# scherzo

REVISTA DE MUSICA
Año VII - N.º 65 - Junio 1992 - 500 ptas.



dosier:
VIENA FIN DE SIGLO

entrevistas:
MIRELLA FRENI
MAXWELL DAVIES

JAMES LEVINE
el poder de la voluntad

EMI CLASSICS




CDC 7 54340 2




CDC 7 54333 2




CDC 7 54082 2




CDC 7 54210 2




CDC 7 54207 2




CDC 7 54366 2




CDC 7 54435 2




CDC 7 54331 2

*La esencia de lo clásico*

Reflexe

*Edita*
© SCHERZO EDITORIAL, S.A.
C/Marqués de Mondéjar, 11 - 2.° D
28028-Madrid.
Teléf. (91) 356 76 22
Fax (91) 726 18 64

*Presidente de honor:*
Gerardo Queipo de Llano

*Presidente:*
José María Queipo de Llano

*Director*
Antonio Moral

*Director Adjunto*
Javier Alfaya

*Redactor Jefe*
Enrique Martínez Miura

*Edición y maqueta:*
Arantza Quintanilla

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

*Secciones:*
*Redacción en Barcelona:* Albert Vilardell. *Redacción en Valencia:* Blas Cortés. *Actualidad:* Javier Alfaya. *Discos:* José Luis Pérez de Arteaga. *Alta Fidelidad:* Alfredo Orozco. *Jazz:* Ebbe Traberg. *Música contemporánea:* Manel Rodeiro.

*Colaboran en este número:*
Javier Alfaya, Julio Andrade Malde, Roberto Andrade Malde, Rafael Banús Irusta, Alfredo Brotóns Muñoz, Francisco Bueno Camejo, Santiago Bueno Salinas, Domingo del Campo Castel, Blas Cortés, Jacobo Cortines, Pedro Elías, Fernando Fraga, Tomás Garrido, Florentino Gracia Utrillas, Marc Heilbron, Henry-Louis de La Grange, Enrique Macías, Nadir Madriles, Santiago Martín Bermúdez, Joaquín Martín de Sagarmínaga, Enrique Martínez Miura, Francesc X. Mata, Blas Matamoro, Angel F. Mayo, Luis Morales Giacomán, Rafael Nebot, Rafael Ortega Basagoiti, Enrique Pérez Adrián, José Luis Pérez de Arteaga, Luigi Pestalozza, Teresa Prieto Palomo, Arturo Reverter, Manel Rodeiro, Carlos Ruiz Silva, José Simó, Jeffrey C. Smith, Luis Suñén, Gustavo Tambascio, Ebbe Traberg, Maximiano Trapero, José Luis Vidal, Albert Vilardell, Rafael Yáñez Pérez.

*Coordina el Dosier de este número:*
Arturo Reverter

*Diseño de portada:*
Arquetipo

*Foto de portada:*
Jörg Reichardt/D.G.G.

*Publicidad, redacción y administración:*
SCHERZO EDITORIAL, S.A.
c/ Marqués de Mondéjar, 11-2° D
Telf. (91) 356 76 22
Fax. (91) 726 18 64

Cristóbal Andújar (Contabilidad), Cristina Millet (Administración).

*Publicidad*
Doble Espacio
General Yagüe, 10 - 28020-Madrid
Teléfs. (91) 555 67 67. Fax (91) 556 13 07

*Imprime:* GRAFICAS AGA
Teléfs. (91) 304 84 10 - 304 73 09

*Fotocomposición:* LUMIMAR, S.A.
Albasanz, 48-50 - 28037-Madrid.
Teléf. (91) 304 30 01 - Fax (91) 304 95 48

*Depósito legal:* M-41822-1985
ISSN-0213-4802

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.

PRECIO SUSCRIPCION EN ESPAÑA: 4.500 PTAS.
PRECIO SUSCRIPCION EN EL EXTRANJERO:
EUROPA: Vía terrestre: 6.000 Ptas.
Avión: 8.000 Ptas.
AMERICA: Vía marítima: 7.000 Ptas.
Avión: 14.000 Ptas.
**NOTA:** Los envíos por certificado tendrán un recargo de 1.000 Ptas/año sobre el precio de la suscripción.
FRANCIA: 30 FF, ITALIA: 8.000 L.
PORTUGAL: 700 Esc. USA: 7$.

# scherzo

Año VII - n.° 65 - Junio 1992 - 500 ptas.

OPINION ..... 4

TRIBUNA LIBRE:
– La reina y el demonio, *Blas Matamoro* ..... 7

ACTUALIDAD ..... 10
– Entrevista con Peter Maxwell-Davies, *Javier Alfaya* ..... 28

ENTREVISTA:
– James Levine, el poder de la voluntad, *José Luis Pérez de Arteaga* ..... 41

ACTUALIDAD DISCOGRAFICA ..... 51

RETRATOS:
– Nacido el 18 de julio (Kurt Masur), *José Luis Pérez de Arteaga* ..... 54

*REFERENCIAS:*
– La traviata de Donizetti, *Fernando Fraga* ..... 56

ESTUDIOS DISCOGRAFICOS ..... 60

DISCOS ..... 94

LASER DISC ..... 107

LIBROS ..... 112

LA GUIA ..... 113

DOSIER: Viena fin de siglo ..... 115
– La encrucijada vienesa, *Blas Matamoro* ..... 116
– Un ensayo general para el futuro, *Domingo del Campo Castel* ..... 118
– El aire de otros planetas, *Arturo Reverter* ..... 122
– Mahler y Schoenberg, *Henry-Louis de La Grange* ..... 126
– Mahler director, Mahler organizador de cultura, *Luigi Pestalozza* ..... 134

ENCUENTROS
– Mirella Freni, Mimí de gala, *Rafael Banús* ..... 140

JAZZ:
– Episodios, *Ebbe Traberg* ..... 144

# Impresiones de un desbordamiento

En un conocido soneto al Guadalquivir, uno de los poetas más elegantes de Sevilla, Don Juan de Arguijo, pedía al río que respetase humilde los antiguos muros de la ciudad, pero las impetuosas aguas cubrían los campos mal seguros y terminaban por inundar las calles y las plazas. Algo de esto –en el plano de lo musical– es lo que viene ocurriendo en Sevilla últimamente, aunque no ha habido ningún Arguijo que haya vertido su súplica, no ya en esculpidos versos, sino en llana prosa. Las ondas musicales no han encontrado el cauce adecuado y se han desbordado, pereciendo en la corriente numerosas víctimas.

Muchos ante el tenor de la riada optaron por quedarse en sus casas. No dejaba de ser arriesgado tener que cruzar el río, pagar el preciadísimo óbolo al Caronte de turno para ir a la Isla de la Cartuja, y no conseguir el objetivo: comprar la entrada para el espectáculo elegido, pues dentro de los muros no podía realizarse la operación. El resultado ha sido catastrófico: los teatros vacíos, a excepción de algún día determinado en el que el acontecimiento, más que musical, venía revestido de acto social.

Muchos sevillanos, y entendemos por éstos a los que ahora están en Sevilla, ya sean de Japón, Suecia, Madrid o de la misma Triana, se han lamentado de haberse visto inmolados por una equivocada política canalizadora. Esas benéficas aguas se han perdido inútilmente, o sólo han disfrutado de ellas unos pocos privilegiados. Es de suponer que ante tal calamidad, los ingenieros tomen cartas en el asunto y en adelante lo que hay es un desbordamiento incontrolado pase a ser un apacible lago en el que todos disfrutemos de una melodía que, si no ha de ser infinita, durará aún más de cinco meses.

Pocos han sido, pues, los que pudieron oír la espléndida versión de Las Bodas de Stravinski, celebradas por el Coro del Gran Teatre del Liceu, bajo la dirección de su titular: Romano Gandolfi. Pocos los que tuvieron la oportunidad de ver actuar a uno de los compositores vivos más interesantes: Krzysztof Penderecki. Pocos, aquellos a los que vio desde el escenario alguien que está acostumbrado a divisar multitudes: Narciso Yepes, y así tantos y tantos otros, como el mago Yuri Temirkanov construyendo una Sinfonía con los mejores materiales: los de la Filarmónica de San Petersburgo.

Si este naufragio afecta a los que están en Sevilla, a los que pensaban ir es preferible decirles: «Lasciate ogni speranza...», pero no porque vayan a entrar en el infierno, sino porque no hallarán una humilde entrada de paraíso, aunque éste esté más vacío que el terrenal después de la expulsión de nuestros primeros padres. En Sevilla parece que no saben que en el mundo civilizado se adquieren las entradas con tarjetas de crédito, o se reservan desde el lugar de origen por medio del teléfono o del fax, pero en Sevilla ni fu ni fa. Lo único que vienen a decir es que coja usted un avión o un tren (si es que hay billete), busque un hotel y despilfarre una fortuna, y luego póngase en la cola, pero sólo el día del concierto y sólo unas horas o unos minutos antes, pues durante toda la jornada le habrán repetido que nada queda a la venta, aunque quede desmentido por la realidad.

Y si por fin consigue traspasar el umbral, se encontrará con la sorpresa de que no hay programas de lo que va a oír, o están equivocados e incompletos, o, por paradójico que parezca, le regalan una lujosísima edición del libreto de Carmen, y relegan a un invisible rincón la que había preparado la propia Expo en colaboración con una prestigiosa editorial como inicio de la colección de las óperas de la Muestra.

Tras tantos excesos –como diría retóricamente algún personaje de un drama– no queda duda de que el único que se está divirtiendo en este Diluvio Universal es el diablo. Y el que fue o se fue de Sevilla perdió su silla.

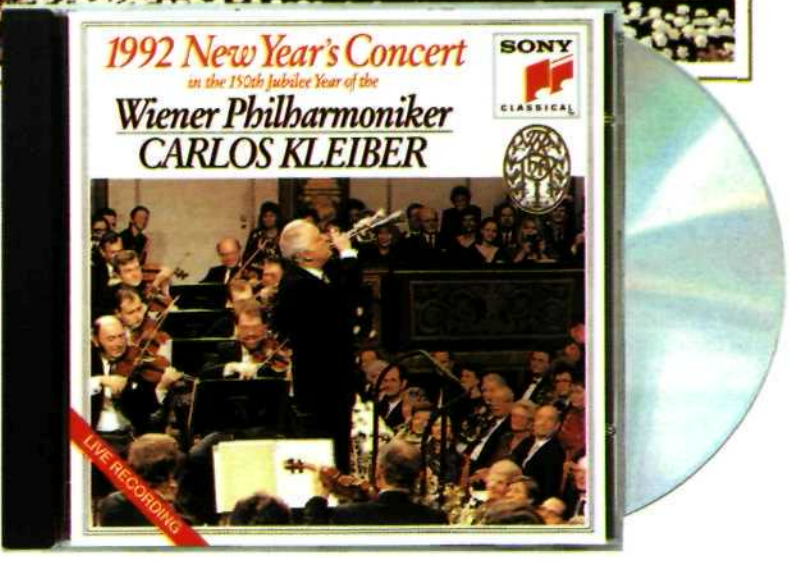
PRIMAVERA
SONY CLASSICAL

SONY CLASSICAL

# 1992 New Year's Concert

## Wiener Philharmoniker
## CARLOS KLEIBER






SONY CLASSICAL MUSIC IS OUR VISION

SK 48376

EN MI MENOR

# El simio

Hay gentes en los conciertos que, para demostrar la darwiniana afinidad entre el hombre y el mono, ponen en práctica la teórica afición de éste hacia la imitación de lo que los humanos hacen. Así, un amigo me contaba que en cierta ocasión su vecino de butaca le rompió el astrágalo al remedar el pedaleo de un insigne pianista al que, ya muy anciano, parecía querer ayudar, como esos copilotos de ocasión que, cuando temen el choque, frenan imaginariamente sobre el suelo del automóvil mientras sobresaltan el ánimo del conductor verdadero. O aquel amante del trombón que afligía de continuo con golpes y salibazos a quien hubiera tenido la desgracia de ofrecerle la nuca. O ese timbalero frustrado que acabó un día con su propia virtualidad reproductora y vio al poco tiempo cómo su mujer se iba con un pequeño industrial de Tarrasa. En el reciente ciclo Chaikovski ofrecido por Temirkanov y sus heroicos petersburgueses resistentes aún a los cantos de sirena del capitalismo gallego, un joven movíase de tal guisa, mientras marcaba el compás con el índice de la mano derecha y daba todas las entradas con el de la izquierda, que sus adláteres –dos correctas y bellas señoritas– hubieron de apercibirle de que o paraba de sacudir la fila entera o avisaban al acomodador. Amostazóse el simio reconvenido, y volvió a la perdida posición de reposo. Sólo algún espasmo contenido trufaba aquí y allá la linealidad de su pasiograma. Pero debió ser tal el esfuerzo por mantenerse inmóvil, tan grande la acumulación sanguínea, que nada más cerrarse el calderón postrero, lanzó tal alarido –casi semejante a un bravo– que todos los orangutanes del mundo, el chimpancé de Guinea, el macaco de Marruecos, el gorila de Kenia, el tití de Malasia, el mandril de Zimbabue, sintieron a la vez cómo su espíritu se llenaba de una mezcla agridulce de compasión y orgullo. Mientras a la misma hora todas las botellas de Anís del Mono de todos los bares de la piel de toro se rompían por la etiqueta, justo allí donde reza: «Soy el mejor. La ciencia lo dice y yo no miento».

***Luis Suñén***

EL DISPARATE MUSICAL

# La mala, la peor y la nuestra

Para cuando estas líneas vean la luz, faltará algo más de un mes para el comienzo de las Olimpiadas. *Olimpiada con balleta, Olimpiada con estropajo, relucirá su vajilla con detergente Cascajo,* que dirían Mortadelo y Filemón. La ceremonia inaugural de las susodichas va a ir a ritmo de pasodoble, al parecer con el fin de que los atletas vayan *marchosos* y no aburran demasiado al personal con la cosa del desfile. La clausura también va a tener su tela marinera, porque se desarrollará a ritmo de rumba, Peret incluido. No sabemos si también saldrá a relucir *Mi carro* o, con un poco de suerte, el *Porrompompero.* O sea, que la nota folclórica, la de la España cañí, la *very typical spanish - yes, very well, Manuel,* ya está asegurada. Dice también la prensa que los tenores, los que se están zurrando la badana y los que no, junto a las más renombradas voces femeninas, interpretarán un popurrí de dieciséis arias... en doce minutos. El asunto, ya lo dijimos, se va a hacer por el sistema del pececito, o sea *playback,* pero francamente no acabo yo de entender el irresistible atractivo que todas estas figuras tienen por abrir y cerrar la boca como los pececitos, que van y hasta se dicen cosas fuertes y todo. De todas formas, lo del *playback* no sé, pero lo de las dieciséis arias en doce minutos no lo hacen ni soñando sin Luisito Ponecajas-chin-pun-codapermanente, maestro en empalmes, doctor en popurrís y experto en mercado por todas las instituciones que ustedes quieran. Unos empalmes tan comprometidos y ajustados de tiempo no pueden salir bien sin la labor de un empalmista como Luisito, que vamos, yo creo que ha nacido para esto. Además, si se trata de dar *marcha* al asunto, Luisito da más marcha que si ponen *Soldadito español.* Y el caso es que me intriga sobremanera (¿será imperdonable descuido de la organización?) que Luisito es la única guinda que falta en este pastel, o por lo menos su participación no está anunciada. Pero no desesperemos, que de una forma o de otra, la horterada seguro que sale a relucir.

En este año de fastos, ha comenzado la Expo y prosigue también el Madrid Cultural, y la cosa no es para entusiasmar, porque parecemos empeñados en jibarla. En ambos se produce un caos con las entradas, con mención especialmente sangrante para la Expo, en la que entre *corte oficial,* agencias de viaje, dimes, diretes, flautas y pitos, resulta prácticamente imposible conseguir una localidad (el caso del Madrid Cultural merece capítulo aparte, y lo tendrá).

Sospechosamente, los *donsimones* de turno han hecho su aparición en Sevilla, cómo no, y se han llegado a pagar 40.000 del ala por ver la *Carmen* de Berganza-Carreras-Domingo. Para más inri, las televisiones públicas y privadas, cegadas por los voluminosos culos y tetas, *corazones-de-melones* y otras horteradas al uso, se han dormido en los laureles y han dejado los derechos de retransmisión de estos acontecimientos *sin interés* para las emisoras extranjeras, con lo que aquí nos quedamos con un palmo de narices (en este caso con dos palmos de ubres), como de costumbre. El otro día me preguntaba alguien cómo era que no se retransmisten por TV ni los grandes conciertos del Madrid Cultural, ni los de la Expo, ni nada de nada. Mi contestación: las TV están dispuestas a pagar lo que sea menester (y bastante más) por retransmitir toros y fútbol (aunque sea de la liga suiza, a este paso), que es lo que arrastra público en este país. Para lo otro, es más barato que lo produzca otro y comprarlo años después en vídeo, a precio de saldo. En resumen, hay tres maneras de hacer las cosas: la mala, la peor, y la nuestra, que es punto y aparte.

***Rafael Ortega Basagoiti***

**Nuevo Fax de scherzo N.º 726 18 64**

TRIBUNA LIBRE

# La reina y el demonio

No descubrí la música. Ella vino hacia mí y me descubrió como uno de los suyos. Ocurrió en dos viñetas sin fecha precisa, aunque sí probable, de mi infancia. Una: escucho por la radio a una señora que canta y mi madre me pide atención. Es una célebre coloratura que ella vio en su adolescencia, en el teatro Colón de Buenos Aires. Quizá fuera Lily Pons. «Lily cantaba como desmayándose» evocaba mi madre. La señora canta la Reina de la Noche. Hace vocales. Digo: no se entiende lo que dice. «Es que está cantando» explica mi madre. Las madres son expertas en esos oscuros lenguajes cuyo dominio perdemos al nacer.

Dos: vamos al cine, ponen *Fantasía* del Walt Disney. Unos elefantes bailan el can-can; unas monjitas de blanco se pierden en las brumas del *Ave María;* el ratón Mickey, vestido de aprendiz de brujo, agradece a Leopoldo Stokowski que lo haya salvado de ahogarse en una inundación desatada por una chapuza suya (de Mickey). De pronto, unos monstruos se pelean y una música infernal me da miedo. Muchos años después sabré que se trata de *La consagración de la primavera.*

*Estas músicas no tienen nada que ver con las que oigo a diario, en* casa o en la escuela. Son tangos diáfanos, algunos me los sé de memoria. Tienen nidos de pájaros pampeanos y cuentan un aguacero en el campo. La señora que dice cosas incomprensibles y el vocerío diabólico son otra cosa.

Las astucias, las noticias, las distancias, los sorprendentes entusiasmos y el sabio aburrimiento que traen los años no me han movido de aquel momento inicial. Quiero decir: cada vez que una música me atrapa y me somete, me limpia la mente de palabras y memorias, vuelvo al instante en que aparecen la reina nocturna y los animales anteriores al hombre. Tengo tras de mí unos años olvidadizos, el tiempo inédito de un niño. Puedo juzgar y, entonces, se organiza mi memoria de aficionado, desfilan algunas lecturas especializadas, viejas lecciones de solfeo y el oficio del comentario que me trae hasta estas líneas. Pero el momento de confusión deleitosa es aquel mismo momento, un secuestro que me da miedo y me abre las puertas del otro lado. En los sonidos cotidianos anida la otra escena, con esas reinas y esos demonios, que quizá posean el secreto de todo el juego, y lo digan a voces, al precio de no ser descifradas.

Se dice lo mismo del éxtasis místico y de la visión que proveen los alucinógenos. Entonces, somos capaces de ver cómo circula la savia de una minúscula hoja de hierba y oír el paso isócrono de una hormiga. No siempre, aunque variadamente, el orgasmo es también un rápido paseo por las bambalinas de esta escena, donde tal vez esté representándose la divina comedia que sólo percibimos a rachas o a tropiezos.

No soy yo quien escucha la música. Dentro de siglos, alguien que tampoco será él mismo, habrá de escucharla. Reinará sobre él la voz sin palabras de una señora que canta como desmayándose. Lo aterrará una bocina infernal. Volverá, volveremos, al instante imbatible, insistente, que es la mueca de la eternidad.

***Blas Matamoro***

# XVCICLO DE CÁMARA Y POLIFONÍA

# AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA

## SALA DE CÁMARA A

## 1992

### OCTUBRE

**13** CICLO A

**CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID**
*Director:* MIGUEL GROBA

**RODOLFO HALFFTER.** Tres epitafios
**JULIÁN BAUTISTA.** Romance del Rey Rodrigo
**EDUARDO PÉREZ MASEDA.** Ojos eran fugitivos
**ANTÓN GARCÍA ABRIL.** Cantar de Soledades

**15** CICLO B

ALFONSO MONTECINO. *Piano*

**JUAN ORREGO SALAS.** Sonata, opus 60
**IGOR STRAVINSKY.** Serenata en La mayor
**AARON COPLAND.** Variaciones
**ALFONSO MONTECINO.** Suite, opus 7
**FRANCISCO LÁCER PLA.** Paliantea
**ALBERTO GINASTERA.** Sonata

**20** CICLO C

JORGE CARYEVSCHY. *Flauta*
HAKON AUTSBO. *Piano*

**ANTONIO TAURIELLO.** Homenaje a Charles Ives
**CRISTÓBAL HALFFTER.** Debla
**EDUARDO PÉREZ MASEDA.** Dúo de invierno
**ALCIDES LANZA.** Acúfenos III
**ELLIOTT CARTER.** Night fantasies
**MAURICIO KAGEL.** Phantasiestücke

**22** CICLO A

NELLY Y JAIME IMGRAM. *Dúo de pianos*

**ANTONIO SOLER.** Concierto número 6
**MANUEL INFANTE.** 3 danzas andaluzas
**FRANCISCO MIGNONE.** Congada
**ROQUE CORDERO.** Dúo 1954
**CARLOS GUASTAVINO.** 3 Romances
**J. LEÓN.** Remembranzas
**ERNESTO LECUONA.** La Antigua

**27** CICLO B

**CORO NACIONAL DE ESPAÑA**

**29** CICLO C

TOMÁS TICHAUER. *Viola*
LUCIANO GONZÁLEZ SARMIENTO. *Piano*

**CONRADO DEL CAMPO.** Romanza
**CARLOS GUASTAVINO.** Roslta Iglesias (de "Las presencias")
**ROBERTO GERHARD.** Sonata
**DANIEL SPRINTZ.** Mitos nocturnos
**JUAN JOSÉ FALCÓN.** Permutación 1
**ASTOR PIAZZOLLA.** Le grand tango

### NOVIEMBRE

**5** CICLO A

**ENSEMBLE MIKROKOSMOS**

**GEWIN.** Gran Dúo Concertante, opus 51
**ROBERT SCHUMANN.** Tres romanzas, opus 94
**GAETANO DONIZETTI.** Sonata para flauta y piano
**ANTONIO SALIERI.** Concierto en Do mayor
**JOHAN KALLIWODA.** Concertino

**10** CICLO B

**ORQUESTA DE CAMBRA CATALANA**
*Director:* JOAN PAMIES
*Solista:* MONTSERRAT CERVERA. *Violín*

**FERNANDO SOR.** Obertura de "Il Telemaco"
Concierto para violín y orquesta
**ALBERT LLANAS.** Polifonía de Cámara para quince instrumentos de cuerda
**BÉLA BARTÓK.** Divertimento para cuerda.

**12** CICLO C

**"ESPAÑA EN EL 'LIED' ROMÁNTICO ALEMÁN"**
*Programa en colaboración con el Instituto Alemán de Madrid.*
GABRIELLE ROSMANIETH. *Soprano*
HANS PETER BLOCHWITZ. *Tenor*
THOMAS MOHR. *Barítono*
CORD GARBEN. *Piano*

Obras de **FELIX MENDELSSOHN, MAX BRUCH, JOHANN LOEWE, RICHARD STRAUSS, JOHANNES BRAHMS Y HUGO WOLF**

**17** CICLO A

**SEXTETO DE LA AIEC DE LILLE**

**VINCENT D'INDY.** Sexteto, opus 92
**DARIUS MILHAUD.** Sexteto, opus 368
**ARNOLD SCHÖNBERG.** Noche Transfigurada

**19** CICLO B

**SEXTETO DE LA AIEC DE LILLE**

**ENRICO CORREGGIA.** Voces
**LUIS DE PABLO.** Parátagis e Interludios
**PIOTR ILLICH CHAIKOVSKY.** Souvenir de Florence

**24** CICLO C

**ORQUESTA DE CÁMARA ESPAÑOLA**
*Director:* OCTAV CALLEYA
*Solistas:* GUADALUPE SÁNCHEZ. *Soprano*
JOSÉ SOTORRES. *Flauta en Sol*

**OTTORINO RESPIGHI.** Los pájaros
**MARIO ZAFRED.** Musica notturna
**FRANCISCO CANO.** Seis canciones españolas
**JACQUES IBERT.** Divertimento

**26** CICLO A

**ORQUESTA DE CÁMARA REINA SOFÍA**
*Director:* LUIS REMARTÍNEZ
*Solista:* RAFAEL RAMOS. *Violonchelo*

**FRANZ JOSEPH HAYDN.** Sinfonía
**LUIGI BOCCHERINI.** Concierto para violonchelo y orq. en Si bemol mayor
**ADOLFO NÚÑEZ.** Virtual
**RALPH VAUGHAN-WILLIAMS.** Fantasía sobre un tema de Thomas Tallis

### DICIEMBRE

**2** CICLO C

**ORFEÓN PAMPLONÉS**
*Director:* JOSÉ ANTONIO HUARTE
*Centenario del Orfeón Pamplonés*

**FRANCÉS DE ORBARRIEN.** Surecti pastor bonus
**P. ARANAZ.** Confiteminis Domino
**MIGUEL DE IRIZA.** Lauda Jerusalem Domino
**BLAS DE LA SERNA.** Los serranos inocentes
**PADRE DONOSTIA.** Donostia Irutxito
**FRANCISCO IRIMACHA.** Viejas canciones vascas
**CARL ORFF.** Carmina Burana (versión: dos pianos y percusión)

**3** CICLO B

**ORQUESTA DE CÁMARA VILLA DE MADRID**
*Director:* MERCEDES PADILLA
*Solista:* ÁNGEL JESÚS GARCÍA. *Violín*

**JOHANN SEBASTIAN BACH.** Concierto para violín y orquesta de cuerda en La menor, BWV 1041
Concierto para violín y orquesta de cuerda en Mi mayor, BWV 1042
Concierto para violín, oboe y orquesta de cuerda en Re menor, BWV 1060
Concierto dos violines y orquesta de cuerda en Re menor, BWV 1043

**8** CICLO A

**ORQUESTA CLÁSICA DE MADRID**
*Director:* ODÓN ALONSO

**SAMUEL BARBER.** Adagio para cuerdas
**SALVADOR BROTONS.** Sinfonía núm. 3, "De Cámara"
**IGOR STRAVINSKY.** Pulcinella

**10** CICLO B

**TRÍO MENDELSSOHN DE RIMINI**

**FELIX MENDELSSOHN.** Concertstücke, opus 113
**MIKHAIL GLINKA.** Trío patético
**ANNIBALE PONCHIELLI.** Il Convegno
**FELIX MENDELSSOHN.** Concertstücke, opus 114
**CLAUDIO PRIETO.** Colores mágicos
**EYCHENE.** Cantilene et dance.

**15** CICLO B

**ORQUESTA DE CÁMARA ESPAÑOLA**
*Director:* ALBERT ARGUDO
*Solistas:* ANGELINES DOMÍNGUEZ. *Arpa*
VÍCTOR MARTÍN. *Violín*

**OTTORINO RESPIGHI.** Antiguas arias y danzas, suite núm. 2
**LUDWIG SPOHR.** Concierto para violín y arpa
**JOSÉ MANUEL BEREA.** Pieza de concierto
**WOLFGANG A. MOZART.** Sinfonía núm. 29, en La mayor, K 201

**17** CICLO C

**QUINTETO ROSSINI**

**GIOACHINO ROSSINI.** Seis "Sonatas a quattro"

## 1993

### ENERO

**13** CICLO C

JOSÉ LUIS RODRIGO. *Guitarra*

**JOHANN SEBASTIAN BACH.** Suite núm. 1, en Mi menor
**DIONISIO AGUADO.** Intermedio y rondó en La menor
**FRANCISCO TÁRREGA.** Preludios en Mi mayor y La menor
Capricho árabe
**LUIS GASSIR.** Homenaje
**ALEXANDER TASSMAN.** Suite en modo polónico
**CLAUDIO PRIETO.** Fantasía balear
**JOAQUÍN RODRIGO.** Invocación y danza

**14** CICLO A

**CONJUNTO IBÉRICO DE VIOLONCHELOS**
*Director:* ELÍAS ARIZCUREN
*Solista:* MARÍA JOSÉ MONTIEL. *Soprano*

Obras de **ALBERTO GINASTERA, DAVID POPPER, MANUEL DE FALLA, LEONARD BERNSTEIN, GARCÍA, XAVIER MONTSALVATGE Y HEITOR VILLA-LOBOS**

**19** CICLO A

**ORQUESTA SANTA CECILIA (PAMPLONA)**
*Director:* JACQUES BODMER
*Solista:* GABRIEL CROITORU. *Violín*

**MICHAEL TIPPETT.** Concierto para doble orquesta de cuerda
**PABLO SARASATE.** Fantasía sobre Carmen, opus 25
Aires Bohemios, opus 20
**FELIX MENDELSSOHN.** Sinfonía núm. 4, "Italiana"

**21** CICLO B

MARCELLA CRUDELLI. *Piano*

**BALDASSARE GALUPPI.** Sonata en Fa mayor
**DOMENICO CIMAROSA.** 8 sonatas
**DOMENICO SCARLATTI.** 10 sonatas

**26** CICLO C

EMILIO NAVIDAD. *Viola*
JAIME ROBLES. *Contrabajo*
CARMEN NAVIDAD. *Piano*
*"EL SIGLO XVIII EN LA CORTE DE MADRID"*

**OLIVER Y ARTEAGA.** Sonatas en Sol mayor y en Do mayor
**JOSÉ LIDÓN.** Sonata en Sol mayor
**F. DE LOS RÍOS.** Sonata en Re mayor
**LUIGI BOCCHERINI.** Sonata en Do mayor

**28** CICLO A

**TRÍO DE FLORENCIA**

**RAMÓN RAMOS.**
**FRANZ SCHUBERT.** Cuarteto en Mi bemol mayor, opus 47
**GABRIEL FAURÉ.** Cuarteto, opus 15

### FEBRERO

**2** CICLO B

**I SOLISTI AQUILANI**

**GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI.** Concierto en Sol mayor
**RICARDO RICCIARDI.** Clip
**SAMUEL BARBER.** Adagio para cuerdas
**DANIEL STEFANI.** Tú, mar desnudo
**BÉLA BARTÓK.** Danzas rumanas
**WOLFGANG AMADEUS MOZART.** Serenata número 13, en Sol mayor, "Eine kleine Nachtmusik", K 525

**4** CICLO C

**I SOLISTI AQUILANI**

**LORENZO FERRERO.** My blues
**ANTONIO VIVALDI.** Concierto en La menor, opus 3 núm. 8
**FLAVIO SCOGNA.** Musica reservata
**JULIÁN MARTÍNEZ.** Así como el ave Fenis...
**SERGEI PROKOFIEV.** Andante
**JOHANN SEBASTIAN BACH.** Concierto para violín y orquesta de cuerda en La menor, BWV 1041

**11** CICLO A

ANSELMO SERNA. *Órgano*

**JOHANN SEBASTIAN BACH.** Preludio y fuga en Mi menor, BWV 533
Nun komm, der Heiden Heiland, BWV 661
Wachet auf, BWV 645
Erbarme dich, BWV 721
Wer nur den lieben, BWV 642
Preludio y fuga en Fa menor, BWV 354
**LOUIS VIERNE.** Catedrales
**CÉSAR FRANCK.** Coral núm. 2, en Si menor
**WAGNER-LISZT.** Pilgerchor

**16** CICLO B

**CUARTETO BELLAS ARTES (MADRID)**

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

**ROBERTO CHAPÍ.** Cuarteto núm. 1
**BENJAMIN BRITTEN.** *Fantasía*
**HENRI DUTILLEUX.** *Ainsi c'est la nuit*

16 CICLO C

**CUARTETO ALBAN BERG**

**FRANZ JOSEPH HAYDN.** Cuarteto en Sol mayor, opus 77 núm. 2
**WITOLD LUTOSLAWSKY.** Cuarteto de cuerda
**MAURICE RAVEL.** Cuarteto en Fa

23 CICLO A

**ORQUESTA DE CÁMARA ESPAÑOLA**
*Concertino-Director:* VÍCTOR MARTÍN
*Solista:* MARCO SCANO. *Violonchelo*

**LUIGI BOCCHERINI.** Ritirata notturna di Madrid
Concierto para violonchelo y orquesta
Sinfonía en Do mayor

25 CICLO C

**CORO NACIONAL DE ESPAÑA**

MARZO

2 CICLO B

**BEGOÑA URIARTE Y KARL HERMANN MONGROBIUS.**
*Dúo de pianos*

**JOHANN SEBASTIAN BACH.** Concierto en Do menor
**ANTONIO SOLER.** Concierto en Re mayor
**OLIVIER MESSIAEN.** Visiones del Amén

4 CICLO A

MARISA TANZINI. *Piano*

**WOLFGANG AMADEUS MOZART.** Rondó en La menor
**FREDERIC CHOPIN.** Barcarola en Fa sostenido
**FRANZ SCHUBERT.** Sonata en Si bemol mayor, op. posth.

11 CICLO A

**CUARTETO ARIES DE SALUZZO**

**CONSUELO DÍEZ.** La flecha del tiempo
**FRANZ JOSEPH HAYDN.** Cuarteto opus 71 núm. 1, en Si bemol mayor
**ANTON DVORÁK.** Cuarteto en Fa mayor, opus 96, "Americano"

16 CICLO B

**TOKYO STRING QUARTET**

**FRANZ JOSEPH HAYDN.** Cuarteto de cuerda opus 76 núm. 4
**BÉLA BARTÓK.** Cuarteto de cuerda núm. 3
Cuarteto de cuerda núm. 1

17 CICLO C

**TOKYO STRING QUARTET**

**FRANZ JOSEPH HAYDN.** Cuarteto de cuerda opus 76 núm. 1
Cuarteto de cuerda opus 76 núm. 2
**BÉLA BARTÓK.** Cuarteto de cuerda núm. 6

23 CICLO B

**TRÍO VERDEHR DE MICHINGAN**

**WOLFGANG AMADEUS MOZART.** Suite de danzas
**GOTTFRIED VON EINEM.** Trío
**CAMILLE SAINT-SAËNS.** Tarantela, opus 5
**DAVID OTT.** Trío
**LUDWIG VAN BEETHOVEN.** Vaqaciones, opus 35
**ANTON DVORÁK.** 3 danzas eslavas

25 CICLO C

**TRÍO VENDEHR DE MICHINGAN**

**LUDWIG VAN BEETHOVEN.** Adagio y Allegretto
**MAX BRUCH.** 2 piezas
**PETER SCULTHORPE.** Trío
**GIAN CARLO MENOTTI.** Trío
**JOHANNES BRAHMS.** 3 Danzas Húngaras

30 CICLO B

**ORQUESTA CLÁSICA DE MADRID**
*Director:* ALFONSO SAURA
*Solista:* CRISTINA ANGELESCO. *Violín*

**JOAN VALEN.** Tassio et mon
**WOLFGANG AMADEUS MOZART.** *Concierto para violín y orquesta* núm. 5, en La mayor, K 219
**FRANZ SCHUBERT.** Sinfonía núm. 4, en Do menor, D 417

ABRIL

1 CICLO A

PABLO DE LA CRUZ. *Guitarra*

Obras de **JOHANN SEBASTIAN BACH, VALENTÍN RUIZ LÓPEZ Y GILBERT BIBERIAN**

14 CICLO C

**ORQUESTA DE CÁMARA FRANZ LISZT**
*Director:* JANOS ROLLA
*Solistas:* LORAND FENYVES. *Violín*
VÍCTOR MARTÍN. *Violín*

Obras de **JOHANN SEBASTIAN BACH, ANTONIO VIVALDI Y WOLFGANG AMADEUS MOZART**

15 CICLO C

**ORQUESTA DE CÁMARA REINA SOFÍA**
*Director:* CRISTÓBAL HALFFTER
*Solista:* CHRISTIANE EDINGER. *Violín*

**FRANZ JOSEPH HAYDN.** Sinfonía núm. 1, HOB I:1
**CRISTÓBAL HALFFTER.** *Concierto para violín y orquesta de cámara* núm. 2
**WOLFGANG AMADEUS MOZART.** Sinfonía en Sol mayor, K Anh 221, "Sinfonía Lambach"
**FELIX MENDELSSOHN.** Sinfonía de cuerda núm. 10

20 CICLO A

**LONDON CHAMBER PLAYERS**
*Director:* ADRIAN SUNSHINE

**ANTON ARENSKY.** Variaciones sobre un tema de Chaikovsky
**WOLFGANG AMADEUS MOZART.** Concierto para dos pianos y orquesta en Mi bemol mayor, K 365
**FRANZ JOSEPH HAYDN.** Sinfonía núm. 64, en La menor, HOB I:64

22 CICLO B

**LONDON CHAMBER PLAYERS**
*Director:* ADRIAN SUNSHINE

**HENRY PURCELL-BENJAMIN BRITTEN.** Chacona
**JOHANN SEBASTIAN BACH.** Concierto de Brandenburgo núm. 4, BMV 1049
**XAVIER MONTSALVATGE.** Concertino 13+1
**GIACOMO PUCCINI.** Crisantemi

27 CICLO C

SANTIAGO DE LA RIVA. *Violín*
ÁNGEL GAGO. *Piano*

**GIUSEPPE TARTINI.** Sonata en Sol menor, "Didone abandonatta"
**LUDWIG VAN BEETHOVEN.** Sonata para violín y piano núm. 7, opus 30 núm. 3
**ALEJANDRO YAGÜE.** Iris
**BÉLA BARTÓK.** Rapsodia núm. 1
**PABLO SARASATE.** Zapateado
**MAURICE RAVEL.** Tzigane

29 CICLO A

**VIENNA COLLAGE**

Obras de **CLAUS AGER, STAART, GYÖRGY LIGETI Y JOHANNES BRAHMS**

MAYO

4 CICLO B

ADELINA ALVAREZ. *Soprano*
SILVIA LEVINSSOHN. *Contralto*
VALENTÍN ELCORO. *Piano*

"Lieder" de **FELIX MENDELSSOHN, ROBERT SCHUMANN, JOHANNES BRAHMS, ERNEST CHAUSSON, DMITRI SHOSTAKOVICH, BENJAMIN BRITTEN Y JESÚS LEGIDO:** Semblanzas

6 CICLO C

PEPITA CERVERA Y TERESINA JORDÁ. *Dúo de pianos*

**JOHANNES BRAHMS.** Valses, opus 79
**CAMILLE SAINT-SAËNS.** Variaciones sobre un tema de Beethoven
**FREDERIC CHOPIN.** Rondó, opus 73

11 CICLO A

**ORQUESTA DE CÁMARA ESPAÑOLA**
*Concertino-Director:* VÍCTOR MARTÍN
*Solistas:* DIMITAR FURDNADJIEV. *Violonchelo*
MANUEL CARRA. *Fortepiano*
MARÍA TERESA CHENLO. *Clave*

**CARL PHILIPP EMANUEL BACH.** Concierto para fortepiano, clave y orquesta
**CARL PHILIPP EMANUEL BACH.** Concierto para violonchelo y orq.
**JOHANN CHRISTIAN BACH.** Sinfonía
Concierto para violín y orquesta

18 CICLO C

JOAQUÍN PARRA. *Piano*

**LUDWIG VAN BEETHOVEN.** Sonata núm. 26, opus 81a, en Mi bemol mayor, "Les Adieux"
**FREDERIC CHOPIN.** Barcarola, opus 60
**FRANZ LISZT.** Vals-Mephisto
**MANUEL SECO.** Cantamos de púrpura y escarlata
**SALVADOR BACARISSE.** Tema y variaciones
**ISAAC ALBÉNIZ.** Navarra
**ENRIQUE GRANADOS.** El pelele

20 CICLO B

**ORQUESTA Y CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID**
*Director:* MIGUEL GROBA

**MANUEL PALAU.** Divertimento
**MANUEL DIMEHAYO.** Canto del fuego
**DOMENICO SCARLATTI.** Misa de Madrid

25 CICLO A

**ENSEMBLE L'ASTRÉE**

**FRANÇOIS COUPERIN.** La Piamontaise
**GIOVANNI BATTISTA SOMIS.** Sonata en Sol mayor
**GEORG PHILIPP TELEMANN.** Concierto Parisino núm. 2, en Re mayor
**ALESSANDRO BESOZZI.** Trío en Do mayor
**GAETANO PUGNANI.** Sonata en La mayor
**JOHANN CHRISTIAN BACH.** Concierto en Re mayor

27 CICLO B

**ENSEMBLE EUPHONIE**

**ALBERT ROUSSEL.** Sexteto
**MANEL RODRIGO.**
**NICOLAI RIMSKY-KORSAKOV.** Quinteto
**FRANCIS POULENC.** Sexteto

## VENTA DE ABONOS

El XV Ciclo de Cámara y Polifonía, que se desarrollará en la temporada 1992/1993, consta de cincuenta y cuatro conciertos, divididos en tres ciclos (A, B y C), de dieciocho conciertos cada ciclo.

Los abonos para el XV Ciclo de Cámara y Polifonía se venderán en las taquillas del Auditorio Nacional de Música, a partir del 19 de mayo, en horario habitual de taquillas. El pago de los abonos puede hacerse en metálico o mediante tarjetas VISA, EUROCARD, MASTERCARD, AMERICAN EXPRESS o SERVIRED.

## PRECIOS DE LOS ABONOS

La compra en abono de localidades para el XV Ciclo de Cámara y Polifonía supone un gran descuento sobre el precio de las localidades en venta libre. Los precios de los abonos *A, B y C son los siguientes:*

| | |
|---|---|
| Zona A | 21.600 ptas. |
| Zona B | 18.000 ptas. |

Las localidades en venta libre se ponen a disposición del público con una antelación de dos semanas a la fecha del concierto. Los precios que regirán para estas localidades, son las siguientes:

| | |
|---|---|
| Zona A | 1.600 ptas. |
| Zona B | 1.300 ptas. |

Para precios especiales de grupos, consultar con el teléfono de información de abonos.

*Como en temporadas anteriores,* se reserva un cupo de última hora de cincuenta localidades que se ponen a la venta una hora antes del inicio de cada concierto.

El avance de conciertos de la temporada 1992/93 es susceptible de modificación. Cualquier cambio producido posteriormente, salvo la suspensión del concierto en su integridad, no supondrá derecho para la solicitud de devolución del importe de las localidades.

**Información: ☎ (91) 337 03 21**
**de 9:00 a 15:00 horas**

Horario de taquillas:
Lunes, de 17.00 a 19.00 h.
De martes a viernes, de 10.00 a 17.00 h.
*Sábado, de 11.00 a 13.00 h.*

# Dos cantores vieneses

En el corto espacio de unas semanas han dejado este mundo dos artistas de talla, dos vieneses, dos verdaderos cantores y difusores de la mejor música: el pianista, compositor, musicólogo, crítico y profesor Erik Werba y el barítono Eberhard Waechter.

El primero, que había nacido en Baden, al lado de la capital, el 23 de mayo de 1918, era una personalidad de gran riqueza, un artista completísimo y sabio, que había estudiado el piano con Dachs y la composición con Marx y Wellesz. Su interés por cualquier disciplina –no ya musical, sino literaria, científica o filosófica– le habían proporcionado una vasta cultura, tan útil para profundizar en el sentido de las cosas y de la vida, y que él administraba magistralmente a sus alumnos. Impartía clases de lied y oratorio en el Conservatorio de Viena desde 1949. Pasó luego a Graz y compaginó la docencia con la crítica (que ejerció en los años cincuenta en varias publicaciones, la Österreischische Musikzeitung sobre todo) y la musicología, aunque su vocación pianística y su amor por la voz le llevó a dedicarse, cada vez más intensamente, al arte del acompañamiento, que, en su caso como en el de otros grandes (Raucheisen, Moore), era el de coprotagonista y máximo colaborador del cantante. De su musicalidad y conocimiento de los estilos supieron algunos de los más insignes cantantes de la postguerra: Irmgard Seefried, Christa Ludwig, Walter Berry, Rita Streich, Nicolai Gedda y, más modernamente, Peter Schreier y Evelyn Lear (con la que, en los años setenta, en una de las decenas de Toledo, dio un ejemplar recital). Era hombre serio pero afable y su mirada, detrás de unas gruesas gafas de concha, otorgaba confianza a sus pupilos. Algo que podría de seguro confirmar uno de ellos, el pianista español Miguel Zanetti, que tuvo la oportunidad de seguir sus cursos en Viena y de aprehender muchas de sus valiosas enseñanzas. Werba había publicado, entre otros, un espléndido trabajo dedicado a los lieder de Wolf (Österreichischen Bundesverlags, Viena, 1984, traducido al italiano por La Nuova Italia Editrice, Florencia, en 1988).



*Erik Werba*

Bastante más joven era Waechter (1929), que ha perecido, según las noticias, a consecuencia de un infarto. Un desenlace que nadie presagiaba en un hombretón de más de 1,85, fornido y aparentemente sano. Como sano había sido siempre su canto, dotado de la naturalidad, energía, potencia y amplitud que da una buena salud vocal. Su instrumento, de barítono lírico, era robusto, extenso y bien timbrado, aunque no siempre manejado con elegancia ni del todo homogéneo. El vigor de sus acentos, faltos de exquisiteces pero convincentes, se apreciaba tanto en el lied (en el nº 61 de SCHERZO se analizaba su notable interpretación de *Amor de poeta* de Schumann), como en la ópera: Wagner, Strauss (éste sobre todo), Verdi y Mozart habían sido sus caballos de batalla. Ciertos personajes del salzburgués fueron, desde una óptica quizá algo ruda pero válida, vivificados por él. Recordemos su Don Giovanni, su Conde o su Guglielmo. En relación con éste hay una anécdota madrileña: una compañía vienesa, a las órdenes de Heinz Wallberg, ofrecía en el Real, en versión concertante, un muy cortado *Così fan tutte* (en torno a 1970). Tras su aria *Non siate ritrosi*, que cantó excelentemente, Waechter se sentó satisfecho y, en ademán involuntario, estiró las piernas en posición no muy ortodoxa. La cosa no tenía mayor importancia, pero un susceptible espectador elevó la voz: «¡Esos no son modales!» ¡La que se armó! «¡En España, no!», gritaron otros. El reaccionario público arremetió contra el sorprendido cantante. El concierto estuvo suspendido media hora y sólo continuó tras acordarse la ausencia del autor de tamaña ofensa, con lo que la ópera se hizo sin uno de sus esenciales personajes. ¡Ver para creer! Lo que no pasara en este país...



*Eberhard Waechter*

Pero lo que importa señalar de nuevo aquí son las excelencias de este barítono vienés, que hizo su primera aparición en la Volksoper en 1953 con Silvio de *Payasos* y que ha muerto como intendente de la Staatsoper, puesto al que había accedido en 1987.

Werba y Waechter, pianista y barítono, que es posible que llegaran a actuar juntos, se han ido. Escuchemos sus discos y recordémoslos.

**A.R.**

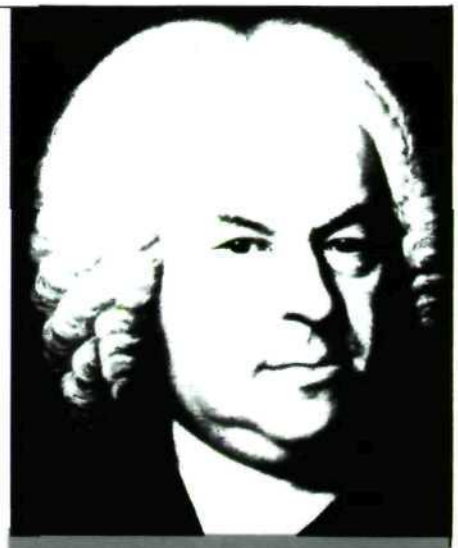
5º ENCUENTRO
CON LA MUSICA
CIUDAD DE
LA BAÑEZA
(León)

Del 27 de julio al 8
de agosto de 1992.

– Iniciación a la música.
– Niños desde 5 años.
– Piano.
– Violín.
– Clave.
– Organo.
– Canto.
– Dirección de Coros.
– Percusión.
– Flauta de pico.
– Clarinete.
– Trompa y similares.
– Guitarra.

Profesores de prestigio nacionales e internacionales.
Tel. (987) 64 12 68 y 64 09 52.

AUDITORIO DE GALICIA



# INTERNATIONALE
# BACHAKADEMIE

Helmuth Rilling, director

## Santiago de Compostela

*5 - 12 de septiembre de 1992*

Johann Sebastian Bach:

### Clases Magistrales
*Misa en si menor BWV 232 (Kyrie y Gloria)*
*Magnificat BWV 243*

### Conciertos
*Pasión según San Juan BWV 245*
*Misa en si menor BWV 232*

Bajo la dirección de Helmuth Rilling, curso sobre la interpretación de Bach para jovenes directores, instrumentistas y cantantes, a cargo de profesores de la Internationale Bachakademie Stuttgart. Diariamente los alumnos participantes ofrecerán conciertos con la colaboración del Gächinger Kantorei Stuttgart y el Bach Collegium Stuttgart.

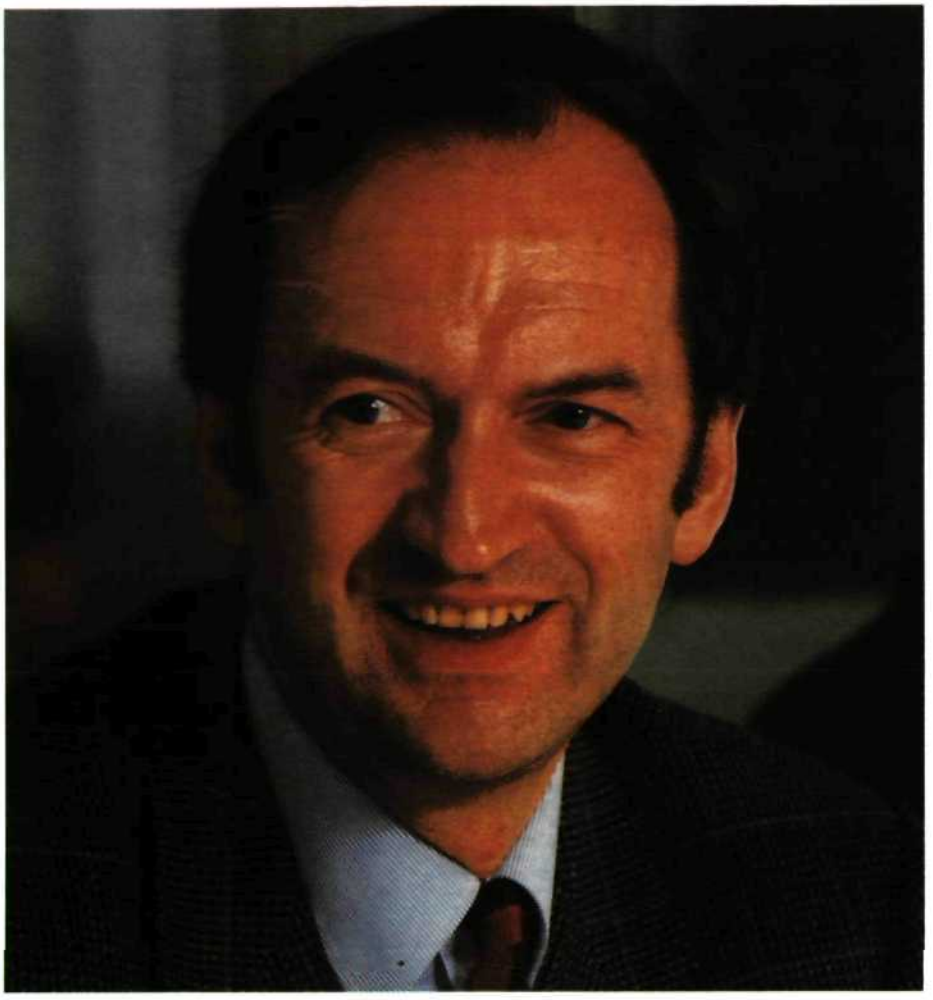
Informacion:
Auditorio de Galicia
Avenida do Burgo das Nacions, s/n
Tel. (981) 57 41 52
Santiago de Compostela
**Fecha de inscripción:**
**Hasta el 30 junio 1992**

CONCELLO DE SANTIAGO

MINISTERIO DE CULTURA

Fundación "la Caixa"

# Festival en Estiria



Entre el 27 de junio y el 20 de julio se celebrará, como ya es tradicional, el Festival de Música de Estiria, en la ciudad austriaca de Graz. Nikolaus Harnoncourt es la figura dominante en su programación. Al frente de su Concentus Musicus Wien dirigirá el 1 de julio un concierto que incluye el *Regina Coeli KV 276*, las *Lauretanische Litanei KV 195* y la *Missa Solemnis KV 337* del gran W.A. Mozart, el día 8 *La reina de las hadas* de Purcell, el 14, 15 y 20 de julio a la Orquesta de Cámara de Europa en *El sueño de una noche de verano* de Mendelssohn y el *Concierto para violín* de Beethoven –con Gidon Kremer como solista–, amén de una *Noche de Walpurgis* con la misma orquesta –más el coro Arnold Schoenberg– con la obra de idéntico título de Mendelssohn, más el *Concierto nº 3* de Beethoven (con Martha Argerich como solista). Además, de estos conciertos habrá recitales de Paul Eswood, de Valery Afanasiev, conciertos de cámara del Sexteto de Cuerdas de Viena, del Trío Atlantis, etc. Un Festival, pues, realmente tentador.

# Va de estrenos

*Una cosa rara*, la ópera de nuestro compatriota Vicente Martín y Soler, recientemente resucitada tras un larguísimo silencio, será estrenada en Alemania por la Sächsische Staatsoper el día 3 de junio, dentro del marco del Festival de Dresde. Por otra parte en el Maggio Musicale Fiorentino fue estrenada la obra de Battistelli *Teorema*, basada en la célebre película y en la no menos célebre novela de Pier Paolo Pasolini. Finalmente, el V Centenario del dichoso Descubrimiento o Encuentro con América sigue inspirando a músicos de diversos países. En la fecha áurea, el 12 de octubre, que en EE.UU. llaman el *Columbus Day*, se estrenará en el Metropolitan de Nueva York una ópera de Philip Glass titulada *The Voyage*, libreto de David Henry Hwang. La dirección de la producción correrá a cargo de David Poutney.

# Orquestas en dificultades

Se ha anunciado oficialmente que la Radio alemana de Hesse disolverá en agosto de 1993 su orquesta, formada por treinta y cinco miembros. En el presupuesto de la radio hessiana esta orquesta –junto con sus otros dos conjuntos, uno especializado en música ligera y otro en clásica– se llevaba un tercio del total. Otras orquestas de la radio se han visto en situaciones apuradas, como la excelente de la Radio de Leipzig, que después de unas duras negociaciones ha podido sobrevivir pero al coste de disolver dos de sus conjuntos subalternos: la banda y la orquesta de metales. Y además, como el tratado de unificación con la antigua República Democrática Alemana incluía la conservación de las principales instituciones culturales, pero no las estaciones de radio, hay casos como el de la Berlín Rundfunk Orchester, a cuyos miembros se comunicó que no se les garantizaba el empleo más allá de julio de este año. La orquesta ha encontrado un importante apoyo en la Filarmónica de Berlín, cuyos miembros han escrito una carta a Kohl, defendiendo su causa. Las espadas están en alto y no se sabe qué deparará el futuro.

BERLIN

# Celibidache vuelve a Berlín



*Sergiu Celibidache*

Tras 37 años de ausencia, el 31 de marzo, Sergiu Celibidache se ponía, por fin, al frente de la que en otro tiempo fue *su* orquesta: La Filarmónica de Berlín. El que el más grande maestro de toda la historia de la dirección de orquesta haya estado casi cuatro decenios alejado de la Berliner Philharmonisches no es más que un reflejo de lo absurdo de la vida, en este caso de la musical. Desde 1955, año en el que Karajan se hizo cargo de la orquesta, Celibidache fue excluido –o se excluyó– de ella. Han tenido que pasar muchos años, morirse Karajan y mediar el presidente de la República Alemana, Richard von Weizsäcker, admirador ferviente del Maestro, para que lo que parecía ya imposible se cumpliese. Celibidache había dirigido por última vez a la Filarmónica de Berlín a los 42 años y regresaba a los 79. Regresaba con una genialidad alquitarada por la experiencia y los alrededores de una lúcida y creadora vejez. Y lo que nos ofreció, su trabajo con la *Séptima* de Bruckner, fue digno de la cumbre en la que hoy se encuentra.

Es difícil establecer en palabras el milagroso resultado de una experiencia y de un concierto que figurará para siempre en un especialísimo lugar entre los miles y miles que este crítico ha presenciado en su larga vida de melómano impenitente. Es, en principio, el concepto: hondo, majestuoso, místico, esencializado; luego, la realización: una riqueza de matices y de sonidos por completo portentosa, con una plenitud sonora –engarzadas todas las familias de la orquesta– de una increíble perfección y una riqueza de dinámicas absolutamente excepcional –¡qué impalpable maravilla de pianísimos de oro en el comienzo! ¡qué excelsitud en el fortísimo en el que culmina el Adagio!– con una espaciosidad envolvente, que va preparando los crescendi, en un fraseo ya de inusitada delicadeza, ya de generosa amplitud. La Filarmónica de Berlín, que suena bien incluso con directores mediocres, jamás había tocado con tan extraordinaria calidad. Fue un concierto tan maravillosamente hermoso que nos hizo sentir la verdadera esencia de la Música.

Había en la Schauspielhaus una enorme expectación y se dieron cita aficionados de toda Europa. El propio presidente de la República recibió a Celibidache en el escenario y presentó el concierto. La impresión causada por esta *Séptima* bruckneriana fue tan honda que el público no acertó a empezar a aplaudir. Luego de unos segundos de silencio, unas tímidos aplausos no prosperaron, volvió el silencio y al fin, una fervorosa ovación. Después de los innumerables saludos de la orquesta, con esa minuciosidad tan propia de Celibidache –individualmente, por instrumentos, por familias, toda ella– aplaudido el propio Maestro por los músicos, aclamados todos con general gritería y una vez retirada la orquesta del estrado, el público reclamó por seis veces a Celibidache para que saludase solo. ¡Ah y con la sala pletórica de gente!

El día 1 de abril se repitió el concierto y el milagro y con un éxito incluso mayor. De cualquier modo, a mí me pareció poco. En justicia se debió haber aplaudido noventa minutos, es decir el tiempo que las prodigiosas manos de Celibidache tardaron en dirigir la *Séptima* de Bruckner.

**Carlos Ruiz Silva**

PHILIPS Classics

se enorgullece
en presentar
a sus
Grandes Artistas

CLAUDIO ARRAU
TRIO BEAUX ARTS
ALFRED BRENDEL
FRANS BRÜGGEN
SEMYON BYCHKOV
JOSE CARRERAS
SIR COLIN DAVIS
JOHN ELIOT GARDINER
BERNARD HAITINK
HEINZ HOLLIGER
KATIA Y MARIELLE LABÈQUE
SIR NEVILLE MARRINER
KURT MASUR
I MUSICI
JESSYE NORMAN
SEIJI OZAWA
SVIATOSLAV RICHTER
MITSUKO UCHIDA

Insignia

SIMBOLO DE PRESTIGIO

# Ite, Missa est, o el silencio del cordero

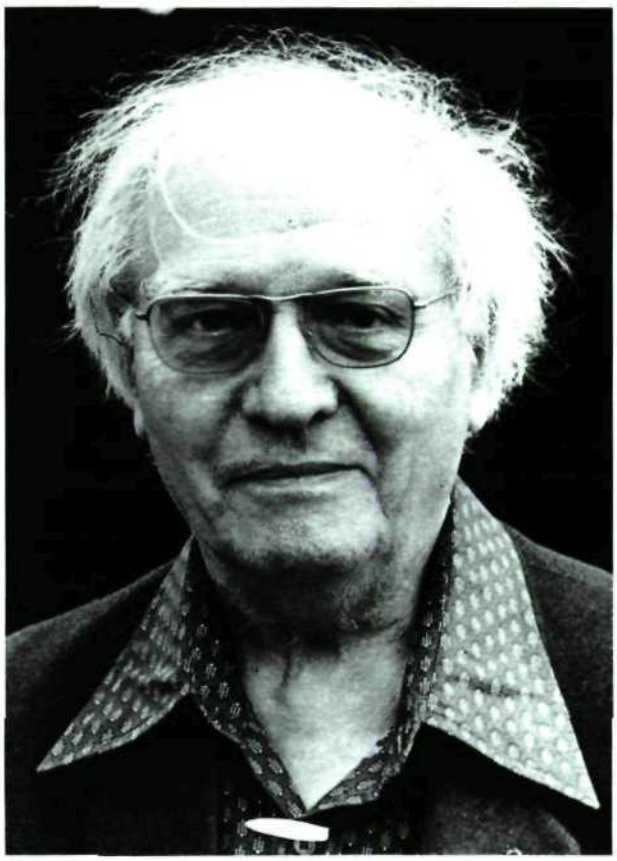
El longevo Messiaen ha acabado por irse. Ya no podremos referirnos a su obra como la de uno de los tres o cuatro grandes compositores *vivos*. Ya lo era, pero ahora sí que puede decirse de Olivier Messiaen que se trata de un clásico. Un músico muy peculiar, la profundidad de cuyo mensaje era de este mundo aunque se pretendiera siempre destinada al otro. Un creador de obras cuya elevación (y le pedimos disculpas al finado) se encontraba dentro de ellas, al margen de la grandeza de los motivos y asuntos tratados o la propia de los destinatarios.

Con motivo del estreno en Madrid, durante el Festival de Otoño de 1986, de su única y en todos los sentidos enorme ópera *San Francisco de Asís*, le dedicamos a Messiaen un artículo monográfico cuyo contenido no pretendemos reproducir ahora. Remitimos a él porque se trata de un ensayo de introducción respetuoso y acaso frío (SCHERZO, nº 9, noviembre de 1986, *Messiaen: un itinerario en busca de San Francisco de Asís*, págs. 22 a 24). En este caso, y dando por conocido aquel escrito, nuestra pretensión es otra.

La música de Messiaen siempre es dramática. Siempre posee referencias externas, trascendentes a menudo. Messiaen, sin embargo, nunca compuso una misa en sentido estricto (aunque sí una llamada *Misa* para ocho sopranos y cuatro violines, temprano producto de 1933, nunca publicada, y una *Misa de Pentecostés* para órgano, esto es, puro acompañamiento para la celebración, música incidental del drama), a pesar de que se trata del género litúrgico dramático por excelencia. Una misa es representación. La obra de Messiaen constituye siempre una manera de representación. La obra de Messiaen es siempre una especie de misa. Una misa sin liturgia (que ocasionalmente puede echar mano de la liturgia, de manera explícita, como en aquellas tres piezas –antifona, secuencia y salmodia– de las *Tres pequeñas liturgias de la Presencia Divina*). Un drama que se desenvuelve entre la vocación y la plegaria (ésta también ocasionalmente explícita: *Et expecto resurrectionem mortuorum*). El drama, el enfrentamiento, se produce entre el hombre solo, afligido, atormentado, y la grandeza de la creación divina, en un discurso en que el amor terreno –trasunto del divino– juega un importante papel (en especial en obras como la *Turangalila*, los *Cinq Rechants*, los *Poèmes pour Mi* y *Harawi, cantos de amor y muerte*, y donde el pretexto es a veces entresacado de las Escrituras (como las cuatro meditaciones de *La Ascensión*, por no citar la obvia referencia de esas dos maravillas de concentración exaltada y sin embargo plenamente consciente, dedicadas a la infancia de Jesús, las *Veinte miradas* y la *Natividad*).

El sentido dramático de lo católico y su correlato personal en la obra de Messiaen, expresamente dedicada a la gloria divina (lo mismo que ciertas obras de Stravinski, como la *Sinfonía de los Salmos*), sitúa el mensaje de nuestro compositor por completo al margen de cualquier iniciación mistérica. El drama de la Misa puede precisar de claves de acceso y de secuencia, pero es sólo evocación del sacrificio. En justa correspondencia, el drama musical de cada una de las obras de Messiaen puede necesitar para su entendimiento de la fe o de la comprensión de la fe, acaso de otros elementos de acceso consciente, pero no se pretende iniciación mistérica. El elemento místico de Messiaen va por otros caminos más subterráneos, y aunque la música como producto sea algo muy propicio a lo místico, la elaboración musical de nuestro compositor es algo demasiado racional (Messiaen era un intelectual en el sentido más amplio, y más francés, del concepto) como para buscarle ese tipo de parentescos. Los misterios cristianos tratados por Messiaen no son iniciáticos, sino teológicos.

La fe traducida en música de Messiaen tenía, pues, muy poco que ver con lo órfico o con tradiciones como la del maestro Eckhart o Miguel de Molinos. Mas su tradición era también antigua y se basaba en aquella tríada del amor antiguo, eros, filia y ágape. La culminación del amor cristiano es el ágape, el amor entre iguales, y desde muy pronto dedicó Messiaen su obra músico-dramática a ese tipo de amor: recordemos la breve pieza para órgano *El banquete celeste*, compuesta cuando el músico tenía sólo veinte años, relativa a la presencia divina en la Eucaristía, es decir, en el alimento espiritual de la congregación, de la *ecclesia*, que es recibido en común en virtud de la vivencia del ágape entre los iguales.



*Olivier Messiaen*

Al parecer Messiaen prefería que su música fuera gustada a partir de la fe. Conociendo su obra y sabiendo de algunos espléndidos intérpretes que le han dado generosa vida sonora sin compartir su confesión, quiero creer que la fe era en él algo más amplio, y que el concepto de ágape, junto con el de cáritas (no será necesario recordar que nada tiene que ver con beneficencia, sino que es el sentimiento y la idea que protagoniza la ópera *San Francisco de Asís*) y el más moderno de tolerancia, le permitirá a todo el mundo amar la obra de quien ya es un clásico. Porque si algo no hay en toda la confesión musical de Messiaen es sectarismo.

Mas ahora, ¿quién cantará al cordero? ¿Se precipitará sobre él el silencio? Quién sabe. Por el momento podéis marcharos, la misa ha concluido; la plegaria, la mirada, la comunión ha sido *enviada (missa)*. No se perderá el sentido, en estos tiempos preparadores del cisma, pues queda la obra.

***Santiago Martín Bermúdez***

*BRUSELAS*

# Un doble clásico del siglo XX

**Bruselas.** Théâtre Royal de la Monnaie, 5-V-92. Stravinski, *The Rake's Progress*. Malcolm Smith, Judith Howarth, Michael Myers, David Pittsinger, Linda Ormiston, Anne-Marie Owens, Alexander Oliver, Jacques Does. Dirección musical: Elgar Howarth. Dirección escénica: John Cox. Decorados y vestuario: David Hockney. (Producción: Festival de Glyndebourne, 1975/89).



*The Rake's Progress* FOTO: NEUBERT

La Monnaie de Bruselas es un teatro que ha creado un estilo y un sistema propios, implantados con éxito en otros teatros. El nuevo equipo mantiene su política de especial cuidado en el aspecto dramatúrgico y en la constitución de un *ensemble*, ampliando el repertorio hacia la música antigua, de la que procede su actual director, Bernard Foccroulle (este año dirigen Herreweghe y Jacobs). Antes de la esperada producción completa de *Les Troyens* de Berlioz de Cambreling/Mussbach (en transmisión directa por Radio-2 el 13 de junio), se ha mostrado una producción ya clásica del teatro musical moderno: *The Rake's Progress* de Stravinski, que David Hockney diseñase para Glyndebourne en 1975 y se repusiera en el 89. La única ópera del compositor ruso está ligada al festival ya desde su estreno en La Fenice de Venecia en el 51, encomendado a Carl Ebert, y el entrañable teatrito en la campiña inglesa se ha erigido en ferviente defensor de esta extraña, desconcertante y hermosa obra, presentándola con ese respeto por las tradiciones que sólo los británicos saben mantener. De hecho, y pese al origen del compositor, *The Rake's Progress*, estéticamente está mucho más cercana a la ópera inglesa, y la figura del protagonista, Tom Rakewell, tiene bastantes concomitancias con los antihéroes de Britten.

Stravinski se inspiró en una serie de grabados satíricos de William Hogarth con el título *The Rake's Progress* (La carrera o los progresos de un libertino), que en nuestro siglo utilizaría David Hockney para los dibujos que describen su vida picaresca al llegar a EE.UU. Fue a partir de aquí de donde surgió la idea del director escénico John Cox de encargarle los decorados de la nueva producción, cerrando así un círculo y dando origen a una iconografía que ya ha quedado asociada para siempre a esta ópera (y que ilustra las grabaciones de Chailly y el propio Stravinski). El espíritu humorístico de uno de los mejores artistas plásticos de la actualidad, no exento de una amarga ironía, sólo es comparable a la originalidad y falta de respeto con que Stravinski procede con las formas antiguas en su música, creando un mundo de una sutilísima simbología de colores que reflejan la ascensión y posterior caída a los infiernos del protagonista.

John Cox ha planteado una excelente dirección de actores, más próxima al teatro hablado que a la ópera, con excelentes escenas corales, como la del burdel en la que Rakewell pierde su virginidad, la de la subasta de sus bienes o la patética escena final en el manicomio. Los solistas formaron un auténtico equipo, con Michael Myers como Tom, con su aspecto de *Heldentenor* herido, el siniestro diablo (Nick Shadow) de David Pittsinger o Judith Howarth en una dulce y doliente Anne Truelove, una de las más enternecedoras heroínas de ópera. Excelente, asimismo, la dirección musical de Elgar Howarth, al frente de un magnífico y participativo coro y de una estupenda y maleabilísima orquesta. Una última apostilla: este *Rake's Progress* es, por sus características, una producción ideal para el escenario de La Zarzuela.

***Rafael Banús Irusta***

EMI CLASSICS

***El mejor fondo de catálogo del mundo.***

HOUSTON

# Texas, más arena que cal

Houston Grand Opera y la Opera de Dallas se encuentran separadas por 243 millas. Entre ambas ciudades existe una gran rivalidad y una saludable competencia entre las dos compañías operísticas, las cuales presentan óperas de repertorio con grandes nombres y prometedores cantantes jóvenes, al tiempo que obras contemporáneas y puestas en escena no convencionales.

El minifestival de la Houston Grand Opera fue verdaderamente ecléctico. El tejano Robert Wilson dirigió un *Parsifal* convencional, minimalista y estilizado; John Dew aportó su escenificación del Texas contemporáneo de una obra de André Grétry de 1771, *Zémire et Azor*, rebautizada como *La bella y la bestia*, desde Bielefeld, Alemania; y Dew también dirigió el estreno mundial de *Desierto de rosas* del compositor norteamericano Robert Moran, variación sobre el tema de La Bella y la Bestia, ambientado en Texas durante la Guerra Civil Norteamericana.

Tanto para los admiradores como para los detractores de Wilson, que sostiene que no le preocupa si el público se queda dormido durante sus representaciones, *Parsifal* era la ópera perfecta para sus escenificaciones, por su extensión, sus largos monólogos y relativamente escasa acción, con la excepción del Acto II. Wilson plantea una acción todavía menor de lo habitual, con una serie de cuadros escénicos en vez de acción e interacción. Así, durante sus monólogos, Gurnemanz permanece casi inmóvil, con los ojos continuamente bajos, moviéndose de vez en cuando ligeramente hacia atrás o hacia adelante para resaltar una frase, pero cuando Parsifal no reacciona en absoluto al «Seine Muter is todt», el público debe reaccionar por él. Apenas hay seducción física de Parsifal por Kundry, ni la menor seducción sensual por parte de las Doncellas Flores, no hay jardín, ni bosque, ni templo. A pesar de algunas imágenes llamativas –Kundry da a luz a Parsifal durante el Preludio y un chico, vestido únicamente con un taparrabos, cruza lentamente la escena y reaparece cinco horas después; una gran bandeja con un agujero en su centro desciende para rodear una roca de cristal, que encierra al Grial, por lo que el espectador (suponiendo que aún no se haya dormido) se ve obligado a interpretar las interminables poses por sí mismo. Sin embargo, Wilson intenta hacer pensar a su público. Felizmente la dirección musical de Christoph Eschenbach fue extática y el canto de elevado nivel. John Keyes fue un joven inocente con un buen fraseo y entonación– una voz natural con futuro. Dunja Vejzovic se mostró vocalmente emotiva y Harry Peeters, como Gurnemanz, adecuado.



*Desierto de Rosas de Robert Moran*

La ópera de Grétry, que influyó sobre Mozart, no se había presentado en USA en 198 años, pero permitió al director Daniel Beckwith dar su estilo dieciochesco a este importante compositor belga. La Bestia (Kip Wilborn) era un cantante de *rock* que se ve obligado a actuar en un motel de tercera categoría, toma a La Bella (Diane Amos) como rehén de su padre, un viajante de comercio que vende aspiradoras. Abundan las referencias actuales-Liberace, comedias televisivas de situación, etc. Algunas de estas cosas resultan divertidas, ninguna ingeniosa y todas destruyen el encanto esencial de la obra. Wilborn canta con aplomo y Amos posee una coloratura y notas agudas sin fallo y está muy guapa. Los decorados y vestuarios de Gottfried Pilz eran coloristas, pero eso era Dew, que simplemente se basó en Grétry.

La dirección de Dew y los decorados de Heinz Balthes eran demasiado para la escasa consistencia de la música de Moran en *Desert of Roses*. Cuenta la historia de un soldado de la Unión demasiado aficionado a matar que es transformado por su sentido de culpa y el amor de La Bella. El ampuloso libreto de John Lachiusa oscila entre el mal humor y el cuasi drama. Los cantantes y la inteligente dirección musical de John DeMain aportan cierta sustancia a la chapuza de Moran. Stella Zambalis como la Mujer, John Stephens como el Monstruo y Jayne West como la Muchacha se demuestran plenamente capaces.



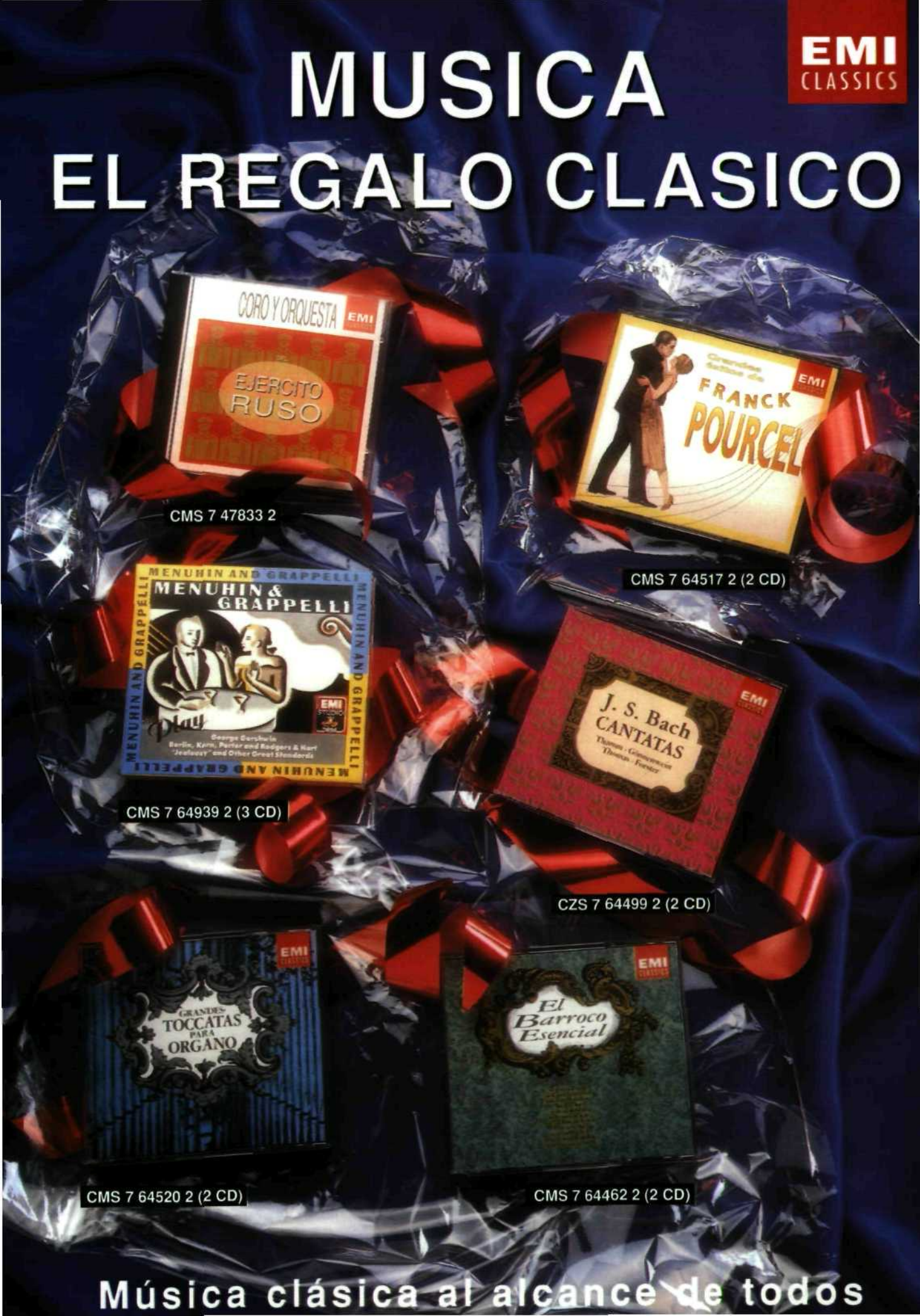
*La bella y la bestia en Houston*

La Opera de Dallas le proporcionó a Diane Soviero, que destaca en Puccini, su primera oportunidad de cantar sus tres heroínas en el *Trittico*. Es una soberbia actriz cantante y se integra muy bien en el conjunto, de modo que su sincero *Senza Mama* en *Suor Angelica* no fue la gran aria que todos esperan sino una parte integrante del drama. Alexandrina Milcheva (Principessa) tiene una voz grave de imponente presencia. Soviero aligeró su voz para una encantadora *O mio babbino caro* en *Gianni Schicchi*, en la cual Timothy Noble (Schicchi) mostró un buen sentido cómico. William Wildermann fue un Simone lleno de recursos y dos jóvenes tenores: Michael Rees Davis (Rinuccio) y Adolfo Llorca (Gherardo), se mostraron prometedores. El vestuario era magnífico. Soviero fue menos convincente en la Giorgietta de *Il Tabarro*. Su voz de soprano es menos verística que spinto dramática y el papel es grave para ella, pero su interpretación resultó verosímil. Ermanno Mauro fue un Luigi de voz plena y entregado, y Noble volvió más próximo a Michele. El director Bernard Uzan recalcó los colores cremas y la iluminación en *Tabarro*, no convenció en el milagro de *Angelica*, y presentó a *Schicchi* como disipado y divertido. El director musical, Christian Badea, no dio suficiente dramatismo al *Trittico* pero consiguió melodismo y emoción a *Angelica* y alegría a *Schicchi*.

**Jeffrey C. Smith**

# MUSICA
# EL REGALO CLASICO

EMI CLASSICS




Música clásica al alcance de todos

LONDRES

# Un Prokofiev frenético

Prokofiev terminó *El ángel de fuego* en 1925, pero nunca fue representado en los 28 años de su vida que le quedaban. El estreno teatral se celebró en Venecia, dos años después de su muerte.

Ha esperado 67 años después de su terminación para llegar al Covent Garden, pero la Royal Opera no tiene por qué avergonzarse demasiado si se piensa que tardó exactamente lo mismo en llegar al escenario en su tierra natal. Porque la producción del Covent Garden está compartida con el Teatro Kirov, y cuando se estrenó en San Petersburgo el 29 de diciembre del pasado año era su primera presentación en un teatro ruso.

Su música no es totalmente desconocida. Al ser cancelada una producción proyectada por la Opera Estatal de Berlín en su temporada de 1927-28 (Prokofiev no había completado aún la orquestación) una parte de la música se utilizó en la *Sinfonía nº 3* (una de las menos interpretadas de sus siete *Sinfonías*). En ese contexto se ha escuchado lo bastante como para saber que la música refleja la apremiante histeria del relato (Prokofiev escribió su propio libreto, basado en la novela de Valeri Briusov) y eso es así, puesto que en el teatro la histeria recorre casi ininterrumpidamente sus cinco actos de aproximadamente dos horas. Es una ópera acerca del frenesí.

Situada en la Alemania del siglo XVI, trata de la obsesión de Renata, una joven *medio monja, medio puta,* que desde que a sus ocho años tiene visiones de Madiel, un ángel que la conducirá a una vida de penitencia, mediante la cual se convertirá en una santa. Pero cuando ella le pide que él le haga el amor, el ángel, colérico, se convierte en una columna de fuego, y desaparece. Ella sueña en que volverá como hombre y transfiere sus visiones a la forma humana del Conde Heinrich que, sin embargo, la ha abandonado.

La ópera cuenta la obsesiva búsqueda de Heinrich por parte de Renata, durante la cual es atormentada por los demonios, y todos creen que está poseída por el diablo. Ruprecht, un soldado mercenario, queda subyugado por ella, pero se convierte simplemente en un accesorio de la búsqueda. Al final, Renata muere a manos de la Inquisición.

La ópera sólo puede lograr éxito si la producción tiene la audacia suficiente como para tomarnos por el cuello y metemos de lleno en las salvajes imaginaciones del deformado espíritu de Renata, en su mundo mezclado de éxtasis, esperanzas frenéticas y torturada desesperación. Es lo que hace la producción de David Freeman y de este modo se concentra la atención. Creemos en lo que estamos viendo. Los decorados de David Rogers, con hábiles iluminaciones sobre un fondo oscuro, sitúan el sufrimiento de Renata en un primer plano; y el golpe maestro de Freeman es hacer que la Compañía Acrobática Marinski personifique los demonios de Renata, blancos cuerpos suspendidos en posiciones grotescas, unas veces arrastrándose y otras encogiéndose, sugiriendo siempre un mal poderoso. En otras partes, Freeman se concentra en un frenético equivalente del de la orquesta. Porque la orquesta de Prokofiev con frecuencia grita sin misericordia. Pero a veces también se reduce a un terror susurrado y en ocasiones emerge brevemente la compasión. De ello mucho se debió a la Orquesta del Covent Garden, dirigida por Sir Edward Downes, desde hace mucho un entusiasta abogado de Prokofiev y que ahora celebra sus 40 años de vinculación con el Covent Garden.



*Galina Gorchakova y Paata Burchuladze en El angel de fuego*

Pero quien se adueñó realmente de la velada fue Galina Gorchakova, una joven soprano siberiana, que se presentaba en la Royal Opera House. Posee una notable capacidad para sobreponerse a la orquesta y hacer de Renata una personalidad tan creíble que su situación se convierte en horriblemente real, al ser su interpretación la de un alma atormentada. Paata Burchuladze fue un Inquisidor ominosamente inquebrantable en su fatal propósito, Valeri Alexeiev sugiere un Ruprecht mundano atrapado en una red de acontecimientos sobrenaturales que sólo comprende a medias. Hay varios papeles cuidadosamente caracterizados para sugerir el contraste con Renata y sus salvajes visiones, entre ellos la Camarera de Elisabeth Bainbridge, el Nigromante de Gillian Knight y el Jakob Glock de John Dobson.

Al final, después de tanto esperar por ella, *El ángel de fuego* no parece una gran ópera. Pero dada la frenética dirección escénica de Freeman, la visionaria dirección musical de Downes y la virtuosística Renata de Gorchakova, constituyó ciertamente una perturbadora experiencia teatral.

***Kenneth Loveland***

AUVIDIS VALOIS

# RAFAEL OROZCO

## ISAAC ALBÉNIZ
# IBERIA
integral



*En concierto:*

*MÁLAGA - 4 / 6 / 92*
*(Teatro Municipal Miguel de Cervantes)*

*GRANADA - 5 / 6 / 92*
*(Auditorio Manuel de Falla)*

*SEVILLA - 24 / 6 / 92*
*(Teatro de la Maestranza)*

*Disponible en CD*
*a partir del 10 de Junio*
VALOIS AUVIDIS V 4663

AUVIDIS IBERICA C/ Bertran, 72. 08023 BARCELONA. Tel. 418 80 80. Fax 211 08 15.

LISBOA

# Encuentros de música contemporánea

Una vez más el mes de mayo (entre el 4 y el 16) tornó a Lisboa la capital de la música contemporánea en la península ibérica. La longitud de miras de este Festival, con una andadura de más de dieciséis años y siempre con una perspectiva más audaz y comprometida, se manifiesta de forma radical con su programación y con la inclusión en la misma de los nombres más destacados de la creación contemporánea, así como la presencia de los mismos durante el desarrollo del festival, además de una cuidada atención a la creación portuguesa. Los *Encontros* han sabido crecer y madurar con paso firme, y han sabido ponerse al frente de los más destacados festivales internacionales de música contemporánea. Buena prueba de ello es la programación mantenida en los últimos años, contando con la presencia real de compositores de primera línea tales como Boulez, Xenakis, Stockhausen o Nono. Este compromiso de ofrecer al público lo más importante y destacado de la actualidad y no simplemente conformarse con *lo posible* o *lo más fácil accesible*, es lo que hace de los *Encontros* un auténtico lugar de encuentro de compromiso y de toma de conciencia con la creación contemporánea.

Este año los dos nombres fundamentales del Festival fueron: Elliott Carter y Karlheinz Stockhausen. Al primero se le dedicaban tres conciertos monográficos y otras de sus obras eran incluidas en diversos conciertos. Y el segundo presentaba, en primera audición mundial, la versión de concierto de su ópera *Dienstag aus Licht*.

La audición integral de los *Cuarto Cuartetos* de cuerda de Elliott Carter en la versión del británico Cuarteto Arditti puso de manifiesto lo que este género puede mostrar de un compositor con obra y edad que ha practicado el cuarteto a lo largo de su trayectoria (el *Primero* es de 1950-51 y el *Cuarto* de 1986); poner en evidencia las constantes y preocupaciones –eje de su pensamiento musical–, así como los elementos de cambio y evolución de su obra. Por otra parte, la Orquesta SWF de Baden-Baden, bajo la dirección de Michael Gielen y con la participación de la pianista Ursula Oppens (ambos conocedores y excelentes intérpretes de la música de Carter, que incluso la han llevado al disco), interpretaban tres obras fundamentales del catálogo sinfónico del compositor: las *Three occassions for orchestra* (de 1986-89), el extraordinario y monumental *Concierto para piano y orquesta* (de 1964-65) y el *Concierto para orquesta* (de 1969). El *Concierto para piano* vive un poco las preocupaciones formales del *Cuarteto nº 2* y del *Doble concierto para clave y piano con dos orquestas de cámara* (obra también programada en otro concierto del festival). La personalidad musical del compositor nos llevaría a hablar, quizás, del tópico de creerlo el más europeo de los compositores americanos. Y en ese sentido, la línea de compromiso y evolución de su obra desde los años cincuenta hasta hoy nos habla de esa perspectiva conceptual: un lenguaje musical personalizado, enraizado en las consecuencias del estructuralismo y en permanente evolución sin renuncias. En ese sentido cuando Boulez afirma que «el lenguaje de Elliott Carter es seguramente uno de los más originales de nuestro tiempo y su itinerario de compositor uno de los más notables», es una reflexión de una gran profundidad a la vista del percurso creativo del compositor americano cuya primera estancia europea y su contacto con Nadia Boulanger forjan el comienzo de un espíritu de pujanza incansablemente renovadora. Quizá ahí encontremos el perfil diferencial de este compositor frente al mundo musical americano.



*Dienstag aus licht de K. Stockhausen* FOTO: SARAIVA

*Dienstag aus Licht* (Martes de Luz) de Stockhausen, está constituida por un prólogo *Dienstag-Gruss/Willkommen mit Friedens-Gruss* (Saludo de Martes-Bienvenida con saludo de Paz), un primer acto titulado *Jahreslauf* (El curso de los años) y un segundo titulado *Invasion-Explosion mit Abschied* (Invasión-Explosión con despedida). Annete Meriweather (soprano en el papel de Eva), Julian Pike (tenor en el papel de Michael), Nicholas Isherwood (bajo en el papel de Luzifer), Markus Stockhausen (trompeta y fliscornio, doblando a Michael) y Simon Stockhausen (sintetizador, en el papel de *Synthifou*) son el conjunto de solistas instrumentales y vocales que junto con un doble coro mixto dan vida a los cerca de ciento cincuenta minutos que dura la obra. Esta es la cuarta obra del ciclo *Licht* que cubrirá los siete días de la semana. La integral del ciclo, que en el año 2004 verá su fin, durará más de veinticinco horas. El compositor entronca cada una de las óperas con una concepción de la antigüedad del nombre de cada uno de los días de la semana. Así *Dienstag* (martes) es el día de Marte, lo que nos entroncaría con la guerra; guerra que enfrenta a Michael y Luzifer, dos de los personajes principales del ciclo.

Un aspecto a destacar en este trabajo del compositor alemán es la concepción de duplicidad de intérpretes que da a un mismo personaje, tal y como se menciona más arriba, entre cantantes e instrumentistas. Por otra parte, el carácter fragmentario que tiene cada una de las óperas, permite al compositor considerar cada una de las partes o fragmentos obras de posible interpretación aislada y en cada caso para solistas y conjuntos instrumentales diferentes. Cada fragmento forma parte de un todo y al mismo tiempo tiene autonomía propia.

Tratar de hacer un comentario o aproximación al *fenómeno* lo consideramos ocioso: Stockhausen aparece, actualmente, como un creador controvertido con este ciclo. Dentro de esa *propuesta-todo* en la que nos quiere sumergir y sobre todo si lo analizamos como un todo músico-teatral, existen momentos de lo más *naïf* y otros de un grandísimo interés. pero en cualquier caso, nos encontramos ante el maestro del saber durar las cosas en su justa medida y ante alguien que deja de olvidarse con dificultad de *Sirius* o *Momente* (escúchese el prólogo con los dos coros y el conjunto de metales o el inicio de la parte de banda magnética solo de *Invasion-Explosion mit Abschied*).

**Enrique Macías**

PARIS

# Una discreta mascarada

**París.** Opera Bastilla. 22-IV-92. Verdi, *Un ballo in maschera*. Rybarska, Shafer, O'Neill, Agacha, Focile. Orquesta y coros de la Opera de París. Director: Myung-Whun Chung. Escenografía: Nicolas Joel.

Una vez más, director, orquesta y coros fueron los elementos básicos de la representación. Chung estuvo especialmente inspirado, traduciendo con calor y verdad las tensiones líricas y dramáticas de la obra. Bajo su batuta, la Orquesta tocó, precisa y flexible, permitiendo la expresión cantabile. Concertantes siempre encajados; y dos momentos particularmente sobresalientes: la cuidadísima dinámica, en el preludio del segundo acto y el arrebato lírico en el dúo de soprano y tenor. Los coros, excelentes, sobre todo en la conocida escena de las carcajadas, también en el segundo acto.

Los cantantes, como viene siendo habitual, irregulares. Lo mejor, lo dio la soprano ligera Nuccia Focile en el personaje de Oscar: bello timbre, irreprochable escuela de canto, fáciles coloraturas; incluso movió muy bien una escena colmada de personajes estáticos. Tras ella, el Riccardo de Denis O'Neill, tenor de timbre no especialmente atractivo, pero que frasea de modo excelente, sostiene bien el fiato y es brillante en el agudo. Irregular, la Amelia de Lubica Rybarska, dotada de una voz grata y dulce en centro y graves, pero cuyo registro agudo es calante y proclive al desgarro (Terceto del I Acto); por añadidura, las notas que ataca piano se rozan peligrosamente y tiene tendencia a ocluir la cavidad bucal, con merma de timbre y de claridad. La mezzo Susan Shafer no alcanza a dar la dimensión del gran personaje que es Ulrica, debido a su registro grave destimbrado y a la carencia de armónicos en algunas notas de paso. En fin, el barítono Alexandre Agache no tiene verdadero carácter dramático verdiano, a pesar del refuerzo de los graves, con una emisión *cupo*; el centro es poco timbrado y en el agudo hay un evidente cambio de color.



*Un ballo in maschera en la ópera de La Bastilla* *FOTO: MOATTI KLEINEFENN*

Puesta en escena convencional y tramoya sencilla. Lo mejor, el vestuario de época (Boston, siglo XVII), y en particular el baile de máscaras, con atuendos inspirados en disfraces propios del Carnaval de Venecia.

Coda.–Algunas de las representaciones contaron con la presencia del tenor Luciano Pavarotti. Aunque no he podido contarme entre los privilegiados que han asistido a tales sesiones –incluida una especial que fue retransmitida al exterior mediante una pantalla gigante y que congregó a unos diez mil espectadores suplementarios en la plaza de la Bastilla– no tengo la menor duda de que el nivel general del elenco habrá mejorado sensiblemente con el concurso del gran cantante italiano.

***Julio Andrade Malde***

# Compleja tramoya

**París.** 27-IV-92. Teatro del Châtelet. Debussy, *Pelléas et Mélisande*. Archer, Hagley, Maxwell, Cox, Walker. Orquesta y coros de la Welsh National Opera. Director: Pierre Boulez. Dirección de escena: Peter Stein.

En este mes de abril, se han cumplido 90 años del estreno de esta obra maestra, una de las grandes óperas de nuestro siglo, en la Opéra Comique de París. Con este motivo, el Châtelet ha programado cuatro representaciones, que han resultado notoriamente insuficientes para la demanda del público.

Puesta en escena con una complejísima tramoya: juegos de paneles negros deslizantes en sentido horizontal y vertical; escenario deliberadamente acortado para producir una sensación opresiva, asfixiante, la atmósfera del mundo cerrado que evoca Maeterlinck en la obra literaria. El único inconveniente de este complicado montaje es el molesto ruido que ocasionan las mutaciones y que perturba la audición de los maravillosos intermedios que escribió Debussy para dar continuidad al fluir musical.

Boulez ha dirigido magistralmente la representación. No en vano estudió esta partitura con su maestro, el recientemente fallecido Olivier Messiaen. La orquesta ha demostrado su comprensión profunda de este universo sonoro y por consiguiente ha sabido transmitirla a la audiencia. En cuanto a los cantantes, el nivel puede calificarse de sobresaliente, con algunas excepciones.

Extraordinario el Arkel de Kenneth Cox, un bajo profundo, de voz poderosa, perfectamente colocada, homogénea, de hermoso timbre y que, además, realiza una verdadera creación escénica del personaje. Después el Golaud de Donald Maxwell, gran barítono dramático, de voz plena, timbrada, y que también destacó en lo escénico dando fuerza y convicción a un difícil papel. Muy notable la Mélisande de Alison Hagley, soprano de voz dulce y bien emitida, que prestó un indudable encanto a la enigmática joven. El Pelléas de Neill Archer sólo discreto: ni escénica ni vocalmente da el personaje, debido a su falta de carácter dramático y a las graves dificultades que halla para cantar en una tesitura demasiado central para su cuerda. El niño-soprano Samuel Burkey ha demostrado que la sostenida tradición de confiar el papel a una mujer está sobradamente justificada. En fin, dos personajes secundarios, Geneviève y el Médico, fueron servidos por la mezzo Penelope Walker y por el bajo Peter Masseochi, respectivamente; una y otro tienen sobradas facultades para mayores empresas.

***Julio Andrade Malde***

NANTES

# Godefroid inicia su Anillo

**Nantes.** Theatre Graslin. *El oro del Rin.* 31-III, 2 y 4-IV-92. Martin Egel (Wotan), Nicolas Folwell (Alberich), Emile Belcourt (Loge), Roger Bryson (Fasolt), Colin Iveson (Fafner), Hubert Delamboye (Mime), Kimball Wheeler (Fricka), Claire Powell (Erda), Adrienne Dugger (Freia), Christian Jean (Froh), Philippe Duminy (Donner), Jeannette Fischer (Woglinde), Adrienne Mille (Wellgunde), Yvonne Burnett (Flosshilde). Orquesta Filarmónica del País del Loira. Director: Valentin Reymond. Dirección escénica: Philippe Godefroid. Escenografía: Pascal Lecocq.

La temporada 1991/92 de la Opera de Nantes es inteligente, ecléctica y ambiciosa: *Tosca, La Jardinera fingida, La Basoche* (Messeger), *El testamento de la tía Carolina* (Roussel) y *Las tetas de Tiresias* (Poulenc), *Armida* (Haydn), *Beatriz y Benedicto, Carmen, Si yo fuera rey, La Favorita* y *El oro del Rin* como prólogo a una *Tetralogía* que debe completarse en noviembre de 1994.

Por lo oído en el bello Teatro Graslin esta producción del *Anillo* no destacará musicalmente: cuerda reducida, dos arpas; dirección inexperta y sin nada reseñable del joven *kapellmeister* suizo V. Reymond; un reparto internacional de eficaces segundones de Seattle, la Welsh National Opera, la English National Opera, etc., con un protagonista alemán, Martin Egel, que es hijo de la gran contralto Marga Höffgen (inolvidable Erda), pero que en Bayreuth durante trece años (1975-1987) no pudo pasar de encarnar a Donner, Nachtigall, un Noble brabanzón, el Timonel de *Tristán* y un Escudero de *Parsifal*...

Así, la atención se concentra en el trabajo del *regisseur*, Philippe Godefroid (1954, Mont-de-Marsan), licenciado en Políticas, Derecho e Historia de Alemania que ha conseguido seguir al fin su verdadera vocación. Fundador de la revista *Lyrica* (1973), su nombre aparece asociado sobre todo con *Diapason* y *L'Avant-Scène-Opéra*. En 1986 publicó su trabajo teórico más importante hasta el presente: *Le Jeu de L'écorché. Dramaturgie wagnerienne*, poso de lecturas y atisbos personales característicos de la fascinación que Wagner y Alemania (entendidos como unidad monstruosamente peligrosa y por ello atractiva) ejercen sobre no pocos franceses. Tras algunas producciones operísticas, Godefroid recibió un importante espaldarazo: realizar la síntesis dramática de la *summa artis* de Maurice Béjart, *Ring um den Ring*. Finalmente, con la dirección de la Ópera de Nantes desde julio de 1990 se ha consagrado de lleno a la escena lírica.

Godefroid parece querer buscar un camino postrealista y habla de «conservar la narración mediante el cuerpo» –la mímica, principio béjartiano– «y el misterio». Su escena incurre, sin embargo, en el *collage* estilístico al uso. Los símbolos permanentes son una esfera armillar giratoria sobre su eje vertical (el Walhall, el Nibelheim; quizá mañana la fragua de Mime o la cueva de Fafner) y un monolito –cristal oscuro– fresno del mundo (del que Wotan arranca la lanza). Hay elementos *histó-ricos* que ya parecen inevitables en toda escenificación del *Anillo* que se precie: un sillón, un casco tirado en el suelo, el cordelaje de las Nornas. De la acción coreográfica de Béjart, Godefroid conserva la introducción declamada (parte del texto prologal del *Ocaso*) y la pantomima de los orígenes del poder (el orden) de Wotan: un acierto en *Ring um den Ring*, acción bailada comprimida; un exceso didáctico al poner en escena la obra original. También está presente la herencia cinematográfica: *Metrópolis* con sus obreros-nibelungos-autómatas; *2001* y el monolito símbolo de la potencia universal, de la razón; los samurais (Donner) de Kurosawa; *En busca del fuego* y sus homínidos (por sus pieles boyardos de *Iván el Terrible*) gesticulando entre el instinto y el control mental... Otra inercia: llenar la escena con gentes inventadas –los homínidos– para las que no hay previsiones en el texto ni en la partitura. Y algunas gotas de la subcultura colectiva alemana: los dioses y los gigantes se sientan en círculo para tratar sobre Freia y su precio como si Wotan fuera Old Shatterland y Fasolt un caudillo comanche, es decir, personificaciones de las narraciones de Karl May. Con todo, no faltan aciertos mímicos quizá derivados de la experiencia con Béjart: Alberich se hace invisible al convertirse en nibelungo anónimo (todos llevan cubierto el rostro y forman una masa indiferenciada); la figuración de Alberich-dragón gigante se logra mediante la amenazadora convergencia de los nibelungos-autómatas sobre Loge. Pero la confusión que provoca la abundancia de figurantes y la casi total falta de correlación entre la música y lo que acaece en la escena convierten a este prólogo en un enigma, que no será fácil resolver en las jornadas. También ha de apuntarse en el debe el Loge físicamente más desagradable que he visto nunca (quizás un mutante procedente del cómic) y cosas tan extrañas como que todo el mundo manosee la lanza de Wotan y que éste abandone el escenario, en unión de Loge, para ir a ponerse el manto de su jerarquía mientras los gigantes vienen a reclamar el oro.



*El oro del Rin en la ópera de Nantes* FOTO: GUY FAUCHER

El director de escena ha precisado que este *Anillo* está pensado para las posibilidades de Nantes, no para las de París o Berlín. Desde este punto de vista, el esfuerzo por disponer de una producción propia de la *Tetralogía* puesta al día es un acierto de las fuerzas vivas de la ciudad del Loira y el Erdre, que redundará en beneficio del Teatro Graslin y su renovado prestigio. De momento, la representación del día 4 de abril fue recibida con entusiasmo general por parte de un público en el que no faltaban las damas de la Asociación Wagneriana de Estrasburgo, venidas en autocar para la ocasión, ni cuatro españoles curiosos, pero no impertinentes.

**Angel F. Mayo**



# 53 MUSIKA HAMABOSTALDIA QUINCENA MUSICAL SAN SEBASTIAN-DONOSTIA

MIEMBRO DE LA ASOCIACION EUROPEA DE FESTIVALES DE MUSICA

## AVANCE DE PROGRAMACION 1992

3 Agosto
1 Septiembre

## BASILICA SANTA MARIA

Agosto

3 LES CUIVRES D'AQUITAINE
CORO ARMONIA
José Manuel Azcue, órgano
Patrocinado por: CAJA LABORAL POPULAR

7 *CORAL ESKIFAIA*
CORAL HODEIERTZ
Director: JAVIER BUSTO
«Magnificat» (J. Busto); «Misa», F. Martin

## TEATRO VICTORIA EUGENIA

Agosto

4 y 5 **BALLET CRISTINA HOYOS**
«Yerma» y «Lo Flamenco»
Patrocinado por: DONOSTI GAS

17 y 19 **«L' ITALIANA IN ALGERI»**, G. Rossini
Producción: OPERA DE MONTE-CARLO
Director musical: BRUNO CAMPANELLA
Director de escena: PIER LUIGI PIZZI
Reparto: MARTINE DUPUY, SIMONE ALAIMO, ROCKWELL BLAKE, ALFONSO ANTONIOZZI, ALFONSO ECHEVERRIA, AINHOA ARTETA, ITXARO MENTXAKA.
CORO EASO - Director: Salvador Rallo
ORQUESTA SINFONICA DE EUSKADI
Patrocinado por: GIPUZKOA DONOSTIA KUTXA

20 **ITZIAR MARTINEZ**, soprano
**MAITE ARRUABARRENA**, mezzo-soprano
**ALFONSO ECHEVERRIA**, bajo
SOLISTAS DE LA OPERA
Espacio escénico: HORACIO RODRIGUEZ ARAGON
Per Arne Frantzen, piano
Obras de G. Rossini
Patrocinado por: IBERDROLA

22 y 23 **ORQUESTA DE CAMARA DE PRAGA**
**ORFEON DONOSTIARRA** - Director: José Antonio Sainz
Director: CLAUDIO SCIMONE
KATHLEEN CASSELLO, MARTINE DUPUY, ROCKWELL BLAKE, SIMONE ALAIMO.
«Stabat Mater», G. Rossini
Patrocinado por: IBERDROLA

24 **ORQUESTA DE CAMARA DE PRAGA**
JOSEF SUK, violín
Obras de A. Dvorak, J. Vorisek, J. K. Vanhal

25 **ORQUESTA SINFONICA DE BILBAO**
**CORAL ANDRA MARI.** Director: José Luis Ansorena
Director: LIONEL FRIEND
SIMON ESTES, bajo
MAITE ARRUABARRENA, soprano
Obras de G. Verdi, M. Mussorgski, F. Escudero («Gernika», 3er. acto)

26 **ALAKIKETAN**
Espectáculo de danzas vascas
Director artístico: JUAN ANTONIO URBELTZ
ARGIA EUSKAL DANTZARI TALDEA

27 **ORQUESTA SINFONICA DE EUSKADI / ORFEON DONOSTIARRA**
Director: VICTOR PABLO PEREZ
RICARDO REQUEJO, piano
ALFONSO ECHEVERRIA, bajo
«Concierto vasco para piano», «Illeta», F. Escudero
Patrocinado por: IBERDROLA

28 **CHRISTIAN ZACHARIAS**
Obras de D. Scarlatti, M. Ravel, R. Schumann, A. Soler

29 **ORQUESTA SINFONICA DE LA RADIO DE FRANKFURT**
Director: DIMITRI KITAJENKO
VLADIMIR KRAINEV, piano
«Don Juan» R. Strauss; «Concierto para piano n.º 3», S. Prokofiev; «Sinfonía n.º 5», D. Shostakovich

30 **ORQUESTA SINFONICA DE LA RADIO DE FRANKFURT**
Director: DIMITRI KITAJENKO
EVA MARTON, soprano
«Sinfonía n.º 4», A. Bruckner; «El sueño de Elsa» de Lohengrin, «Wesendonck Lieder», R. Wagner
Patrocinado por: CAJA LABORAL POPULAR

31 **CONJUNTO DE CUERDAS DE LA SCALA DE MILAN**
Obras de G. Tartini, G. Rossini y A. Vivaldi

Septiembre

1 **CONJUNTO DE CUERDAS DE LA SCALA DE MILAN**
GIUSY DEVINU, soprano
Obras de G. Pergolesi, A. Vivaldi, V. Bellini, G. Donizetti

## CICLO DE MUSICA DE CAMARA (Del 4 al 7 de Agosto)

Ainhoa Arteta, soprano; Alejandro Zabala, piano; Lluis Claret, cello; Alain Planès, piano; Sexteto Karadar-Bertoldi

## CICLO DE MUSICA PARA TECLA Y GUITARRA (Del 18 al 21 de Agosto)

Hopkinson Smith; Piñeiro Nagy; Eduardo Baranzano

## CICLO JOVENES INTERPRETES (Del 4 al 7 de Agosto)

Patrocinado por: GIPUZKOA DONOSTIA KUTXA

## CICLO DE MUSICA DEL SIGLO XX (Del 17 al 21 de Agosto)

Homenaje a Francisco Escudero; Orpheus Quartet (A. Aracil, C. Halffter, H. Dutilleux); Santiago de la Riva; Manuel Miján.

## CICLO DE MUSICA ANTIGUA (Del 10 al 13 de Agosto)

Capilla Peñaflorida; Música Antiqua de Praga; Trio Sonnerie con Monica Hugget, Gothic Voices

## CICLO DE ORGANO ROMANTICO (Del 24 al 28 de Agosto)

Michael Radulescu, Adelma Gomez, Jesús Martín Moro, Luis Dalda

## CICLO DE BANDAS SINFONICAS (7, 8, 10 y 11 de Agosto)

## CICLO DE CINE MUSICAL (Del 4 al 7 Agosto)

«El barbero de Sevilla», «La Cenerentola», «El viaje a Reims», «Ermione», «Bianca e Falliero», «Otello»...
Patrocinado por: GIPUZKOA DONOSTIA KUTXA

## TREN MUSICAL «ROSSINI» (20 Agosto)

SAN SEBASTIÁN - DEBA. Patrocinado por: IBERDROLA

## ENSAYOS ABIERTOS

Opera, Orquesta de Cámara de Praga (día 21 Agosto), Orquesta Sinfónica de Euskadi, Orfeón Donostiarra, Orquesta Sinfónica de la Radio de Frankfurt

Ayuntamiento de San Sebastián - Donostiako Udala • Departamento de Cultura del Gobierno Vasco - Eusko Jaurlaritza, Kultura Saila • Diputación Foral de Gipuzkoa - Gipuzkoako Foru Aldundia
Colaboración de Iberdrola, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música del Ministerio de Cultura
Información: Quincena Musical. C/ Reina Regente s/n. 20003-SAN SEBASTIAN. Tel. (943) 48 12 38. Fax: (943) 43 07 02

BARCELONA

# Grata Cenicienta

**Barcelona.** Gran Teatro del Liceo, 24, 27, 30-IV; 3, 6-V-92. Rossini, *La Cenerentola*. Kathleen Kuhlmann (Angelina); Eduardo Giménez (Ramiro); Rolf Wollrad (Don Magnífico); Martin Gantner (Dandini); Kristinn Sigmundsson (Alidoro); Roxana Incontrera (Clorinda); Thea Iliewa (Tisbe). Coro de Valencia y Orquesta Sinfónica de Radio Berlín. Dirección: Alan Hacker. Producción de la Sächsische Staatsoper Dresden. Dirección de escena: Steffen Piontek. Escenografía y vestuario: Martin Rupprecht.

El Liceo se ha adherido a la conmemoración rossiniana por teatro interpuesto, es decir, haciendo venir al Liceo una *Cenerentola* montada por la Opera de Dresde, con la Orquesta Sinfónica de Radio Berlín y añadiéndole el coro masculino de Valencia. La razón de esta infrecuente visita era cubrir el hueco que dejaron las huestes del teatro que se hallaban en Sevilla para la *Carmen* inaugural del Teatro de la Maestranza.

La elección fue bastante acertada, porque esta producción de *La Cenerentola* de Dresde tiene sus aspectos positivos, pero topó con la inadecuación del escenario del Liceo, que obligó a reducir y rebajar el juego mecánico de la escena, que incluye un salón giratorio y un enorme globo aerostático con el que llega Dandini y con el que se fueron al cielo la Cenicienta y su Príncipe a falta de otro final mejor que el escenario no permitía.

El problema de esta producción es su estética (el marcado) expresionismo del salón de baile y del vestuario del coro, sobre todo), que rebosa germanismo, y aunque a Rossini le llamaran «Il Tedeschino», lo cierto es que *La Cenerentola* es de un italianismo casi absoluto que no cuadra con la idea de la producción. Sin embargo, en conjunto funcionó bien y sus responsables fueron aplaudidos y no abucheados como ocurre en estos últimos años.

Vocalmente las cosas estuvieron en un nivel, sino todo lo alto que la ópera requiere, al menos muy digno. En el orden de la calidad hay que destacar el Dandini de Martin Gantner, que actualmente recuerda al Hermann Prey joven de las grabaciones de hace veinte años. No tiene un registro bajo suficientemente sólido, pero el medio y el agudo tienen calidad y el cantante desarrolla bien su figura escénica con simpatía y eficacia. También merece elogio la Cenerentola de Kathleen Kuhlmann, ya conocida por el vídeo de Glyndebourne, y quizás mejor aquí por un mayor ensanchamiento de la zona grave, y si la cantante no parece cómoda en el agudo al menos cumple adecuadamente en todo momento.

Eduardo Giménez reapareció en el papel de Ramiro que cantó con la elegancia y la perfección habituales en él, con nitidez en la zona aguda (que nunca ha sido su fuerte) y gran dominio del estilo rossiniano, aspecto en el que probablemente era el mejor sobre la escena. En cambio, Rolf Wollrad, aunque no carece de voz, es un pésimo bajo bufo, carente totalmente del estilo requerido para cantar el italianísimo personaje de Don Magnífico, un tipo humano que el cantante ni siquiera comprende. Quizás por esto la producción le *afeitó* la tercera aria, abriendo el segundo acto después de su escena.

Grata sorpresa la constituyó el Alido de Kristinn Sigmundsson, un bajo-barítono islandés que se presentó en el Liceo con el mejor pie, puesto que su vistosa única aria de la ópera obtuvo la única ovación que hubo en la función inaugural. Las dos hermanas feas fueron correctas; sus papeles no les consentían más.

La Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín suplió a la titular del teatro con bastante acierto, aunque tardó un poco en *encontrarse a sí misma* bajo la batuta de Alan Hacker, que dirigió desde su silla de ruedas con eficacia, aunque dejando a los cantantes un tanto sueltos en escena.

**Francesc X. Mata**



*La Cenerentola en el Liceo* FOTO: BOFILL

## El otro Rossini

**Barcelona.** Palau de la Música Catalana. 28-IV-92. Euroconcert. I Musici. Obras de Rossini, Boccherini, Giordani y Rolla.

I Musici volvieron una vez más al Palau de la Música Catalana, aunque en esta ocasión con un programa infrecuente que giraba en torno a la figura de Rossini y en el que se incluían obras de otros compositores de música instrumental de finales del XVIII y principios del XIX como Boccherini, Giordani y Rolla. Partiendo de la base de que esta formación no se movía en su repertorio habitual, el barroco, con el que ha conseguido gran parte de su fama, el concierto tuvo una notable calidad y fue muy bien acogido entre el público que llenaba el Palau. En la primera parte, interpretaron con elegancia, aunque con un planteamiento estilístico poco convincente, la *Sonata nº 2 en la mayor* de Rossini. El violonchelista Vito Paternoster ofreció quizás una versión excesivamente romántica del *Concierto en sol mayor, nº 3* de Boccherini, aunque resolvió sin problemas la gran complejidad técnica de la partitura. Más interesante resultó el *Concierto en do mayor para clave* de Giordani, en el cual Maria Teresa Garatti hizo un verdadero alarde de virtuosismo y seguridad. Ya en la segunda parte, Massimo Paris ofreció una mesurada versión del ecléctico *Concierto para viola* de Rolla. Lo más desigual del concierto resultó la *Sonata nº 1 en sol mayor* de Rossini, con la que acababa el programa y en la que volvió a evidenciarse una falta de planteamiento de base a la hora de enfrentarse a la partitura. Sin embargo, en las propinas, el público obtuvo su ansiado Vivaldi en el que volvimos a escuchar a I Musici de siempre.

**Marc Heilbron**

# Y llegó la esperada

**Barcelona.** Palau de la Música Catalana. 5-V-92. Concierto extraordinario del centenario del Orfeó Català. Montserrat Caballé, soprano; Manuel Burgueres, piano. Obras de Pahissa, Granados, Mompou, Toldrà, Millet, Turull, Pueyo y Montsalvatge.

Los actos del centenario del Orfeó Català han tenido un gran impacto por las colaboraciones que han contribuido a su difusión, logrando su broche de oro con Montserrat Caballé, en el concierto de clausura. La soprano catalana, a la que últimamente se escucha poco en nuestra ciudad, como consecuencia de sus diferencias con el Liceu, era esperada con cariño y curiosidad. Pudimos oír a Caballé en un tipo de repertorio, la canción catalana, que le permite desarrollar su arte, con una voz que si bien, como es lógico, no tiene la transparencia de antaño, mantiene una gran uniformidad que le permite conseguir la redondez del sonido desde el inicio, y alguna ligera dureza que apareció en algún momento no enturbió un recital de gran calidad; en el mismo había junto a canciones de gran contenido musical y belleza estilística, como son las de Granados, Mompou, Toldrà, Turull y Montsalvatge, otras de Jaume Pahissa, Lluis Millet y Salvador Pueyo, de menor impacto. Las propinas fueron pocas, por el carácter del acto y del protocolo.

**A.V.**

# Elegancia innata

**Barcelona.** Gran Teatre del Liceu. 2-V-92. Frederica von Stade, mezzosoprano; Martin Katz, piano. Obras de Puccini, Respighi, Pizzetti, Mahler, Gounod, Thomas, Offenbach, Messiaen, Satie, Poulenc y Mozart.

La elegancia es una virtud que se puede mostrar en múltiples facetas; Frederica von Stade, que se presentaba en Barcelona, lo demostró en su canto, en su forma de estar e interpretar y en un detalle tan significativo como fue variar el programa inicialmente previsto, que era igual al de Madrid, suprimiendo el aria de *La Cenerentola,* que estos días se representa en nuestro teatro y sustituyéndola por las dos de *Le nozze di Figaro.* La voz de la cantante es de una gran belleza, que se mantiene intacta, y a ella une una perfecta musicalidad, un fraseo cuidado y un gran sentido interpretativo. La primera parte, compuesta inicialmente por canciones de Puccini, Respighi, y el poco habitual Pizzetti, resultó, a pesar de la intérprete, algo fría, alcanzó el crescendo con los cuatro *Ruckertlieder* de Mahler. Cerraban esta primera parte las arias de *Romeo et Juliette,* extrovertida, *Mignon,* algo lenta y *Le grande duchesse de Gerolstain,* muy brillante. La segunda parte estuvo en principio dedicada a la canción francesa con obras del recientemente fallecido Messiaen, tres *mélodies* de Satie, llenas de vivacidad y *La courte paille* de Poulenc, en la que se pudo comprobar la versatilidad de la cantante; acabó el recital con las dos arias de Cherubino. La cantante correspondió a los grandes aplausos con cinco propinas en las que figuraban su espléndida versión de la conocida aria de *Le perrichole* de Offenbach. Muy en su sitio Martin Katz, demostrando la importancia de un buen acompañante.

**A.V.**

*SABADELL*

# La dura labor

**Sabadell.** Teatre de La Farádula. 30-IV-92. Verdi, *Nabucco.* Martha Colalillo, Carlos Bosch, Juan P. García Marqués, Ignasi Encinas, Montserrat Torruella. Cor d'Amics de l'Opera de Sabadell. Orchestra Simfónica del Vallés. Director: Ivan Anguelov.



*Nabucco en Sabadell* FOTO: X. GONDOLBEN

Los esfuerzos que, para la dignificación de la ópera fuera de Barcelona, hacen Amics de l'Opera de Sabadell no tienen siempre completa recompensa. Representar *Nabucco* requiere mucho coraje, y esta vez las cosas quedaron en una correcta dignidad. La escena no acabó de funcionar salvo en contadas ocasiones, quizá el cuadro más logrado fue el de la prisión del protagonista. En la parte musical, Ivan Anguelov, que dirige últimamente las obras de estas temporadas, volvió a mostrar sus cualidades y defectos: más brillante que detallista, más pendiente del efecto que de la sutileza, consiguiendo, eso sí, cohesión de la Orquestra Simfónica del Vallés, que se va afianzando poco a poco en su camino. El punto más interesante de la representación fue la actuación del Cor d'Amics de l'opera de Sabadell, que no sólo cantó muy bien y bisó el conocido *Va pensiero,* sino que también mostró su calidad en el resto de la obra.

Entre los cantantes, la sustitución de Joan Pons, inicialmente previsto y en una prestación que se esperaba con interés, por Carlos Bosch, nos mostró un cantante más válido por las intenciones que por los resultados, a lo que no ayuda una voz limitada. El caso contrario es Martha Colalillo, con una voz brillante y en ocasiones timbrada, pero con una técnica primitiva que hace de la suya una actuación irregular, con momentos brillantes en el difícil registro agudo, e incluso en el fraseo, y en otros su prestación pierde brillantez e interés. Juan P. García Marqués es un cantante profesional, pero el Zaccaria está por encima de sus posibilidades; discreto el Ismaele de Ignasi Encinas, con una voz que era muy prometedora, pero que no acaba de desarrollar, y completando el reparto Montserrat Torruella en Fenena, a la que supo imprimir carácter, y mostrar que es una promesa que puede llegar lejos.

***Albert Vilardell***

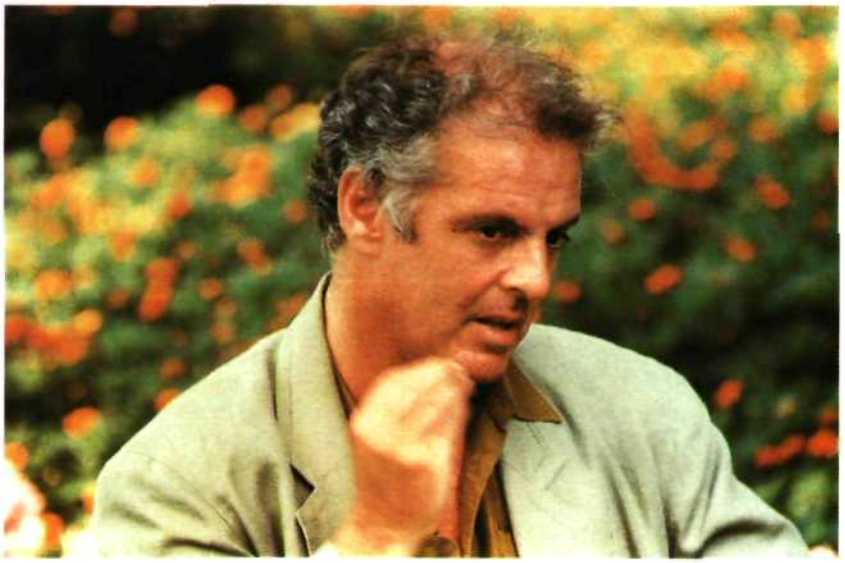
# Non plus ultra

**Barcelona.** Teatro del Liceo. 9, 10-V-92. Orquesta Filarmónica de Berlín. Daniel Barenboim, pianista y director. Obras de Schubert, Bruckner y Beethoven.

Probablemente no se puede vivir sin mitos. Antes de oírla en vivo, antes incluso de oírla en reproducciones fonográficas, la Filarmónica de Berlín era y es un mito de la música clásica. Es, por otra parte, frecuente que los mitos se desplomen al contacto con la realidad. Cuando no ocurre así, cuando el mito toma cuerpo ante los oídos y los ojos de sus cultivadores y se presenta en su esplendor real, se produce una vivencia –en nuestro caso, una vivencia estética– intensa, sobrecogedora, emocionante.

Y después de oír a Barenboim –al piano y dirigiendo– tocar con los berlineses el *Concierto para piano y orquesta nº 1* de Beethoven, obra con la que se abrió la sesión del segundo día, no podemos más que expresarnos de esa manera. Barenboim creó auténticamente en el piano e hizo brotar al mismo tiempo de la Orquesta –exquisitamente dócil, como si se tratara de un cuarteto que construyera su pieza con el piano solista– un sonido absolutamente privilegiado, nuevo, original a fuerza de sencillo, expresivo, riquísimo. El sonido, el fraseo, el ajuste, ya no del *tempo* sino, por decirlo de alguna manera, del alma de la Orquesta y del alma de Barenboim, se nos ofrecieron con una perfección –en las mismas antípodas de la perfección de la máquina– sencilla y conmovedoramente humana. Este arte, humanizado en su creación pero percibido con un temblor de trascendencia por el que lo disfruta, se había manifestado de muy semejante manera en la interpretación de la obra de Schubert con que se había abierto el concierto del día anterior: el tema cantado quedamente por los violonchelos y contrabajos al inicio del primer movimiento de la *Sinfonía incompleta* (pero perfecta), ¿salía en verdad de esas cuerdas, como veíamos, o de la misma nada, en su purísima y casta desnudez, como creímos oír con el corazón casi encogido? Por la infinita claridad que Barenboim obtuvo de sus músicos la interpretación de la *Incompleta* la colocaba –muy razonadamente– en la estela de Mozart. Alejado de cualquier tentación de espectacularidad o de virtuosismo gratuito –igual que al día siguiente pasaría con el *Concierto* beethoveniano– Barenboim consiguió un íntimo contraste entre los dos movimientos de la *Sinfonía* –tan peligrosamente cercanos en cuanto a *tempi*– de una manera sobria y expresiva, por la distinta intensidad del clímax interpretativo. El leve *crescendo* final, el sobrio pero denso acorde conclusivo, todo, en fin, estuvo lleno, ya no de belleza, sino de beatitud, una sensación cuya suspensión –se trataba de la *Incompleta*– produjo, antes de que los aplausos rompieran la magia, casi un callado dolor, como si quisiéramos que no se acabara nunca.

Al rememorar lo que fue la interpretación de la inmensa –y también inacabada– *Novena Sinfonía en re menor* de Bruckner, que llenó la segunda parte del programa del primer día, se impone una primera evidencia: es sólo en interpretaciones como la que oímos como ese testamento bruckneriano se muestra en su gigantesca, imponente, pero proporcionada arquitectura. Levantada a pulso de arte por un Barenboim inteligente, severo y al mismo tiempo profundamente humilde sobre el material proporcionado por todos y cada uno de los filarmónicos berlineses –verdaderos constructores solidarios de esa catedral sonora–, la *Novena* se irguió por una parte con solemnidad y rotundidad católicas, sí, pero por otra con el angustiado transporte de la mística. Ejemplo de lo primero, el perfecto clímax conseguido desde el típico trémolo inicial bruckneriano hasta la mayestática aparición del tema principal (¿cómo es posible tanta transparencia en la exposición, los vientos al unísono y apoyados en tremendas escalas a octavas de las cuerdas, todo ello anotado fff, de ese tema principal, auténticamente dogmático, del primer movimiento?); magnífica muestra de lo segundo, el Adagio, expuesto por Barenboim, los brazos casi desmesuradamente abiertos para contener el torrente sonoro de la Filarmónica, abriendo las heridas de las disonancias –las mismas que angustiaban el alma atormentada del último Bruckner– y aplicando después el bálsamo de la comprensión. En esa voluntad comprensiva quisiéramos ver una característica verdaderamente fundamental y probablemente discutible y polémica de la interpretación de Barenboim: como si algo del Schubert que había precedido inmediatamente llegara hasta este Bruckner –lo cual, por otra parte, es doctrina comúnmente aceptada– la *Sinfonía* apareció, sí, *vasta* y *seria*, pero no «toscamente esculpida». Barenboim se las ingenió para que un subyugante e intenso lirismo dominara no sólo, como es, por ejemplo, obvio, en el *Trío* del segundo movimiento –esta vez, sí, violentamente contrastado con el implacable martilleo del Scherzo–, sino también en momentos y desarrollos que acostumbramos a concebir en términos épicos, singularmente en el primer movimiento.



*Daniel Barenboim*

El segundo de los conciertos reseñados acabó con la interpretación, absolutamente paradigmática, de la *Séptima Sinfonía* de Beethoven. Comprenderá el lector que de la versión de *la Séptima* por la Filarmónica de Berlín no podemos decir más que *non plus ultra;* y comprenderá también que hagamos extensivo el comentario a la jupiterina versión de la obertura de *Egmont* que todavía gozamos como emblemática.

***José Luis Vidal***

GALICIA

# Una orquesta para Galicia

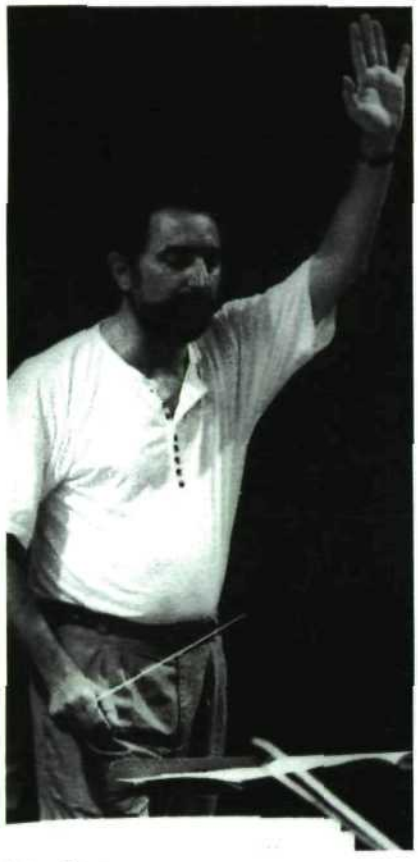
**La Coruña.** Auditorio, 15-V-92. Groba: *Ultreia;* Dvorák: *Concierto para violonchelo;* Marco: *Espacio de Espejo;* Mussorgski-Ravel: *Cuadros de una exposición.* Mischa Maiski, violonchelo. Orquesta Sinfónica de Galicia. Director: Sabas Calvillo.

Un parto feliz. Parece que entre los responsables del nacimiento y futuro mantenimiento de esta nueva orquesta –Alcaldía y Diputación, que han creado con tal fin un Consorcio para la Promoción de la Música– existe un interés en hacer bien las cosas. El contar para la gerencia con un hombre de los conocimientos de Juan Bosco Gutiérrez, es sin duda una garantía. La selección de instrumentistas, el cumplimiento de un calendario, la contratación de un músico solvente como Sabas Calvillo en misiones de director artístico, la misma (discutible) confección del programa de presentación, con vistas a lo nuevo, es un índice de aquella voluntad. Lamentablemente –el estado de nuestra enseñanza musical es el causante– para organizar un conjunto sinfónico de calidad media aceptable hay que ir a buscar profesores al extranjero. No es raro así que de los 74 componentes de la plantilla (para el concierto inaugural se contrató a otros 22), únicamente 9 sean españoles, un 12%.

Aunque, naturalmente, quede mucho por hacer, la orquesta es ya eso que se denomina una realidad. Sobre una media de edad de veintipocos años, tiene empaste, calidad, igualdad de ataque, brillo y un sorprendente grado de virtuosismo. La cuerda es compacta (de especial homogeneidad en los violines), la madera dúctil, el metal potente y afinado, la percusión precisa. No hay, todavía al menos, dulzura en los arcos ni variedad de color, ni natural sentido de la expresión en el tutti; cosas que sin duda, si todo va bien y se empieza a frecuentar a batutas solventes, se irán consiguiendo.

Calvillo reveló excelente criterio y dotes de buen organizador. No se entendió del todo con el espléndido, apasionado y algo anárquico chelista letón Maiski –que hubo de sustituir muy a última hora a la anunciada pianista Argerich, que iba a tocar Chopin–, cumplió muy dignamente en los estrenos y planteó una ordenada, pulcra y bien realizada versión de los *Cuadros,* que, no obstante, adoleció de un exceso de contención en el tempo, estuvo algo falta de brillo y colorido y ayuna de la excitante apariencia caleidoscópica que en buena parte la define.

Algo de telúrico, por un lado, de arcaico por otro posee la partitura estreno de Rogelio Groba, realizada sobre una evocación



*Sabas Calvillo*

de un antiguo canto de peregrinos a Compostela. Toda ella está montada sobre un ostinato rítmico (breve-larga-breve-breve) al que se van añadiendo distintos tipos de bloques sonoros, que se van yuxtaponiendo de forma ordenada y bastante violenta, en procedimiento que revela un resuelto y notable oficio por parte del músico. Bien diferente es la composición de Marco, dedicada a Cristóbal Halffter y estrenada en París el pasado año. Luego de un extenso pasaje en el que brilla una muy variada percusión, los pizzicati comienzan a orientar una atractiva textura muy característica del autor en la que tienen acusado protagonismo diversas clases de glissandi. Un tercer episodio (en un total de 12 ó 13 minutos) da entrada a una rápida figura de notas staccato que es repetida por activa y por pasiva hasta desembocar en multitud de juegos tímbricos sostenidos por unos flexibles y evocativos arcos. No es de las mejores obras de Marco, pero se deja oír.

Hasta cinco propinas tenía preparadas la orquesta. Y, ante el franco y esperado éxito, las tocó todas. En ellas fuimos de lo mejor –la muy galaica *La leyenda del beso* de Soutullo– a lo peor –*Las bodas de Fígaro* de Mozart–. En fin, con todo y por todo, una gran fiesta desarrollada en un magnífico y reciente Auditorio –también Palacio de Exposiciones–, obra de Boffil, de acústica brillante pero poco recogida, lo que proporciona un cierto índice de frialdad.

***Arturo Reverter***

## Música en Compostela

Se ha presentado en Santiago de Compostela el curso que impartirá entre los días 5 y 12 de septiembre la Internationale Bachakademie, dirigida por Helmutt Rilling. El curso se iniciará y clausurará con dos conciertos extraordinarios de Gächinger Kantorei, el Bach Collegium de Stuttgart y solistas vocales bajo la dirección de Rilling, que incluirá *La Pasión según San Mateo* y *La Misa en si menor.* La colaboración de tres organismos –el Concello de Santiago de Compostela, cuyo alcalde-presidente Xerardo Estévez es uno de los escasos políticos realmente melómanos, el Ministerio de Cultura a través del INAEM y la Fundación La Caixa –ha hecho posible el acontecimiento, en el cual habrá clases de dirección de orquesta, voz, flauta, oboe, fagot, trompeta, violín, viola, violonchelo y continuo.

El marco del curso es uno de los más bellos imaginables. La soberbia arquitectura del Auditorio de Galicia –obra del arquitecto Julio Cano Lasso, que ha sabido conjugar la arquitectura tradicional gallega con las necesidades de un moderno edificio dedicado a conciertos y exposiciones– se une además a la vitalidad de un centro cultural realmente vivo, con actividades que reúnen a un público fiel y joven. La sala sinfónica, con una capacidad de un millar de personas, y la de cámara, para trescientas, casi se han quedado pequeñas para un público que normalmente agota las entradas para las actividades programadas. El presupuesto del Auditorio no es alto sino más bien modesto, pero una administración inteligente hace que la oferta sea variada y atractiva. El próximo año –Año Jacobeo– la demanda de público para una importantísima programación, contará con el refuerzo de un Palacio de Exposiciones y Congresos de gran capacidad, que complementará la utilización del Auditorio.

Los interesados en el curso mencionado deberán dirigirse a: Auditorio de Galicia. Curso de Verano Internationale Bachakademie Stuttgart. Avenida Burgo das Nacións s/n. Tels. (981) 57 41 52. Santiago de Compostela.

MADRID

# Dirigir es la mejor lección para el compositor

Si hay algún músico bien situado para convertirse con el tiempo en el heredero de Britten o de Tippett como el mayor compositor de Gran Bretaña es, sin duda, Peter Maxwell Davies. Nacido en 1934 en Salford, estudiante en la universidad de Manchester y en el Royal Manchester College of Music, Maxwell Davies fue primero discípulo de Petrassi en Roma, como después lo sería de Roger Sessions y de Milton Babbitt en la universidad norteamericana de Princeton. Entre 1959 y 1962 el entonces joven compositor vivió una experiencia que considera fundamental en su vida cuando fue director del departamento musical de la Cirencester Grammar School, donde tuvo ocasión de impartir clases a niños y a adolescentes.

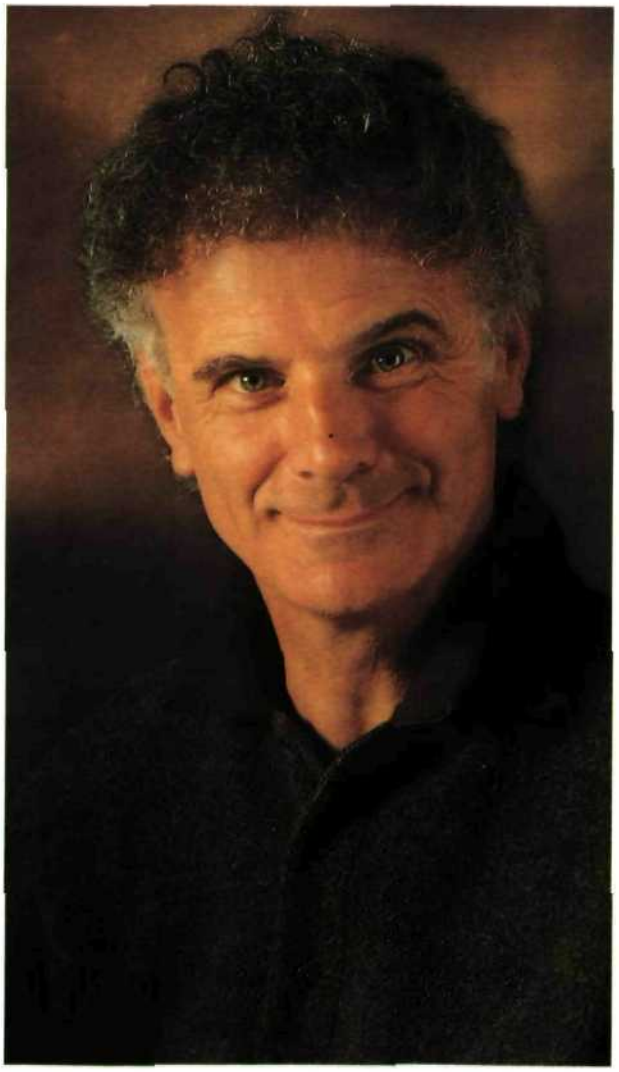
Desde principios de su carrera Maxwell Davies ha compaginado la actividad de compositor con la de intérprete. Y así las dos grandes obras que empezaron a dar a conocer su nombre –*Eight Songs for a Mad King, Vesalii Icones*– fueron interpretadas por un grupo creado por él mismo, los Pierrot Players, más tarde llamados The Fires of London, uno de los mejores conjuntos británicos, especializado en la interpretación de la música del siglo XX. Hoy Maxwell Davies es compositor asociado y dirige con frecuencia a la Scottish Chamber Orchestra, a la vez que organiza conciertos y festivales desde su refugio junto al mar, en las islas Orcadas. Allí dirige el Festival de St. Magnus, que creó en 1977 y participa en la lucha por conservar el equilibrio ecológico de una de las zonas más hermosas del Reino Unido.

En los últimos tiempos, Maxwell Davies ha grabado numerosos discos –véase al respecto el artículo *Britannia Felix* en nuestra sección discográfica– y son frecuentes sus giras como director de orquesta. Precisamente como tal ha estado en España, donde ha dado dos conciertos con la Orquesta de la RTVE-concierto del que se ocupó Luis Suñén en el número anterior de nuestra revista. No es la primera vez que Maxwell Davies actúa en España: el año pasado actuó en el Festival de Granada, al frente precisamente de la Scottish Chamber Orchestra. Empezamos nuestra entrevista preguntándole por su concierto con la ORTVE.

PETER MAXWELL DAVIES.–La orquesta está, evidentemente, preparada para hacer nueva música. Tocaron bien mis dos piezas y yo disfruté dirigiéndolas.

SCHERZO.–*En su música hay, por un lado, una tendencia a la abstracción, a un cierto intelectualismo, que sin embargo convive con una tendencia, también muy perceptible, a una cierta ligereza. ¿Podría hablarnos de esa doble inspiración?*

P.M.D.–No creo que mi música pueda dividirse en dos. Creo que en una pieza ligera como, digamos, *A Orkney Wedding with sunrise*, hay tanto trabajo como en una obra *normal*. A ambas hay que dedicarles idéntica atención, puesto que son fruto del mismo proceso mental. Es obvio que hay diferencias entre, por ejemplo, componer una obra para los Boston Pops y otra para la Orquesta Sinfónica de Boston, pero no hay que olvidar que, al fin y al cabo, las dos son orquestas. Pienso que se debe tener claro lo que se quiere decir con el concepto de música intelectual. Para mí Chopín es el más intelectual de los músicos, nada hay en él que dé la impresión de mal hecho o de improvisado.



*Sir Peter Maxwell Davies* FOTO: HANYA CHLALA

*S.–En una entrevista reciente en España ha dicho usted que se debe escribir la música con el corazón. ¿Piensa usted entonces que en la música contemporánea hay un exceso de intelectualismo?*

P.M.D.–Creo que apenas ha habido intelectualismo en la música contemporánea, si se acepta mi definición de éste, cuando lo aplico, por ejemplo, a Chopin. Lo que hay, por el contrario, es un no intelectualismo debido a que no hay un pensamiento musical estricto. La música contemporánea ha estado y está muy influida no por la ciencia, sino por la tecnología, intentando aplicar ésta a la creación. El resultado es nada. Compositores como Schoenberg o Stravinski está claro que tenían un intelecto musical de primera clase, pero su música funciona con el público. Tomemos a un compositor como Chaikovski, al que se le ha puesto durante mucho tiempo como ejemplo de músico del corazón frente al intelecto. Pero si uno estudia con atención su música se puede entender que su *Sexta Sinfonía* o *Romeo y Julieta* son fantásticos logros intelectuales. Podría contestar a su pregunta diciendo que doy la bienvenida a la música intelectual en el siglo XX mientras no confundamos tecnología con intelecto.



FOTO: HANYA CHLALA

S.–*Ha tenido usted una importante actividad como pedagogo. ¿Cómo fue su experiencia en este campo?*

P.M.D.–Mi experiencia es que la mayor parte de la gente joven, yo diría que probablemente el noventa por ciento, tiene una naturaleza muy musical. Si se educa a esa gente de forma que libren sus dones naturales pueden convertirse en músicos muy aprovechables. Lo que no se puede hacer es enseñar a los jóvenes haciendo que escuchen una pieza y diciéndoles por qué es muy buena. Tienen que cantar, tocar, improvisar, componer individualmente y en grupo. Creo que la enseñanza debe ser así, no sólo tocando música ya compuesta sino que deben creerla los estudiantes. ¿Podemos imaginarnos una clase de pintura en la que los alumnos no cojan un pincel? En música también se precisa una experiencia creativa. En mi opinión la educación musical, tal y como se la concibe actualmente, está pensada para formar conformistas musicales. Cuando yo enseñaba formé una orquesta, un coro grande, coros pequeños, grupos de jazz y demás. Los chicos componían colectiva e individualmente para esas formaciones.

S.-*Esa experiencia, ¿influyó de alguna manera en su actividad de compositor?*

P.M.D.–Los chicos son muy poco convencionales, son muy directos y emiten sus juicios sin titubeos. Creo que aprendí mucho de trabajar y componer con ellos. Van directamente a lo esencial de la música, hacen a un lado todo lo accesorio. Esa es una lección. Creo que mi actividad de pedagogo tuvo, pues, una influencia positiva en mi creación.

S.–*Usted ha compuesto obras inspiradas directamente en determinadas situaciones, como el peligro de destrucción de un paisaje, de una reserva de vida natural. ¿Cree usted que la música puede cumplir un papel social determinado?*

P.M.D.–Me parece que la música puede ayudarnos a mantenernos alerta. La música contribuye a ensanchar nuestros horizontes emocional y espiritualmente. En mi opinión la música puede ayudar a resolver y a plantear toda clase de problemas. Lo que no me gusta es que la composición se politice excesivamente. Eso significa que se apoya un determinado punto de vista. La música debe plantear preguntas, no dar respuestas fáciles a nada. Considero que la música es siempre algo esencialmente subversivo.

S.–*¿Podría decirnos qué músicos de nuestro siglo han influido más en su obra?*

P.M.D.–Cuando era joven recibí una influencia muy fuerte de los grandes compositores de principios de siglo, como Schoenberg, Stravinski, Bartók o Paul Hindemith. Hoy pienso que me influyen también compositores más jóvenes que yo, de los cuales hay muchos y muy buenos en mi país, de los que puedo aprender. También podría hablar de mi maestro, Goffredo Petrassi, al que debo mucho. Y de Elliott Carter, de Luciano Berio, algo –no todo, desde luego– de Stockhausen, de Henze, que es además un gran amigo mío.

S.–*¿Influye su trabajo como director de orquesta en su actividad de compositor?*

P.M.D.–Tener la oportunidad de dirigir no sólo las propias obras sino las de otros músicos, es la mejor lección que puede recibir un compositor. Porque trabajas y haces música de una forma que no tiene nada que ver con lo que es analizar una partitura tocándola al piano, escuchándosela interpretar a otro en directo o en una grabación. De hecho cuando diriges tienes la ilusión, si se hace bien, que se acaba de componer eso que estás dirigiendo. Te hace considerar la obra musical bajo una luz diferente. Es algo así como si te metieras en un mundo tridimensional. Vas percibiendo todo lo que ocurre en la obra musical y por qué ocurre. No sé si eso le pasa a los demás directores. A mí dirigir orquestas me ha ayudado muchísimo como compositor.

Todavía hablamos algo más con Sir Peter Maxwell Davies. De sus próximas grabaciones del resto de los diez *Strathclyde Concertos*, de una quinta y sexta sinfonías encargadas respectivamente por la Philharmonia Orchestra y por la Royal Philharmonic. Y también de su actividad futura como Director/Compositor con la BBC Philharmonic de Manchester y con la citada Royal Philharmonic, que empezará en el próximo mes de junio. Y así nos despedimos de este músico singular, que alguien ha llamado el más depurado representante de ese eclecticismo compositivo que sin renunciar a los logros de las vanguardias históricas se esfuerza por mantener abiertas las posibilidades de un lenguaje más accesible y comunicativo.

***Javier Alfaya***

**Zumaiako Uda Musikala**
**Verano Musical de Zumaia**
**IKASTAROAK-CURSOS**
GYORGY SANDOR
Piano
CARLOS MERLO
Declamación y Arte Dramático
LUCA SARDI
Técnica Vocal
SECRETARIA DEL FESTIVAL
Casa de Cultura-Palacio de Foronda
27750 ZUMAIA (Guipúzcoa) España
Tel. (943) 86 10 56
Lunes, Miércoles y Viernes de 17 a 19 h.

# Dos Barberos para Madrid

**Madrid.** Teatro de la Zarzuela. 21 y 25-IV-92. *El barbero de Sevilla.* William Matteuzzi, Juan Luque (Almaviva); Carlos Chausson, José Antonio Carril (Bartolo); Ruggero Raimondi, Miguel A. Zapater (Basilio); Gino Quilico, Manuel Lanza (Fígaro), Luciana Serra, Lola Casariego (Rossina); Ibaro Mentxaca, Isabel Monar (Berta). Orquesta Sinfónica de Madrid. Coro del Teatro Lírico Nacional. Director: Alberto Zedda. Dirección de escena: Fernández de Castro. Escenografía: Joaquín Roy. Vestuario: Yvonne Blake.

De los elementos comunes de esta doble visión vocal de la ópera rossiniana más emblemática destacan el pertinente vestuario de Blake y la reconocible Sevilla del escenario ideado por Roy plasmado en dos decorados. El de la casa de Bartolo, con un escorzo que logró crear dos ambientes (el del fondo, muy decorativo pero moderadamente utilizado), permitía una dirección escénica movida y fantasiosa. Pero se apostó por la sobriedad, muy acorde además con las orientaciones que venían del foso, buscando más la sonrisa que la carcajada. Concepción respetable, dada su congruencia total, pero que privó a la obra de una de sus mayores efusiones, la frenética comicidad, por ejemplo, del final del acto I, que quedó de una sosería vecina al bostezo. En conjunto, caracterización de personajes y movimiento escénico resultaron esquemáticamente nítidos, con algunas pinceladas inteligentes y oportunas de pasada. Zedda hizo lo mismo con la orquesta, una claridad de lectura cercana a la lección profesoral. Deja una duda en el aire: tratándose de una edición crítica ¿cómo hubo esa diferencia de línea canora tan disímil entre lo que hizo Matteuzzi y lo que cantó Luque? Gregorio Poblador hizo un sonoro Fiorello.

El reparto de veteranos: Matteuzzi, volcado en el repertorio rossiniano de la verticalidad asfixiante, ha desarrollado un agudo excesivo a costa del resto de la gama. Así en su registro de paso a la zona alta (tan necesario en Almaviva) la voz se fragiliza de una peligrosa manera. El tenor de Bolonia hizo cosas extraordinarias (segunda estrofa de *Se il nome*), cantó con fluidez muchos pasajes, su coloratura es ejemplar; pero, en lo negativo, cayó en deslices imperdonables (notas raspadas, entonaciones aproximativas, agudos no siempre ortodoxos). Luciana Serra es una Rosina musical y mesuradamente brillante, con tendencia a la exhibición de notas picadas que sabe hacer muy bien. Algo limitada en el extremo agudo, le quedó algo pálido *Contro un cor* en comparación con el resto del papel, quizá por ser la parte más grave de la partitura. Su personaje, marimandón y gracioso, fue el que más destacó en lo escénico. Quilico hijo, desenvuelto, con un físico muy para Fígaro igual que la materia vocal, cantó con exactitud y experiencia, un poco volcado a la estentoreidad y tuvo dos momentos agudos muy cortos, el colofón de su cavatina y el del dúo con Rosina. La pareja Raimondi-Chausson, eficacísima en el contrapunto vocal y actoral; el primero cantó una *Calumnia* modélica, el segundo (sanidad vocal y sobrados medios) es un Bartolo de estatura infrecuente.



FOTO: ALCANTARA

*Luciana Serra y Carlos Chausson en el Barbero de Sevilla*

El reparto de jóvenes encontró un terceto homogéneo en Lanza, Casariego y Luque. Lanza es ya un Fígaro de nivel, con la voz justa para el papel, rica, bien emitida. El *rodaje* le traerá, seguramente, más soltura y variedad de acentos. Casariego, mezzo de sólida voz (graves cálidos, agudos incisivos) que maneja de manera inteligente (por ejemplo, en las partes de coloratura que sabe *acomodar* a su instrumento), dibujó una Rosina femenina y sugestiva, cantando *Contro un cor*, más cercano a su voz, de manera notable, pero que debería *adornar* al final para conseguir más merecida respuesta del público. Luque (uniformidad tímbrica, medios, línea correcta) cantó una *Serenata*, autoacompañándose a la guitarra y dando al fragmento una lectura especial y se atrevió con el aria final, resolviéndola dignamente. El listón de este segundo reparto descendió con Bartolo y Basilio. Zapater tiene la voz noble y redonda que descubrimos en Sparafucile, pero su *Calumnia* empezó a hacer agua a medida que iba escalando la octava superior, con dos *crepar* que parecían simbolizar el significado de la palabra. Carril deja un desvaído recuerdo, musical y actoral, como Bartolo, tímido y miedoso como poco convencido de la conveniencia de asumir este papel. Las dos Bertas, mezzo y soprano respectivamente, para nivelar voces en relación con Rosina, insólitamente juveniles (y discutiblemente juveniles dado el texto de su aria *di sorbetto*) resultaron suficientes musicalmente: Mentxaca empezó con más entusiasmo que acabó y Monar apostó por hacerla más graciosa que cantada.

***Fernando Fraga***

# Visiones fugitivas

**Madrid.** Teatro Lírico Nacional La Zarzuela. 17-V-92. Ravel: *La hora española.* Claire Powell, Julián García León, Dalmacio González, Manuel Bermúdez, Enrique Baquerizo. Coria: *Belisa.* Carmen González, Antonio Blancas, Mabel Perelstein, Carmen Hernández, Ismael Abellán, Valentín Paredes. Orquesta Sinfónica de Madrid. Dirección musical: Arturo Tamayo. Dirección de escena, escenografía, vestuario e iluminación: Simón Suárez. Nueva producción del Teatro.

Una cierta perplejidad se apodera del espectador de esta prometedora propuesta de Antonio Gallego, libretista, y de Miguel Angel Coria, compositor, edificada sobre el aleluya erótica *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* de García Lorca. La obra dura unos 27 minutos, de los cuales, junto a diálogos, hay unos 20 de música cantada e instrumental. Concisión, voluntad de síntesis, brevedad trasladadas a un lenguaje musical exquisito, transparente, evocativo, trazado con tanta precisión como elegancia, que mantiene claro parentesco con las técnicas emanadas del impresionismo francés, más concretamente con el arte raveliano; algo nada sorprendente en la paleta de Coria, que utiliza tres o cuatro motivos básicos (uno de ellos, que alude al amor, derivado del famoso tritono de *Tristán*) para describir rápidamente a los personajes y que hace pivotar buena parte de la organización general en torno a la melodía e interválica de la *Canción de Belisa,* una de las *ariette* escritas por este músico en 1986 y célula de la que nació el proyecto operístico. Para ambientar se recurre al empleo de ciertos temas madrigalescos (nº 18, serenata de Belisa: terceto de ésta, su madre y Marcolfa) o aires populares (nº 12, arietta de Marcolfa) y no se duda, si al caso viene, en utilizar una estructura bipartita, de clara ascendencia operística (nº 11, Canción de Perlimplín). La música es delicada y sencilla. La corta peroración final, que sirve de postludio a la obra, posee un colorido trágico de la mejor ley.

Hay, pues, oficio, inspiración, claridad, mucha luz en la música, excelente, nada común hoy, tratamiento de la voz y buen arte narrativo en el libreto (al que aquélla no sigue siempre). Pero el producto final es incompleto, no funciona como obra dramática. Tiene, pese a sus bellezas, la apariencia de apunte, de boceto a la espera de un posterior y más denso desarrollo. Hay demasiadas elipsis, nula evolución psicológica, estatismo, escaso juego y el erotismo que envuelve la obra de Lorca sólo se sugiere. Defectos que en absoluto disimula la pretenciosa puesta en escena de Suárez, que hace moverse a los personajes en un espacio demasiado grande, rodeado de alusiones trascendentes, enemigas de la linealidad de una historia que músico y libretista querían estilizada, galante y un tanto ridícula. Atinados los solistas en sus breves y no especialmente complicados cometidos, aunque la Canción de Perlimplín ofrece ciertas dificultades interválicas que Blancas salvó con fortuna. Bien el foso.

El geométrico y vasto escenario de Suárez, en el que aquí aparecen y desaparecen ingenios cronométricos alusivos al paso del tiempo y a la naturaleza mecánica de unos personajes marionetas, casa mejor con la partitura de Ravel, que encontró su más importante baza en la visión musical de Arturo Tamayo, no del todo refinada, pero detallista, matizada, evocadora y a la vez precisa, atenta a subrayar los mil y un aspectos y sugerencias que se esconden en una orquesta prodigiosa. Lástima que no contara con los mimbres vocales idóneos. Quizá sólo Claire Powell, no especialmente idiomática, acertara a dar por igual sentido vocal y expresivo –aunque su instrumento, extenso pero metálico, no sea el de una soprano ni el de una mezzo lírica luminosa– a su parte. Inexistente la dirección escénica, con lo que este *vaudeville,* esta farsa irónica, este apunte deformado de ópera bufa quedó frío, falto de gracia y de intención.

El espectáculo se abría con una extraña introducción, de cuyo posible significado nada se decía en el programa, en la que diversos actores enunciaban en distintos idiomas textos alusivos al sentido del teatro y a su finalidad como obra de arte. Un pegote nada aclaratorio y revelador en todo caso de la necesidad de afirmación y de protagonismo intelectual de ese inteligente pero excesivo hombre de escena que es Simón Suárez.

***Arturo Reverter***

# Deslucido Timón

**Madrid.** Sala Olimpia. 24-IV-92. *Timón de Atenas.* Opera en dos actos. Música de Jacobo Durán-Lorriga. Libreto de Luis Carandell. Estreno Mundial. Joan Cabero. Paloma Pérez Iñigo. Manuel Bermúdez. Francesc Garrigosa. Director musical: José Luis Temes. Director de escena: José Luis Saiz. Escenografía y vestuario: Gabriel Carrascal. Iluminador: Josep Solbes. Orquesta Sinfónica de Madrid. Coro del Teatro Lírico Nacional.

Después de lo visto y oído el día de su estreno, sería muy difícil hacerle justicia a la ópera de Jacobo Durán-Lorriga. Con lo que la más severa crítica va dirigida hacia los responsables de la producción, que como viene siendo habitual en nuestro país hacen de las prisas y la improvisación una de las monedas más corrientes. Resulta realmente lamentable que un trabajo musical de más de dos años de empeño quede deslucido por una presentación en estas condiciones.

Daba verdadera pena la inseguridad de los cantantes (quizá con la única excepción de Timón, Francesc Garrigosa) y de la orquesta, causando una impresión de invención permanente, que aun si estuviese bien hecha, vaya y pase, pero en multitud de ocasiones las líneas vocales diferían por completo del universo sonoro de la orquesta, y para los que conocemos el buen hacer del compositor, sabemos que no es algo achacable a la partitura. A pesar de estos percances vaya por delante que la culpa no es de los cantantes ni de los excelentes profesionales de la Orquesta Sinfónica de Madrid, sino de los responsables mencionados.

*Timón de Atenas* es una ópera dentro de la más pura convención, que lo único que tiene de novedoso, y que tampoco lo es tanto, es la conciencia de esto último. El principal mérito de este ambicioso trabajo se centra exclusivamente en la estupenda música de algunas escenas, sobre todo del segundo acto. Otras, en cambio, carecen de relevancia puramente musical, cumpliendo únicamente su función teatral. En concreto la música de jazz de la escena del banquete.

El libreto de Luis Carandell, si bien funciona desde el punto de vista de la dramaturgia, resulta poco maleable en lo musical. En cuanto a la escenografía, en ningún momento consiguió configurarse como un elemento revitalizador del discurso general, dejando todo el peso en manos de la música.

La Orquesta Sinfónica de Madrid, a pesar de la ausencia de ensayos, volvió a demostrar la capacidad de entrega que en ella es habitual. El director, José Luis Temes, actuó con corrección.

***Manel Rodeiro***

# Nótese la diferencia

**Madrid.** Auditorio Nacional. 6 y 7-V-1992. Mahler: *Sinfonía nº 3*. Mozart: *Sinfonía nº 41*. Brahms: *Sinfonía nº 4*. Florence Quivar, mezzosoprano. Orfeón Donostiarra. Orquesta Filarmónica de Israel. Director: Zubin Mehta. 7-V-1991. Milhaud: *El buey sobre el tejado*. Poulenc: *Les Biches (suite del ballet)*. Berlioz: *Sinfonía Fantástica*. Orquesta de París. Director: Semion Bichkov.



*Zubin Mehta*

Dos orquestas de reconocida fama y calidades diversas se daban cita en Madrid ante bien distintos públicos. La Filarmónica de Israel, con su titular Zubin Mehta a la cabeza, elevaba a las alturas del delirio a los abonados de Ibermúsica que llenaban el Auditorio. La Orquesta de París con el suyo, el ruso Semion Bichkov, mostraba su espléndido momento a ese puñado de aficionados de buena ley que ni medio ocupaban el mismo lugar en convocatoria incluida en el ciclo *Fuera de Serie* del Madrid Cultural.

Había que oír las comparaciones entre una y otra. Y es que, curiosamente –o no tanto–, los resultados fueron en inversa proporción al boato acompañante. Así, la Filarmónica de Israel aparecía como una formación disciplinada, sí, pero un punto áspera de sonido y no demasiado apta para sutiles trazos. No estaba, de todos modos, Zubin Mehta por labores que requirieran primor alguno, como demostró en una *Tercera* de Mahler resuelta con pincelada más bien gruesa, pasando por ella sin demasiada hondura –siendo como es el hindú un buen mahleriano– y concentrándose sólo verdaderamente en algún momento de un Adagio final bien leído pero entendido con demasiada comodidad. Florence Quivar, el Donostiarra y la coral infantil realizaron excelentes prestaciones en sus respectivos cometidos. Al día siguiente, la misma orquesta y director bajaron su listón decididamente. Las *Seis Piezas Op. 6* de Webern fueron lo mejor de la tarde, aun sin calar en su profunda esencialidad. El Mozart –y más tras escuchar la *Sinfonía nº 39* que acababa de damos Barenboim con los berlineses– resultó perfectamente trivial y la *Cuarta* de Brahms, un poco tronante. Nada de lo que oímos fue malo, simplemente superficial.

Otro gallo, y nunca mejor dicho, nos cantó con la Orquesta de París. Una formación en perfecto estado de salud –y dicen al otro lado de los Pirineos que la de Radio France está aún mejor–, con solistas de la categoría del clarinetista Pascal Moragues, el oboe Michel Benet, el corno inglés Alain Denis o la violista Ana Bela Chaves –a los que si la vista no me falla todavía se sumó el trompeta de la ONE José María Ortí. Con un sonido bruñido, límpido, un punto agudo, de una restallante luminosidad. A Bichkov le falta un poco para comprender la gracia, la elegancia, la vida interior de Milhaud y Poulenc, pero como la orquesta se los sabe de memoria, el buey y las corzas se sumaron a la fiesta de buen grado. La *Sinfonía Fantástica* fue toda una demostración de poder por parte de una orquesta que, hoy por hoy, parece estar por encima de su director, aunque hay que reconocer que Bichkov comprende la obra desde una visión decididamente dramática, narrativa, que juega con aprovechamiento todas las cartas poemáticas que contiene y que –primer tiempo– es muy capaz de controlar el discurso con más que estimable técnica.

***L.S.***

# El Big-Bang

**Madrid.** Auditorio Nacional. 16-V-92. Mahler: *Sinfonía nº 8 en mi bemol mayor «De los Mil»*. Royal Liverpool Philharmonic Orchestra and Choir. Choir Choristers of Liverpool Cathedral. Director: Libor Pesek. Suzanne Murphy, solista; Alison Pearce, solista; Alison Barlow, solista; Christine Cairns, mezzo; Linda Strechan, mezzo; John Mitchinson, tenor, Stephen Roberts, barítono; Stafford Dean, barítono.

Pocos días después de divulgarse la noticia de que el satélite COBE ha verificado la hipótesis del *Big-Bang*, la gigantesca explosión que habría dado lugar al universo conocido, llega al Auditorio Nacional la *Sinfonía «De los Mil»*, el *Big-Bang* de Gustav Mahler. La conocida carta que éste escribió a Mengelberg, en agosto de 1906, decía así: «Es la obra más grande que he compuesto hasta el momento, y es tan diferente en forma y contenido a todo lo anterior que no puedo escribir nada acerca de ella. Imagínese el universo estallando en canto. Ya no oímos voces humanas, sino soles y planetas girando en sus órbitas». Efectivamente, desde que el órgano llama a rebato con el acorde perfecto de mi bemol, se expanden los cuásares, las galaxias, las estrellas y también las nebulosas y hasta los espacios relativamente vacios de tan imponente cosmos sonoro.

Supongo que traer a los conjuntos de Liverpool, que aun tasados –especialmente la escuálida escolanía– sumaban casi trescientos ejecutantes, habrá sido pura cuestión del presupuesto. Es admirable que en Liverpool puedan montar una obra tan complicada e irse con ella de gira por esos mundos de Dios corriendo los riesgos de las distintas acústicas –peligrosa la del Auditorio Nacional– y del cansancio: el tenor solista hubo de ser sustituido, dos coristas tuvieron que retirarse, indispuestos, durante la ejecución. Puede personificarse el éxito, discernido con calor por el público, en el serio maestro Libor Pesek y en el veterano John Mitchinson, Doctor Marianus fogueadísimo, hoy sustituto todavía lleno de recursos.

Pero para oír el *Big-Bang* local de Liverpool, la verdad, no sé por qué no hemos vuelto a oír el *Big-Bang* local de Madrid. Claro que a lo mejor no alcanzaba entonces el presupuesto.

***Angel F. Mayo***

# De Leningrado a San Petersburgo

Además de los trascendentales –y todavía hoy increíbles– cambios políticos derivados de la extinción de la Unión Soviética, la vida musical en los nuevos estados de la CEI, ha experimentado también numerosas *transformaciones. Orquestas que cam*bian de nombre, huidas al dorado mundo occidental de instrumentistas y bailarines –fenómeno ya perceptible en los años 80– y una general confusión e inestabilidad que no permite saber qué va a pasar, musicalmente hablando, con la espléndida infraestructura del antiguo régimen. De entre las muchas excelentes orquestas de la URSS, la Filarmónica de Leningrado ocupaba un especialísimo lugar como una de las mejores del mundo. No era ajeno a este prestigio el nombre de un maestro como Evgueni Mravinski, una de las más importantes batutas del siglo XX. En Madrid, y en otras partes de España, los filarmónicos de Leningrado y su gran director dejaron imborrable memoria con algunos soberbios conciertos. Ahora, la Filarmónica de Leningrado se ha convertido en la de San Petersburgo cambiando además un buen número de músicos –jóvenes sobre todo– que han preferido asentarse en algunos países europeos de estabilidad política y económica, entre ellos España.

El aspecto de la nueva orquesta, con muchos ancianos, parece atípico. Sin *embargo, el conjunto sigue sonando* bien, incluso muy bien en ocasiones y, aun a la baja, ya me gustaría que en España dispusiésemos de una orquesta así. La mayor diferencia estriba, como en tantas ocasiones, en el director, tal y como pudo comprobarse en los cuatro conciertos ofrecidos para Ibermúsica los días 24, 25, 28 y 29 de abril en el Auditorio Nacional y en los que se interpretaron las *Seis Sinfonías* de Chaikovski. Yuri Temirkanov ofreció, una vez más, todo su repertorio de bondades, arbitrariedades y limitaciones. Dejando aparte la cómica manera de saludar, Temirkanor es un maestro eficiente y personal que tiene una visión un tanto externa de la música de su genial compatriota. En general me gustaron más las tres primeras *Sinfonías* que las tres últimas. Con tempi tendentes a la rapidez aunque con excepciones –el Allegro moderato de la *Sinfonía nº 2* se convirtió en una extraña especie de Adagio pesante– hizo un Chaikovski contenido en la cuerda y desatado en el metal que sonó con demasiada frecuencia hiriente y ofensiva. Aquí, como en tantos otros directores, se muestra la carencia de preparación para imbricar, equilibradamente, las distintas familias de la orquesta, *sobre todo en los pasajes en forte o* fortísimo. Tampoco alcanzó excelencias en otros momentos clave; el crescendo de la Marcha *(Patética)* fue bastante pobre, el Adagio Lamentoso (de la misma) carente de profundidad y la coda de la *Quinta,* ramplona y vulgar (¡qué diferencia con aquélla de Mravinski!). Hubo algunos detalles bonitos en el primer movimiento de la *Quinta* y la *Cuarta* y aciertos globales en las *Sinfonías nºs 1 y 2.* El conjunto, una integral de segunda clase.

Como complemento se ofrecieron los *Conciertos para violín y nº 1 de piano* con Spivakov y John Lill de solistas, éste sustituto a última hora de Rafael Orozco. Aun sin ningún ensayo, Lill se compenetró bien con la orquesta y ofreció una digna ya que no deslumbrante versión. El público de Ibermúsica aplaudió bastante aunque sin llegar a extremos apoteósicos. Desgraciadamente, creo que nunca volveremos a escuchar a la Filarmónica de Leningrado, tal y como llegó a ser con Mravinski.

***Carlos Ruiz Silva***



*Yuri Temirkanov*

FOTO: BMG

## ONE: Hasta con bises

¿Cuánto tiempo hacía que la Orquesta Nacional no daba un bis en Madrid? La respuesta se pierde en la noche de los tiempos. Sin embargo hace unas semanas, el 26 de abril, la orquesta rompió la costumbre y culminó su concierto con una repetición del *galop* final de la Obertura de *Guillermo Tell* de Rossini, dirigido por un Aldo Ceccato pletórico y feliz. Antes conjunto y director nos habían dado una Sinfonía *Italiana* de Mendelssohn que empezó flojamente, pero terminó muy bien, y un estupendo *Divertimento Concertante* de Nino Rota, con un sensacional solista: el contrabajista Franco Petracchi. A la semana siguiente Ros Marbá dirigió *Las estaciones* de Haydn, en una versión tal vez un punto menos redonda que la de *La creación,* de la pasada temporada. Los solistas –Susan Chilcott, Kurt Streit y David Wilson-Johnson– eran excelentes y el Coro Nacional estuvo más moderado en su propensión al grito que en otras ocasiones. Por último Josep Pons –reciente aún su triunfo internacional con la grabación de *El amor brujo* con su orquesta del Teatre Lliure– dirigió un bello programa a la ONE: *Dos bocetos sinfónicos,* obra juvenil de Ernesto Halffter, el *Concierto para violín y orquesta* de Alban Berg, y *Figura en el mar* de Luis de Pablo, que era estreno en España. Leonidas Kavacos sacó adelante muy bien el *Concierto* de Berg, acompañado muy dignamente por Pons y la orquesta. Pero el punto culminante fue la obra de De Pablo. *Figura en el mar* es una obra redonda, perfecta, de plena madurez del gran compositor madrileño, verdadero y merecidísimo triunfador de este concierto de la ONE.

***J.A.***

MURCIA

# Apretada agenda

Algo se mueve en Murcia, orquestalmente hablando. Este capítulo ha merecido en los últimos años un mimo especial por parte de la Consejería de Cultura, que ha dedicado a la creación de nuevas formaciones una notable cantidad de recursos dinerarios y técnicos. Prueba de ello es la Orquesta de Jóvenes de la Comunidad de Murcia, predecesora en tiempo y en espíritu de nuestra JONDE, cuya fundación se remonta a hace una década y que cuenta con una plantilla de 65 músicos dirigidos por Jaime Belda. La Orquesta de Cámara de la Región de Murcia, por su parte, fue creada en 1988 como agrupación de cuerdas y su titularidad recae sobre Manuel Hernández Silva. Por si esto fuera poco, y descontando otras formaciones más bisoñas existentes en la región, es forzoso referirse a una iniciativa que estos días cumple su undécimo año de vida: la *Semana Internacional de Orquestas de Jóvenes*, cuyo objetivo no es otro que el de dar cuenta de «lo que ocurre en el mundo» en relación a este campo.

La fracción de esta muestra que me tocó conocer comprendía las actuaciones en el Teatro Romea de los Jóvenes Solistas de Bratislava –día 13– y de la Orquesta de la Escuela Superior de Música de Graz –día 14–, con un saldo bastante favorable a la primera formación. A decir verdad, sólo oí la segunda parte del primero de los conciertos; la llegada a la estación de Murcia coincidió con el intermedio del mismo. Pero lo escuchado fue suficiente para probar que me encontraba frente a un conjunto de calidad notable, enfrentado a una obra difícil, como es la *Sinfonía de Cámara Op. 110 b* de Shostakovich, a la cual tomaron muy adecuadamente el pulso. En el primer movimiento faltó tal vez algo de mordiente, de cuerpo, pero no puede decirse que el clima de desolación que caracteriza al mismo estuviera ausente. El director, Jindrich Pazdera, preservando la buena cohesión del conjunto, contrastó también muy marcadamente las diversas secciones de los tiempos. Vivaz, teatral, con tintes de aguafuerte el obstinado Allegretto, en el Largo que sigue podía oírse –¡por fin!– la nota que mantiene el violín solista bajo los acordes secos del resto de los arcos. Resumiendo, cabe decir que sin despojar a la página de sus componentes dramáticos ni de su encendido lirismo, ésta sirvió a Pazdera como espléndida prueba para demostrar las cualidades de ejecución de su orquesta.

El coqueto Teatro Romea (de acústica algo seca, que cederá en noviembre su protagonismo a un moderno Auditorio), reunió al día siguiente a la Orquesta de la Escuela Superior de Música de Graz y a la Coral Universitaria de Murcia, dirigidos por Christos Polizoydes en un vasto programa. El célebre *Concierto para 4 violines* de Vivaldi (re mayor) y el de *2 violines* de Bach (re menor) tuvieron lecturas correctas, aunque poco lucidas, quedando patente que estábamos ante una formación de estudiantes aventajados aunque acaso algo verde aún. Los afanes solistas, en lo que a calidad se refiere, no destacaban abrumadoramente sobre el resto, sobre todo el de la primera violinista vivaldiana, no siempre afinada. La experiencia sirvió para que los oyentes comprobáramos una vez más lo sorprendentemente cerca que están a veces Vivaldi y Bach uno de otro.

La segunda parte presentaba a la Coral Universitaria de Murcia en varios atractivos empeños, pertenecientes también todos ellos a la estética barroca: el *Magnificat* de Pergolesi –que no alcanza la serena belleza de su *Stabat Mater*–, otro *Magnificat* de Zelenka y el *Credo* de Vivaldi. La pieza de Zelenka, de ejecución y aun factura un poco uniforme, fue notablemente perjudicada por la enfermedad repentina del primer oboísta unos minutos antes de que comenzara la obra. Además de la alarma general –se trata de un joven murciano que actuaba como refuerzo de la formación austríaca–, la sustitución de oboe y fagot por las correspondientes cuerdas motivó una desfavorecedora grisura tímbrica. El *Credo* de Vivaldi es, con escasas dudas, obra de mucho mayor reclamo, poseedora de un atractivo gancho teatral y salpicada por algunas sabrosas interpolaciones onomatopéyicas. La Coral Universitaria demostró ser un instrumento afinado y compacto, aunque plano de matices, de dicción un poco confusa y, en definitiva, algo escolar.

***Joaquín Martín de Sagarmínaga***

SEVILLA

# Un sevillano en París

**Sevilla.** Teatro de la Maestranza. 6-V-92. Poulenc, *Les Biches* (Suite). Milhaud, *Le Boeuf sur le Toit*. Berlioz, *Symphonie Fantastique*. Orquesta de París. Director: Semion Bichkov. Programación: Pabellón de Francia.

Un sevillano, como cualquier visitante, al encontrarse en otra ciudad, agradece una pequeña guía que le indique los caminos y monumentos con exactitud. No está bien, si va a la capital gala, que le digan que la Tour Eiffel es Nôtre Dame y viceversa, sin explicación alguna. Pero esa desinformación fue lo que los organizadores le ofrecieron al que emprendía el viaje a la Orquesta de París. Le señalaban que lo que iba a oír era *Les Biches* de Poulenc y lo que escuchaba era *Le Boeuf sur le Toit* de Milhaud. No le proporcionaban, por otra parte, los mínimos datos: que la partitura de *El Buey* había sido escrita en 1919 y que el argumento era de Cocteau, como tampoco que Poulenc era entonces un joven de 22 años que imaginó con su *Suite* una fiesta galante a lo Watteau-Stravinski. Ni en la segunda parte se mencionaban los cinco movimientos de los que consta la *Symphonie Fantastique*. Ni ensueños y pasiones, ni baile, ni escena en el campo, ni marcha al suplicio, ni noche de sabbat. Nada sobre los efectos del opio.

En el folleto, ruidoso en su despliegue, se contaba algo de la Orquesta y de su director: Semion Bichkov, que demostró en esta ocasión poseer una buena técnica, pero que no sedujo al escaso público. Hubo momentos en los que la Orquesta justificó el prestigio que tenía, como en el solo del corno inglés y la respuesta de la percusión, pero más que fantástica, bajo la batuta del ruso, fue una sinfonía corriente (entre otras cosas por lo que corrió al final).



*Semion Bichkov*

***Jacobo Cortines***

# Mozart




HMC 901393 CD HMC 401393 MC

harmonia mundi FRANCE

Primera grabación de Philippe Herreweghe
con la Orchestre des Champs Élysées

## TAMBIEN DISPONIBLE




HMX 2901413.15 3CD

### PHILIPPE HERREWEGHE
Retrato de un artista

**22 extractos u obras integrales**
de Josquin Desprez, Lassus, Monteverdi, Bach, Charpentier, Rameau, Mendelssohn, Brahms, Fauré, Schoenberg, ...

**25 solistas**
Ensemble Orchestral de Paris
Ensemble Musique Oblique

**La Chapelle Royale**
**Collegium Vocale**

3 CD
a precio
especial

**harmonia mundi ibèrica** Avda. Pla del Vent, 24. 08970 SANT JOAN DESPÍ (BARCELONA). Tel. (93) 373 10 58

SEVILLA

# Un pañuelo verde para Carmen

**Sevilla.** Teatro de la Maestranza. 24-IV-92. Bizet, *Carmen*. Teresa Berganza (Carmen), José Carreras (Don José), Justino Díaz (Escamillo), Teresa Verdera (Micaela). Coro y Orquesta del Gran Teatro del Liceo. Coro Infantil del Gran Teatro de Córdoba. Dirección musical: Plácido Domingo. Dirección escénica: Nuria Espert.

A pesar de la expectación y el triunfalismo, la *Carmen* de la Maestranza no fue para la historia. Más bien era una *Carmen* anclada en el pasado. Cuando tantas otras desde hace años han optado por ser fieles a su creador: Bizet, respetando los diálogos hablados, la de Sevilla ha seguido aferrada a las convenciones del estreno vienés con los recitativos de Ernest Guiraud. Las razones de esta regresión son difíciles de justificar, ya que la misma coproducción que la llevó a cabo con diálogos en el Covent Garden de Londres era la que lo hacía con los recitativos en el teatro sevillano.

Precisamente por ser Sevilla la ciudad que propició la invención del personaje, y por celebrarse en ella una Exposición Universal, esa *Carmen* que abría la programación lírica debió estar a la altura de las circunstancias, pero por desgracia no fue así. De todos modos, salvemos del infortunio a quien encarnaba a la heroína.

Ella quiso cantar en Sevilla por encima de todo, y cualquier parte de ese todo hubiera sido motivo suficiente para que cancelara su actuación en otro lugar que no fuese la ciudad de la cigarrera. Cantó no con la voz de hace quince años, sino con la actual, si no tan potente, sí con la delicadeza de un crepúsculo que quizá no vuelva a repetirse. Pero no tuvo la puesta en escena que la amorosa decisión hubiera requerido. En su lugar aparecía una ciudad acartonada y norteña muy lejos de la apoteosis del sur. ¡Qué poco se hubiera entusiasmado Nietzsche con esa gente que iba y venía por el escenario, y especialmente con ese Don José como ausente de lo que ocurría! Pero, ¿qué sucedía sobre las tablas? ¿Alguien que no conociese la obra sería capaz de seguir el curso de la historia? ¿Podría saber por qué fatalmente acabaría en tragedia? No le ayudaba tampoco la música proveniente del foso.



*Teresa Berganza*

En el último acto, limpio el espacio de la goyesca nevada del tercero, hicieron acto de presencia toreros que desplegaban sus capotes, banderilleros que clavaban sus arpones en el supuesto toro del aire, y picadores que montaban blancos caballos de carne y hueso. Ante tanto realismo taurino, alguien pudo haber sacado un pañuelo verde y haber devuelto esa *Carmen*, aunque la inmensa mayoría del público no protestó, sino que prorrumpió en prolongados aplausos, mostrando así no sé si su satisfacción o sus ganas de ver mucha ópera en la Ciudad de la Opera.

***Jacobo Cortines***

## Via resti servita

En olor de multitudes y falso jolgorio a la sevillana, esta *Carmen* saludada por la gran prensa. Seca, ascética, esencial, la madrileña, avaramente tratada por los árbitros musicales de la capital. La convención es un peso pesado; más aún rubricada por Domingo, Carreras, Espert, Hoyos. Se prefiere el pseudonaturalismo de esta puesta salpicada de estrellas –en el reparto y en el falso cielo del tercer acto– a la pequeña, concisa, auténtica versión de Madrid. Pero Santa Teresa, impertérrita, atraviesa una y otra en estricta confirmación de su magisterio musical, estilístico, dramático, tímbrico y escénico. En Madrid se pegó a sí misma, a su propia sombra, fue una sola en lo esotérico y lo exotérico: muerta en vida, admonitoria, filosófica, transitando la pendiente de una sexualidad en declive cuyo puerto de goce final es la extinción definitiva. En Sevilla, dejó deslizar el lugar común exterior para transparentar la melancolía de esta criatura hecha para liberarse por la muerte, permitiéndose relámpagos de un realismo más concreto: intenta dormir en posición fetal; rompe un plato (Bizet lo prescribe) y acompaña la danza golpeando sus pedazos.

Acallados los aplausos y en tanto afuera Domingo sonríe ante mil destellos, un curioso postludio se desarrolla en su camerino. Mientras la *déspota* de El Escorial firma los programas, un hombre de cabellos blancos y apostura de galán a la italiana se abre camino. Rifa (su marido) dice: «Teresa, hay un admirador que quiere un autógrafo». Ella se vuelve, lanza un grito, se tira al suelo, completamente tendida de espaldas. Y Piero Faggioni abre las piernas y se lleva las manos a la cabeza, como en la célebre foto del ensayo del final de aquella primera, mitológica *Carmen* de Edimburgo. A la escena siguieron tres minutos de una intensidad única, inadvertida por todos los que poblaban el camerino, menos por un hombre. En un rincón, Peter Diamand, sonríe, con un destello en los ojos: de orgullo, pero quizás también de *cosa perduta*. Hasta Sevilla, el *lugar* de Carmen, donde finaliza la larga migración de Teresa Berganza desde el brumoso septentrión escocés, han llegado a dar testimonio los dos artífices del parto primerizo. Faggioni, el *regisseur*; Diamand, el director del Festival. El círculo podría cerrarse allí. En clave emocional.

Diablillo de Rossini y Mozart, Teresa se despide de Diamand con el más chispeante de los adioses: le abraza con vigor y le espeta: «Via resti servita, Madama brillante». Y agrega acto seguido: «questa non la canterò mai».

No, Berganza cancelará todavía una y mil veces, se permitirá algunas locuras –aún le falta un trío de títulos– seguirá concitando el odio hispánico, pero a este estacionamiento de mezzos en derrota no llevará su automóvil. Cherubino nunca será Marcellina.

***Gustavo Tambascio***

## FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA Y DANZA DE GRANADA

# XXIII CURSO MANUEL DE FALLA
## (Del 22 de junio al 4 de julio de 1992)

### Cursos y profesorado:

1. «EL FLAMENCO, PATRIMONIO MUSICAL DE LA HUMANIDAD» (Organizado por la Asociación España Abierta).

Fechas de inscripción: del 22 al 25 de junio. 28 horas.

«La Conservación e investigación del patrimonio flamenco»: J. Blas Vega; J. Carreras; T. de la Peña; E. Cobo; R. Fernández Manzano. «Flamenco e industria discográfica. Proyección Internacional del Flamenco»: J. Verdú; A. Boges; M. Pacheco; I. Sáenz de Tejada; S.G.A.E. «Aproximación al estado actual del Arte Flamenco. Las corrientes artísticas»: J.M. Gamboa; J.L. Ortiz Nuevo; M. Espín; B. Gutiérrez. «Líneas de política cultural de apoyo al flamenco»: A. Pageo; F. Cánovas; P. Navarro; «Flamenco y Música culta»: M. Sanlúcar; E. Morente; M. O'Hana; F. Núñez; F. Guerrero; A. Robledo; R. Molina; R. Riquene. «El Flamenco y las corrientes musicales contemporáneas»: D.A. Manrique; X. Recalde; J. Pardo; J. Albert Amargos; J. Cruz. «La literatura y el arte flamenco»: F. Grande; M. Ríos Ruiz; C. Saura; F. Moreno Galván; A. Mañas; J.M. Velázquez; S. Tavora. «El papel de la crítica musical en el Flamenco»: F. Gutiérrez Carvajo; A. Alvarez Caballero; A. Gómez; M. Bohorquez; M.A. González.

2. «LA MUSICA DE ESPAÑA Y AMERICA EN LA EPOCA DEL DESCUBRIMIENTO. CULTURAS MUSICALES DE HISPANOAMERICA».

Fechas de realización: del 29 de junio al 4 de julio de 1992. 48 horas.

«La música de la Iglesia y la Música civil»: Dr. R. Stevenson (Universidad de California); Dr. M. Querol. «La Teoría y el pensamiento musical»: Dr. C. Palisca (Universidad de Yale, U.S.A.). «La música arábigo-andaluza y la música judeo-española»: Dr. Sala el Mahdi (Director del Conservatorio de Túnez); Dr. Shiloah Amnon (The Hebrew University of Jerusalem). «La música Instrumental»: Dr. L. Jambou (Universidad de la Sorbona). «Los instrumentos musicales»: Dra. R. Alvarez Martínez (Universidad de La Laguna). «La Música en el reinado de los Reyes Católicos, Carlos V y Felipe II»: Prof. L. Robledo (Conservatorio de Madrid). «Introducción a las músicas tradicionales de Hispanoamérica»: Dr. R. Pelinski (Universidades de Montreal y de Granada). «La Música Cubana»: Dr. O. Alen Rodríguez (Cuba). «Etnografía musical Dominicana»: Dra. M. E. Davis (Universidad de Bloomington, Indiana). «Ritual y música de los Bororo del Mato Grosso»: Dr. R. Canzio (Universidad de Niza).

3. «PEDAGOGIA MUSICAL»

3.1. «El método Kodaly y su aplicación musical en España»: Profesora A. Kauer. Del 22 al 27 de junio. 48 horas.

3.2. «El ritmo y el cuerpo (El método Orff)»: Prof. D. Goodkin. Del 29 de junio al 4 de julio de 1992. 48 horas.

Derechos de inscripción: 5.000 ptas. (se ingresarán en el momento de realizar la solicitud.
Matrícula:
1. El Flamenco, patrimonio musical de la Humanidad: 10.000 ptas.
2. La música de España y América en la Epoca del Descubrimiento. Culturas musicales de Hispanoamérica: 12.500 ptas.
3.1. El método Kodaly y la práctica coral: 12.500 Ptas.
3.2. El ritmo y el cuerpo (El método Orff): 12.500 Ptas.
Los dos cursos de Pedagogía musical: 25.000 Ptas. (sólo unos derechos de inscripción).
PLAZO DE ADMISION DE SOLICITUDES:
Antes del 16 de junio (antes del 7 de junio para quienes soliciten Beca).
INFORMACION E INSCRIPCIONES: APARTADO DE CORREOS 1129. 18080 GRANADA. Teléfonos: (958) 22 00 22 - 22 96 81. FAX: (958) 22 23 22 - 22 08 66.

**MINISTERIO DE CULTURA-JUNTA DE ANDALUCIA-AYUNTAMIENTO DE GRANADA-DIPUTACION PROVINCIAL**

VALENCIA

# El amor por el timbre

**Valencia.** Palau de la Música. 15 y 16-V-92. Obras de J. S. Bach. Gustav Leonhardt, clave. Obras de Antonio Soler, Boccherini y Manuel Canales. Quinteto Domenico. Conciertos VI y VII del II Ciclo de Música Antigua y Barroca organizado por Música 92.

En estos dos conciertos, se ha escuchado lo mejor de este ciclo que acaba el 30 de mayo con un programa dedicado a Händel y a cargo del King's Consort y el contratenor James Bowman. La oportunidad de estos conciertos de música antigua y barroca, iniciados el año pasado, es incuestionable en la oferta musical valenciana, complementando la actividad sinfónica del Palau y la camerística de la Sociedad Filarmónica. El lector no debe olvidar que, por ejemplo, desde el año 1983 hasta el año pasado no se escuchaba en Valencia un programa para clave solo y en toda regla. En este segundo ciclo, Gustav Leonhardt sustituyó sus previstas *Variaciones Goldberg* por un programa constituido por las *Tocatas en re menor, BWV 913 y en mi menor, BWV 914*, los *Cinco pequeños preludios, BWV 939-43*, la *Suite inglesa nº 5 en fa mayor*, la *Suite en mi menor para laúd* y el *Preludio, Fuga y Allegro en mi bemol, BWV 998*. La precisión y agilidad todavía presentes en Leonhardt no parecen incapacitarle para abordar las *Variaciones Goldberg*. El clave, minuciosamente preparado por el propio Leonhardt, sonó espléndidamente, aun en la sala grande del Auditorio, a poco que se acomodaba el oído en el transcurso de las primeras obras. Magnífico ejercicio, por otra parte, para gran parte del público actual con los oídos saturados de decibelios y tan poco sensible al matiz y a los timbres. En la *Suite inglesa*, en la transcrita del laúd y en el *Preludio, Fuga y Allegro*, Gustav Leonhardt dio lección magistral. Justo y expresivo siempre en la ornamentación, destacó por su gran musicalidad y por el efecto legato alcanzado en el fraseo, por ejemplo en el preludio de la *Suite inglesa*. En el *Preludio y Fuga*, junto a un sugestivo sonido en el registro medio y agudo, la exposición fue nítida y desde la magia del timbre hizo música substancia, usando la expresión de Kna.



*Gustav Leonhardt*

El amor por el timbre o, llanamente, la importancia del *color* musical ocupa un lugar muy variable en la jerarquía del melómano. El color instrumental y el equilibrio fue la esencial aportación del Quinteto Domenico. En los *Quintetos* de Boccherini destacaron el fortepiano y la viola, ambos de bellísimo sonido y restituyendo el equilibrio, tanto por volumen como por timbres, de estos *Quintetos*. Además del rigor de toda la interpretación, regida por Jacques Ogg, hay que destacar la delicada musicalidad en las variaciones sobre *La Ritirata Notturna di Madrid*, la presentación de un cuarteto del olvidado Manuel Canales (1747-1784), de gran calidad. La obra de Canales merece entrar en repertorio y espera que la frecuenten con justicia en nuestro país.

***Blas Cortés***

# Un Holandes más que correcto

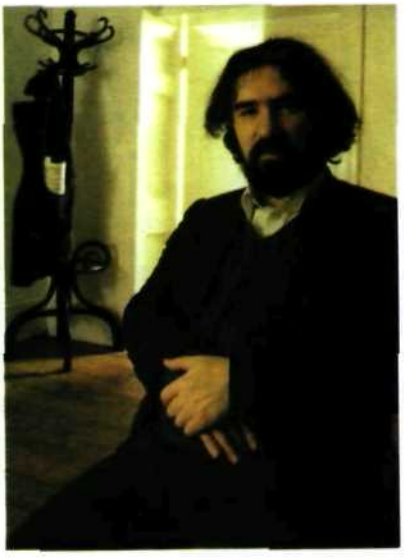
**Valencia.** Palau de la Música. 29-IV-92. Richard Wagner, *El Holandés Errante*. Oscar Hillebrandt (el Holandés), Eva Maria Bundschuh (Senta), Manffred Schenk (Daland), Heikki Siukola (Erik), Manuel Cid (Timonel), Cornella Wuikeff (Mary). Orquesta y Coro de Valencia. Director: Manuel Galduf.

Dada la inexistencia de una temporada estable, siempre es un acontecimiento en esta ciudad la interpretación de una ópera, aun siéndolo sin acción escénica. Así lo ha entendido la dirección del Palau al revestir el concierto con un útil libreto, aunque no tan lujoso como en otras ocasiones, y un prescindible espectáculo de *luz y sonido* que intentó transmutar el vestíbulo en una pecera. Salvado, a nado, el antedicho vestíbulo y ya en la Sala, tuvimos ocasión de asistir a un más que correcto *Holandés*. Es más, opino que esa misma materia musical subida a un escenario hubiera producido una buena ópera. Y es el caso que el inicio fue descorazonador: la orquesta no pudo con una pieza tan habitual –no digo que fácil– como es la obertura. Que a estas alturas las trompas emborronen el tema del Holandés es, cuanto menos, lamentable. Las estridencias de los trombones y la opacidad de la cuerda aguda hicieron el resto. De hecho, un público tan aplaudidor como el valenciano guardó silencio en esta ocasión. Lo que vino después desmintió nuestras suposiciones: Galduf llevó toda la obra con sentido y eficacia, evitando en todo momento tapar a los cantantes. Todo un éxito. Los solistas, en conjunto, contribuyeron al buen nivel de la ópera, aunque el estado vocal de Oscar Hillebrandt no era el óptimo y Manuel Cid sólo a duras penas salvó su papel. El resto del elenco, magníficos wagnerianos, dieron la impresión de haberse equivocado de ópera: la voz espesa, apasionada, madura, de Bundschuh nada tenía que ver con la jovencita enamoradiza y soñadora que es Senta. Cuando Heikki Siukole lanzaba su impresionante voz, oíamos más a Lohengrin que al pacato Erik, tenor de la estirpe de Don Ottavio y cuya mayor heroicidad consiste en recoger un ramillete de flores en un acantilado

# Beethoven sinfónico

**Valencia.** Palau de la Música. 7, 8, 10, 11 y 13-V-92. Integral de las *Sinfonías y Conciertos para piano* de Beethoven. Academy of St. Martin in the Fields. Director: Neville Marriner. Radu Lupu, piano.

Este ciclo dedicado a Beethoven ha sido sin duda el más importante de la presente temporada del Palau. Tanto por la calidad media del conjunto como por infrecuente en estos pagos. Neville Marriner no es un gran beethoveniano. Las cinco sesiones evidenciaron en directo que sus criterios, mucho más seguros en repertorios cronológicamente anteriores, no son capaces de abarcar todo el registro del sinfonismo de Beethoven. Pero Marriner es un músico sensible, muestra una vitalidad renovada en algunos aspectos por las aportaciones del llamado movimiento historicista (que Marriner no ha despreciado en absoluto) y cuenta con una orquesta sólida en los arcos, con personalidad en el color y que se pliega muy bien a las exigencias de su batuta. Por lo general Marriner alcanzó lo mejor en los movimientos rápidos y mostró sus limitaciones en los lentos. En éstos se alejó sistemáticamente de cualquier tratamiento ampuloso, excesivamente sentimental o moroso. Pero el aligeramiento adoptado por Marriner se alejaba de algunos vicios sin alcanzar ninguna virtud (triviales resultaron el Andante de la *Primera Sinfonía*, el Larghetto de la *Segunda*, el Andante de la *Quinta* y sobre todo el Adagio de la *Novena*). Señalo como destacados los movimientos extremos de la *Primera* y de la *Segunda*, los dos finales de la *Quinta*, y como logros globales la *Séptima* y la *Cuarta*, aunque en los finales de ambas, llevados de manera vibrante e incisiva, substituyera en muchos pasajes el pulso interno por una mera acumulación sonora poco nítida y espectacular. La relevancia otorgada al timbal (seco, penetrante y con gran sentido musical) fue acertada, pero no siempre equilibrada con la orquesta. Un Beethoven, en suma, suficientemente musculoso, de texturas claras, vivo, pocas veces profundo. La *Octava* y la *Tercera*, reunidas en la tercera jornada, resultaron inexactas, descentradas y aburridas. La *Novena* cerró el ciclo con superficial espectacularidad, con un coro bravo pero excesivo y pesante, descompensado respecto a la a orquesta (el coro lo integraban el Coro de Valencia y el Orfeón Navarro Reverter) y con cuatro solistas dignos de los que destacó Hans Sotin aun con claros problemas de *fiato*.



*Radu Lupu* *FOTO: MARY ROBERT*

En los *Conciertos para piano*, Marriner se compenetró admirablemente con Radu Lupu. La personalidad del pianista rumano logró grandes momentos de la orquesta. Radu Lupu fue el indiscutible triunfador del ciclo. Por su digitación segurísima, su sonido cristalino y por el profundo intimismo alcanzado en los movimientos lentos. En los tres primeros conciertos fue canónico en los movimientos rápidos y con un sonido retenido y claro que evocaba el fortepiano. Fascinante en el Largo del *Concierto nº 1* (impresionante fraseo en pianísimo), en la sonoridad evanescente, de resonancias impresionistas (Largo del *nº 3*) y en todo el *Concierto nº 4*, con una magistral pedalización en el Rondó, sosteniendo a toda la orquesta. De ésta logró precisiones (en los sforzandi, en la dinámica) y un sentido del rubato superiores a los conseguidos en las *Sinfonías*. Baste recordar el diálogo con el timbal *(Concierto nº 1)*, con el clarinete *(nº 3)*, o con flauta, clarinete y fagot *(nº 5)*, alcanzando una poética ensimismada, meditativa, nunca solemne. En el *Concierto nº 5*, Lupu optó por el *gran concierto*, sobrepujado por una orquesta menos refinada y, ahora, inclinada a la espectacularidad. Lupu interpretó el Allegro con incisiva expresividad, apoyado en un sonido voluminoso, y continuó impecable pero poco relevante en el Adagio y el Rondó. La interpretación de los *Cinco Conciertos* de Beethoven por Radu Lupu quedará como una de las más profundas y esclarecedoras experiencias musicales en el Auditorio valenciano.

***Blas Cortés***

(Acto III). El codicioso y jovial Daland *se transmutó, por obra de Manffred* Schenk, en alguno de los adustos y honrados monarcas wagnerianos –Marke o Enrique–. Tampoco Cornelia Wuikeff tuvo nada de cómico o ridículo. Su Mary fue una rígida y gritona institutriz. Sin embargo, y salvada esta circunstancia, todos ellos cantaron e interpretaron el texto muy bien, con dramatismo, respeto a la prosodia y facultades, muy en particular Eva Maria Bundschuh y Heikki Siukole. El coro, fundamental en esta ópera, salvó el compromiso con dignidad, naufragando las voces masculinas el trasmutarse en fantasmas. Su griterío, secundado por el desafine de los metales, fue lo *más desafortunado del concierto.*

***José Simó***

I VIOLINI

Instrumentos de cuerda antiguos y modernos. Violines, violas, violoncellos y contrabajos



I VIOLINI
c/ Salamanca, 47-46ª
46005 VALENCIA
Telf.: (96) 334 51 13

# LEGENDARY

# RCA – WHERE ARTISTS BECOME LEGENDS




**William Kapell**
**Khachaturian:** Piano Concerto
**Prokofiev:** Piano Concerto No. 3
**Liszt:** Mephisto Waltz
Boston Symphony Orchestra
Serge Koussevitzky
Dallas Symphony Orchestra
Antal Dorati
GD 60921




**Wanda Landowska**
**Bach:** Goldberg Variations, BWV 988
Partita No. 2, BWV 826
Concerto in D, BWV 972
Fantasia in C Minor, BWV 906 & 919
Two-Part & Three-Part Inventions,
BWV 772 - 801
Capriccio in B-Flat, BWV 992
GD 60919 (2 CD)




**Jan Paderewski**
**Beethoven:** Piano Sonata
in C-Sharp Minor - "Moonlight"
**Chopin:** Etudes Nos. 3, 8 & 9
Piano Sonata No. 2 - Nocturne No. 2
Polonaise, Op. 53 - **Schumann:** Nachtstücke
**Liszt:** La Campanella
Hungarian Rhapsody No. 10 et al
GD 60923

**Leopold Stokowski**
**Bach:** Transcriptions
Toccata & Fugue
in D Minor, BWV 565
Prelude in B Minor,
BWV 869
Chorale, BWV 249 et al
Symphony Orchestra
GD 60922







**Serge Koussevitzky**
**Tchaikovsky**
Symphony No. 6
"Pathetique"
Romeo & Juliet
Boston
Symphony Orchestra
GD 60920

BMG
CLASSICS
A DIVISION OF BERTELSMANN MUSIC GROUP

# PERFORMERS

Para mayor información sobre el catálogo BMG Classics escribir a: BMG-Dpto. Clásico - Av. de los Madroños, 27 - 28043

# James Levine, el poder de la voluntad



FOTO: JÖRG REICHARDT/D.G.G.

Esta conversación tuvo lugar en una sala de ensayo de la Metropolitan Opera House de Nueva York, el 30 de noviembre de 1991. James Levine no ha concedido muchas entrevistas en su vida, lo cual es comprensible: a la necesidad de presentar un cuestionario previo se une la *flotación* del día y la hora del encuentro; Levine señala normalmente tres días y horas en los que puede producirse, normalmente en la *Met* neoyorquina, la reunión. Llegado el momento, es posible comprender lo que puede parecer capricho: la condición de *factotum* de este artista (Cincinnati, 1943) en el teatro que gobierna no permite una disponibilidad *normal* del tiempo. Levine, por otra parte, se revela en la charla como un conversador infatigable, con digresiones que siempre conducen al nudo del tema en cuestión, dueño de un amplio abanico de conceptos y de vocabulario que esgrime con precisión de términos inusual.

Es obligado dar las gracias por su ayuda a varias personas, que coadyuvaron al éxito de esta nada fácil conversación con el director musical de la afamada institución operística americana: Roberto Portillo de Sony Classical España; el equipo del Departamento Clásico de Polygram, Madrid; Brigitte de Marteau, Hamburgo; y, por último pero no menos importante, Peter Clark, el eficiente Director de Prensa del Metropolitan.

SCHERZO.–*Usted fue, entre 1964 y 1970, asistente de George Szell en Cleveland. ¿Qué recuerdos guarda de su trabajo junto a este artista super-virtuoso, puede hablarnos de ello?*

JAMES LEVINE.–Desde luego. Yo tuve mucha, mucha suerte, porque crecí y me formé en un momento histórico en el que era posible escuchar y vivir en un elevadísimo nivel de increíble trabajo musical, artístico: había muchísima gente de primer orden, entre los cantantes, los instrumentistas o los directores de orquesta. Por la época en que yo estaba estudiando en la Juilliard School, yo acostumbraba a ir al Carnegie Hall, a escuchar a todas las grandes orquestas cuando venían a Nueva York. Mis compañeros y yo pensábamos siempre que el punto más alto de estas series lo marcaban los tres conciertos que solía dar anualmente la Orquesta de Cleveland con George Szell. Yo me había graduado, en los estudios básicos, en Cincinnati, en 1961, y en el 64 estaba trabajando en la Juilliard, y tuve entonces la oportunidad de hacer una audición para los Programas de la Fundación Ford para jóvenes directores, que era una oportunidad muy especial para un director novel de trabajar continuadamente con una orquesta, con la opción de que su trabajo fuera supervisado, criticado y comentado por un maestro mayor, normalmente brillante y experimentado, o sea, uno de los *grandes*. Szell era uno de esos directores con los que cabía la posibilidad de trabajar: me escuchó en una de esas audiciones y me preguntó si no me interesaría ir a Cleveland para ser uno de sus asistentes; yo le contesté que me temía no ser capaz de hacer un trabajo lo suficientemente bueno. Él replicó: «No, no, no, usted es exactamente lo que yo necesito: venga a verme aquí, en Nueva York, y haga una audición privada conmigo». Así lo hice. Y pasé una tarde entera tocando el piano para él, y hablando de música; al término de esa sesión, me dijo: «Usted ya es un buen director; si viene a Cleveland quizá podamos ayudarle a ser realmente un gran director». Yo, al oír esto, casi di saltos, y me dije: «¡Dios mío, esta oportunidad no la puedo dejar pasar!». Era un reto tremendo trabajar con él, se lo puede usted imaginar, pero el caso es que fui a Cleveland, y fue algo increíble: yo estaba deseando saber, ver, cómo había hecho de esta orquesta algo tan grande, tan especial, y, bueno, yo había ya estudiado mucho el tema de la ópera, desde niño, porque había tenido la suerte de contar con un entorno cultural maravilloso en mi ciudad de origen, Cincinnati, y justamente en las fechas de mi encuentro con Szell se me había invitado a ser asistente de mi propio profesor, John Morrell, en lo que iba a ser la nueva Orquesta Americana de Opera en la Juilliard School, y yo me dije: «Yo aprecio a Morrell muchísimo, y para mí ha sido una especie de padre musical en Juilliard, pero esta posibilidad de ir a trabajar con Szell a Cleveland es exactamente lo que le falta a mi educación musical, y algo así no se va a repetir en la vida», así que, volviendo al tema, me marché a Cleveland, y aquello fue una experiencia extraordinaria, irrepetible. Durante cinco, casi seis años, tuve la oportunidad de ver a Szell ensayando, grabando, dirigiendo conciertos o, simplemente, hablando de música; lo que es más importante, me pude familiarizar con una cantidad ingente de música ensayada hasta el último detalle. Szell, además, era un profesor, por así decirlo, *compositivo:* quiero decir que con él pude examinar todo tipo de partituras, desde la música de cámara hasta la ópera –las cuales, por cierto, él se conocía de memoria, y no quiero decir algunas, quiero decir que se las sabía todas, lo cual es pasmoso–, y no sólo las desmenuzaba ante mí hasta su esencia última, sino que sugería otras posibilidades o alternativas de tratar la misma idea, o un acompañamiento diferente, o una armonización distinta, y todo ello, como usted comprenderá, era un bagaje musical de primer orden que Szell te iba dando casi de pasada, como si te dijera qué hora era. Durante ese tiempo tuve muchas ofertas para dirigir, en el área de Cleveland, orquestas de varias comunidades; una de ellas fue para hacerme cargo de la Orquesta Juvenil del Instituto de Música de Cleveland, y Szell me animó a tomar ese cargo: «Te puede ser muy útil trabajar con una orquesta de estudiantes –me dijo–, porque tú ya sabes lo suficiente como para enseñarles, pero a la vez puedes aprender mucho del contraste de trabajar con una orquesta totalmente experta, como es la de Cleveland, y al tiempo con una orquesta perfectamente inexperta y bisoña como es esta otra». Naturalmente, él tenía toda la razón y los beneficios que obtuve, desde el punto de vista de la técnica, con esa doble actividad –a veces hasta preparando la misma obra que Szell hacía con su orquesta–, fue algo fabuloso, impagable. En conjunto, yo creo que lo más significativo que aprendí de Szell, más que el estilo o las características de una u otra obra, fue comprender y asumir cuál debe ser el nivel medio de una interpretación musical, el grado de una ejecución: esto es, qué es lo que debes exigir, de ti mismo y de los demás, para poder decir que has interpretado, o que estás en condiciones de interpretar, realmente, una pieza. Seguramente habrá quien pueda decir, a estas alturas, que Szell podía ser excepcional en ciertos estilos y campos, y no serlo en otros: supongo que esto es algo que puede predicarse de todos los grandes directores, o de cualquier gran artista. Yo sólo sé que su nivel de percepción arquitectónica de la música, de visión estilística, era sencillamente soberbio, único, en infinidad de áreas: el repertorio clásico, con Mozart y Haydn a la cabeza, el primer romanticismo, desde su asombroso, ¡todavía hoy!, Beethoven, hasta su Schubert o su Schumann, e incluso el post-romanticismo, con algunos Mahler memorables; en todo esto, en su Dvorák, naturalmente, en tantas y tantas piezas, su forma de dar vida a la música era absorbente, se adueñaba de ti, y, con todo el subjetivismo que se quiera, lógico e inevitable, te hacía sentir que tales obras debían sonar así y de ninguna otra manera, y al fondo de todo esto se hallaba su incansable persecución del más alto nivel de ejecución posible. Era uno de esos maestros que pertenecían, como últimos ejemplares de la especie, a un grupo de artistas cuya idea de la profesión era, por encima de todo, rigor: para él no era una cuestión de inspiración, que podía venir o no, y Dios sabría cuándo, sino de trabajo diario, de disciplina, de entrenamiento diario, como el de un pianista ante el instrumento o el de una voz que se educa; la inspiración era eso para Szell, el trabajo continuo, regular, sistemático, y ello sin tener en cuenta la inmensa profundidad de sus ideas en muchos de los terrenos que acabo de mencionarle. Yo tuve una suerte extraordinaria al poder trabajar con él y aprender tanto a su lado. De hecho, cuando un director joven me pregunta hoy a dónde puede ir para tener una experiencia similar a la mía, no sé qué contestarle, porque nuestro mundo musical ha cambiado tan rápidamente... En ciertos aspectos ha mejorado, pero en otros no: yo tuve la suerte de nacer en un momento histórico que me permitió, gracias a hombres como Szell, tener un grado de apreciación de la música y de la interpretación realmente elevado, mucho antes de empezar una carrera profesional o de tratar de formar a una orquesta por mí mismo. Hoy no hay *Szells* sueltos por el mundo de la música, ese es el tema.

S.–*Paul Myers, que fue el productor de las grabaciones de Szell durante años, me ha hablado de veladas de cámara en casa del matrimonio Szell, con Peter Serkin y cierto James Levine tocando el piano hasta el amanecer, con Mme. Szell desesperada por mandar a todo el mundo a casa.*

J.L.–¡Es cierto, absolutamente cierto! Pasamos algunas veladas fantásticas, y sé que tuve ciertas responsabilidades maravillosas, como dirigir muchos conciertos para niños o compartir en alguna ocasión un concierto con él. No era un hombre fácil de tratar, usted habrá oído decir esto muchas veces, y la verdad es que él me había dado ya una oportunidad muy clara de hacer carrera por mi cuenta cuando me recomendó, poco antes de su muerte, a Kurt Herbert Adler, en la Opera de San Francisco, pero yo quise aprovechar todo el tiempo posible de aprendizaje a su lado. Szell murió, como usted sabe, en 1970, y fue entonces cuando abandoné Cleveland.

S.–*En 1991 se han cumplido 20 años de su primera actuación*



FOTO: JORG REICHARDT/DGG

*en la Metropolitan Opera House de Nueva York. Sé que esta pregunta es un poco absurda, pero, ¿alguna vez ha pensado en lo que habría sido su carrera musical sin la* Met *en ella?*

J.L.–Es muy interesante: ¿puede creer que me hago esa misma pregunta a menudo? En un determinado momento, al inicio de mi carrera... Bueno, digamos de la actividad profesional, eso de la *carrera* siempre me suena un poco pedante... Pues bien, en esos años, pocos después de Szell, tuve que tomar una decisión muy difícil y complicada, después de dejar Cleveland, tras la muerte de Szell, y a poco de empezar a actuar como director invitado con distintas orquestas. Yo comencé a trabajar en la Opera de San Francisco con una cierta regularidad, y, como resultado de esto, fui convocado a actuar como director invitado en la *Met*. Me presenté en este teatro y el nuevo Intendente de la Metropolitan, Goeran Gentele, escuchó mi actuación, y, de acuerdo con Rafael Kubelik, al que el Sr. Gentele había ofrecido el puesto de Director Musical, me propuso el trabajo que en Alemania se llama *Erste Kapellmeister*, o sea, Primer Director Asociado. Claro, esto me puso en un conflicto muy peculiar: de una parte, pensé que quizá me convenía recorrer más mundo y trabajar más como director invitado, pero, de otra parte, y esto siempre ha sido propio de mi forma de ser, pensé que no era esa mi mayor ilusión, quiero decir que mi naturaleza artística, psicológica, emocional, propende siempre a crear relaciones estables, con la música, con las orquestas, con la gente en general; por este motivo trabajé muchos años con la Escuela de Música de Aspen y su Festival, o en Cleveland con Szell, e incluso resistí la tentación de hacer demasiadas cosas los dos primeros años de trabajar como director invitado con diferentes orquestas. Y es graciosa la razón: no es porque no disfrutara el ir de un sitio a otro, ¡claro que lo disfrutaba!, pero siempre he sentido que había dentro de mí una sensación de contrasentido entre el principio del director invitado y el principio de hacer música con la misma gente durante un largo período de tiempo. Yo crecí en medio de una generación de maestros que dirigían a sus propias orquestas la mayor parte del tiempo y sólo dirigían otros conjuntos como invitados durante una mínima parte de tiempo al año; antes de llegarme la oferta de la *Met* ya consagraba sólo seis meses al año a trabajar como invitado de otras orquestas. En ese momento, cuando pensaba en todas las cosas que podía hacer si decía *no* a la Metropolitan, me influyó mucho la reflexión de personas cercanas a mí, que me dijeron: «Mira, un artista tiene que permanecer fiel a su impulso interior para tener un desarrollo propio, porque, dado que el mundo es muy grande y cada uno tiene su punto de vista, y todas las personas son diferentes, si acabas haciendo lo que es bueno para otro, pero no para ti, terminas por perder el camino de tu propio desarrollo». A la vez, muchas personas de esta compañía, la de la *Met*, que ya me conocían, me dijeron: «Debes quedarte aquí, es lo natural, lo lógico». Me tomé algunos meses para afirmar mi decisión, pero, lentamente, llegué a la misma conclusión: a pesar de que yo era relativamente joven y sólo había hecho dos o tres temporadas de director invitado con diversas orquestas, mi sitio era la *Met*. Claro es que en los años 70 trabajé con diversas orquestas, como la Filarmónica de Los Angeles, la Orquesta de Filadelfia o la Sinfónica de Boston, pero lo fui dejando poco a poco, porque cada vez me resultaba más evidente que lo que yo necesitaba era ese tipo de situación en la que te es posible profundizar, cada día más, en una ocupación y en una relación profesional. Hoy apenas dirijo fuera de la *Met*: bueno, sí, voy a Festivales en el verano, y hago algunos programas en Chicago, en Berlín y en Viena, y nada más, aquí paso más de la mitad del

año. Mire, el problema de dirigir una orquesta como invitado es siempre el mismo: llegas, ensayas más o menos, diriges el concierto y te marchas; si un día vuelves, haces otras obras distintas, así que la idea de hacer con una orquesta lo que harías con tu propio repertorio pianístico, perfeccionarlo y profundizarlo, se revela como imposible. Siempre tuve la idea de que la razón de que tuviéramos resultados de tan fantástica calidad en al menos dos generaciones de directores, esto es, la de Furtwängler, Walter y Toscanini, y luego la de Szell, Reiner o Mitropoulos –una lista, por cierto, más larga que la posible lista del día de hoy–, se debía a su permanencia en puntos musicales determinados. Fíjese, cuando yo era muy joven me preocupaba el tema de quién tenía la razón en la música, o sea, quién era *el bueno*, si Toscanini o Furtwängler: hoy, que tengo 48 años, todo lo que desearía es poder oírles, verles, percibir de nuevo cómo interpretaban aquellos hombres la música, sentir su nivel impresionante de musicalidad; hoy la idiosincrasia de cada uno de ellos, de Furtwängler a Szell, me parece un tema secundario, como la discusión de si uno de ellos era mejor en un repertorio o peor en otro. ¡Por favor, ante maestros como aquéllos, capaces de poner toda su sensibilidad al servicio de la sensibilidad del compositor, sólo cabe el respeto y la emulación, si es que esto es posible! Bien, pues volviendo al origen de toda esta disertación, su pregunta, cuando contemplo mi vida hasta hoy y pienso qué habría pasado en ella sin la *Met*, me imagino que habría terminado por encontrar otro punto de trabajo como base natural y allí me habría instalado, dada mi forma de ser, pero es que hay algo muy especial: verá, yo de pequeño empecé a escuchar las transmisiones de radio desde la Metropolitan, y cuando tenía 10 años de edad entré en la *Met* por vez primera, y al salir dije a mi familia: «Un día dirigiré en este teatro». Se partieron de risa, sí, con la *gracia* del niño... pero aquí estoy.

S.–*Eso se llama tenacidad y claridad de ideas...*

J.L.–¿Me deja contarle otra cosa? Siempre me fascinó, desde niño, la interpretación de las artes. Para mí fue crucial ir a los 13 años al Festival de Marlboro, porque allí tomé la decisión –que quizá fue, vista hoy, la más crucial de mi vida– de que no quería limitarme a ser pianista. En Marlboro descubrí el placer de hacer música con otros, la música de cámara, pero también el oratorio, el tocar en una orquesta y hasta la participación en una ópera. A mí se me había educado para pianista, pero en casa de mis padres había una singular variedad de actividades: mi padre había sido primer violín de una orquesta de baile antes de casarse, y mi madre había sido actriz, así que en casa había mucha música, sí, pero también muchos libros de teatro, y de literatura en general, y desde muy niño me vi inmerso –y fascinado– en la relación de literatura, poesía y drama, y la expresión de los sentimientos humanos a través de la voz y del cuerpo, pero también por medio de los instrumentos musicales. De ahí a la fascinación por la ópera sólo hay un paso. Entiéndame, no quiero decir que una ópera me atraiga más que un *Concierto para piano* de Mozart o un *Cuarteto* de Beethoven, pero sí que tengo una relación especial con el medio, particularmente intensa, desde la infancia.

S.–*Quizá su especial relación con Festivales como Salzburgo o Bayreuth tenga que ver con lo que acaba de contarme. Usted es el único músico que, en los últimos años, ha compaginado los dos centros musicales, incluso dentro de un mismo verano.*

J.L.–En esto pienso, una vez más, que he tenido mucha suerte. Nunca se podrá describir con suficiente habilidad lo que representan estos dos lugares en la música. Para mí la mayor alegría de Salzburgo ha sido poder trabajar, *en casa*, con la Filarmónica de Viena, que ha hecho de esa ciudad su segundo hogar, y preparar con la orquesta una serie de proyectos en común. Es obvio que Salzburgo tiene una serie de problemas: la acústica de sus teatros es complicada, el sistema de ensayos es complicado, incluso el tiempo puede ser una complicación para los intérpretes –para los turistas es indiferente–, pero desde 1975, el año de mi presentación, he estado enamorado de ese Festival y de esa ciudad, y sólo en 1992 me tomo un descanso, después de tantos años, y no dirijo ninguna producción de ópera ni conciertos. Mire, si se tiene una convicción muy profunda acerca de una producción de ópera, y se pretende hacer algo concreto, puedes decir que tienes mucha suerte cuando todo sale a pedir de boca: en Viena y en Salzburgo es indescriptiblemente estimulante poder hacer las obras de Mozart con la Filarmónica, en un entorno cercano al que el propio compositor pudo haber tenido, y esa sensación es paralela a la que se siente trabajando la música de Wagner en Bayreuth; aun en el caso de que te encuentres con una limitación de recursos, la adoración y el culto por la música que allí se interpreta te dan fuerzas para todo. y estuve, cuando era un *quinceañero*, en Salzburgo y en Bayreuth, y vi bastantes producciones, y al empezar a dirigir en ambos Festivales, años más tarde, tuve la sensación de una especie de contrapeso a mi vinculación artística *casera*, o sea, la Metropolitan. Tuve, lo diré una vez más, la suerte de que esta relación con los dos Festivales surgió con gran naturalidad, porque no sé trabajar de otra forma: los nervios, los sentimientos, la inteligencia, el conocimiento, si no se manifiestan libremente, lo mejor que puedes hacer es irte a casa, que ya vendrán tiempos mejores. Ahora es cuando empiezo a pensar, al entrar en esta última década del milenio, que hay ciertas cosas que deseo hacer en la Metropolitan para las cuales debo reservar energías y no trabajar en exceso en otros lugares, por eso tengo que salvar semanas y meses para poder reflexionar, recuperarme y trabajar pausadamente: cuando eres joven no sueles pensar de esta manera, porque el entusiasmo y la salud te permiten pasar por encima de todo. Pero, al estar al final de los 40, me doy cuenta de que un director hace un trabajo más importante cuando es más viejo, cuando tiene acumulados años de vida y experiencia a sus espaldas. Hoy ya me siento orgulloso, al mirar hacia atrás y contemplar los 20 años que han pasado desde mi presentación en la *Met*, por el número de artistas con los que he trabajado, y la cantidad de ellos que han ido madurando conmigo en el curso de estos años. No sé si en los próximos 10 años podré hacer fuera de la *Met* tanto trabajo como hasta ahora he hecho: cuando pones mucha ilusión y energía en unos determinados proyectos te gusta verlos terminados; quiero decir con esto que, durante todos los años, estos años, en los que me he dedicado en cuerpo y alma a moldear la orquesta y el coro de la Metropolitan para convertirlos en la clase de instrumento que era necesario en este momento de la historia, he tenido la fortuna de contar, como punto de equilibrio, con el estímulo de Bayreuth y Salzburgo, y con el de las Filarmónicas de Viena y Berlín, incluso con mezclas extraordinarias de una semana a la otra, ¡como el hecho de hacer sucesivamente *Parsifal* en Bayreuth y *La flauta mágica* en Salzburgo!, y esto me ha supuesto un estímulo de tal magnitud que he vuelto siempre a Nueva York, por así decirlo, con las pilas recargadas, y esto es enormemente gratificante. Por todo esto que le cuento me pareció oportuno tomarme un verano sabático en Salzburgo, y dejar de preparar producciones de ópera; hay, además, un factor esencial: la muerte de Jean-Pierre Ponnelle me ha privado de un colaborador único, irreemplazable. Por eso iré a Bayreuth en el verano del 92 a dirigir algunas representaciones de *Parsifal*, pero el resto del verano voy a hacer algo, se va usted a reir, que siempre he deseado: tomarme unas vacaciones en Salzburgo, en una casa que he alquilado en los alrededores, en las montañas, para poder hacer turismo por esos valles y lagos maravillosos, ¡que nunca he podido visitar, imagínese, porque siempre estaba trabajando en el Festival!

S.–*Usted ha terminado, hace poco, su* viaje *a través de las* Sinfonías *de Mozart con la Filarmónica de Viena. ¿Cómo se siente después de haber llegado al final del trayecto?*

J.L.–¡Entusiasmado, totalmente recompensado! Ha sido un proyecto maravilloso, porque lo hemos ido haciendo despacio, a lo largo de varios años, incluso he tenido el placer de hacer con la orquesta, por vez primera, algunas de las *Sinfonías* juveni-

les que nunca habían figurado en su repertorio. Ha sido un honor tan grande que ellos quisieran llevar adelante este proyecto conmigo... Pero lo más extraordinario es que, a lo largo de estos años, Mozart ha ido siendo el gran descubrimiento para todos nosotros. Estoy contento con los resultados, aunque en un proyecto de esta magnitud nunca puedes tener perspectiva hasta que concluyes, pero siempre que termino algo de este calibre mi máximo deseo es siempre poder volver a empezar todo desde el principio. La gran revelación de toda esta historia es que, en todas estas obras, incluidas las más juveniles, siempre



FOTO: D.G.

hay un genio que trata de salir adelante a través de las notas, que siempre trata de hacer algo nuevo o de dar un contorno distinto a lo que ya ha ensayado en otra obra, y que, en el tramo final de la serie, llega a un punto de evolución asombroso combinando en un grado único complejidad, sutileza y simplicidad. Poder realizar todo su itinerario a través de la moderna Filarmónica de Viena es una satisfacción musical que, me imagino, debe ser paralela a la experimentada por un Glenn Gould al hacer el *todo Bach* para teclado en un piano moderno: lo de Gould fue un uso superestilístico del piano, quiero decir, el piano no como contraposición a los instrumentos del ayer sino como natural desarrollo de los mismos, y esa misma sensación he tenido yo con la Filarmónica de Viena. ¡Qué pena que hayamos terminado ya la serie!

S.–*Yendo a otro campo completamente distinto, muchos de nosotros hemos recordado durante años a un joven –o menos joven– director de las óperas de Verdi, especialmente enérgico y directo en obras como* Vísperas sicilianas, Giovanna d'Arco *o el primer* Otelo *de Plácido Domingo. Recientemente hemos podido ver por televisión, en el aniversario de la* Met *en Lincoln Center, a ese maestro dirigiendo Actos de* Rigoletto *y de* Otelo *con Pavarotti y Domingo. ¿Qué ha sido de ese verdiano James Levine, aparentemente recuperado en la* Aida *con Aprile Milo?*

J.L.–Pues lo que pasó podría llamarse *sensación momentánea de crisis,* tanto acerca de los cantantes como del estilo en general. Mire, cuando empecé a dirigir las obras que usted ha citado –*Vespri, Giovanna d'Arco*– no había grabaciones comerciales previas; cuando escucho hoy estas grabaciones primerizas me cuesta creer el aspecto que tienen, en términos auditivos, de viejas películas en blanco y negro, con tremendos efectos (de pésimo gusto, entre nosotros) de metales desabridos o cosas así. Yo creo que todo esto se debe a que yo crecí con Verdi en la ola del estilo Toscanini y post-Toscanini: entiéndame bien, hay algo fabuloso en el *Toscaninismo,* el rescate de lo que estaba escrito en las partituras, la devolución a la partitura de la realidad de una notación concebida por el autor. Si estudia cuidadosamente los resultados de lo hecho por Toscanini es obvio que sus interpretaciones nazcan a la luz de lo que fue el inmediato período post-Verdi, en el que estas obras llegaron a ser tan populares que se convirtieron en pasto de artistas (o menos artistas) indulgentes, poco perceptivos en lo musical, por lo que él se vio compelido a ejercer una tutela, una verdadera disciplina en algo que se había relajado hasta caer en la superchería, esto es, que el péndulo había ido demasiado lejos en cierto lado. Lo que hizo es valiosísimo, pero si tienes a un determinado intérprete de Verdi tú puedes jugar con la expresión vocal de una cierta manera: quiero decir que, si vamos a grabaciones del ayer más inmediato, podemos escuchar a una serie de cantantes verdianos cuya contribución era, a menudo, más expresiva, comunicativa, que la de sus directores de orquesta. Todo esto, naturalmente, es una cuestión de matices: usted puede pedir tensión a la orquesta y libertad expresiva para el cantante, pero la tensión puede convertirse fácilmente en rigidez y la libertad puede degenerar en licencia. Yo me encontré en un momento dado con el problema de hallar los cantantes idóneos para estas obras, así que dejé de hacerlas: no lo dejé del todo, porque amo esta música y no puedes abandonarla por entero. Pero además me influyó el haber grabado algunas de estas obras con el *sistema inglés;* confío en saber explicarme: en Londres tú haces una grabación con una orquesta estupenda, estupendos técnicos y buenos cantantes, pero llegas, ensayas, grabas 15 minutos en una sesión, y te marchas a casa porque la orquesta (y a lo mejor también los técnicos) tienen otras 16 cosas que hacer en ese día. El resultado, seguramente, no es malo, pero está lejos de ser lo que llamamos una *interpretación* de la obra, es más bien un buen *Souvenir* de la calidad de los intérpretes. No repudio aquellas grabaciones, y, además, me agrada oír a Leontyne Price o a un Plácido Domingo en aquel momento de sus carreras, pero me queda esa sensación del *Souvenir,* es lo mismo que siento al ver una película en la que trabajaban mis abuelos, ¡me encanta tener ese recuerdo! Pero, en eso la *Met* –y Salzburgo, y Viena– vuelve a intervenir, mi trabajo en los últimos lustros me hizo decidir que debía esperar antes de volver a hacer para el disco una ópera. Fíjese que no grabé ópera alguna durante seis o siete años: la primera pieza que hice después de ese período fue la *Ariadna* de Richard Strauss para DG. Ahí había un equipo íntegramente volcado en la tarea: estaba la Filarmónica de Viena, que lleva esta música en la sangre, grabábamos en la Musikverein y el reparto se sabía la pieza de memoria, porque todos habían interpretado la obra durante años. Ése era un ambiente ideal, en unas circunstancias perfectas, y se podía obtener eso, una interpretación real de la obra. Lo que quiero hacer ahora, lo que llevo haciendo los cinco últimos años, es grabar este tipo de proyectos en sólo tres o cuatro lugares: aquí, en la *Met,* donde, afortunadamente, hemos alcanzado un grado apto de financiación que hace años nos estaba vedado, o en Viena, o en La Scala, o en Dresde, pero no más, porque en estos lugares hay

unas orquestas de alto nivel familiarizadas con determinados repertorios –bueno, quizá el nivel baja un poco en La Scala para unos autores y sube en otros–, y no tienes que enseñarles nada ni insistir en el valor de la novedad de una grabación discográfica, y por eso quiero grabar allí donde haya una *raison d'être* para ello. Afortunadamente, aunque todavía no estoy seguro de que hoy dispongamos en el mundo de muchos cantantes aptos para el repertorio verdiano, al menos tenemos algunos y podemos empezar a generar producciones estilísticamente idóneas: en esto tengo que agradecer a Sony su interés por grabar, en los próximos años, las grandes páginas de Verdi, y ellos han entendido mi deseo de evitar algo meramente arbitrario y, en vez de ello, desarrollar un proyecto a varios años vista. Ya hemos



FOTO: D.G.

grabado *Aida*, y están pendientes de publicación *Luisa Miller* y *Trovatore;* en esta temporada voy a hacer una de mis obras preferidas, *Don Carlos*, y en los próximos años mi proyecto, en este orden, es hacer el *Requiem, Falstaff, Simon Boccanegra, Lombardi* y *Stiffelio*. Lo que me interesa es grabar estas páginas en el momento ideal, cuando el reparto, la orquesta y yo mismo hayamos madurado la interpretación lo suficiente a través de las actuaciones en la *Met*. Me gustaría que este proyecto ayudara a aumentar el interés por el canto verdiano, a crear una nueva generación de intérpretes en la materia. Es curioso: en los últimos doce años, gracias, quizá, al advenimiento del bicentenario en 1991, o quizá por *Amadeus* –la obra de teatro y la película–, o acaso por el simple interés de las jóvenes generaciones, el caso es que tenemos un amplio grupo de cantantes capaces de interpretar Mozart con mayor sofisticación técnica y acierto estilístico de lo que era normal hace 20 ó 30 años, donde había geniales mozartianos aislados, pero no un grupo masivo como ahora se da. Exactamente al revés ha ocurrido con el repertorio italiano *spinto:* cuando yo era un niño, ahí estaban Björling, Di Stefano, Tucker, Peerce, Del Monaco, Corelli, Tebaldi, Callas, Simionato, que llevaron ese repertorio –Verdi, Puccini– a un nivel altísimo, pero, ¿dónde encuentra usted hoy una pléyade similar de cantantes? Hoy nos es más fácil interpretar adecuadamente el repertorio del siglo XVIII que el más cercano a nosotros del XIX o principios del XX. El tema Wagner está ahí, pero incluso en esto creo que, en los últimos años, quizá soy muy optimista, hemos empezado a ver algunos interesantes resultados que acaso nos permitan iniciar una recuperación del terreno perdido en la época de oro del canto wagneriano: hace diez años no lo creía, pero hoy tengo más confianza en el mañana.

S.–*Hace algunos años leí, en una entrevista suya, unas frases muy peculiares; le decía usted a su interlocutor: «Acepto que me digan que en una obra he ido lento o rápido, que he sido ruidoso o comedido, que ha habido fallos o que no los ha habido, que ha gustado o no, pero, ¡por favor, no digan que no me conozco la partitura».*

J.L.–Es fantástico que me recuerde usted esto. Mire, respecto a la crítica, leo las críticas –como todo el mundo, quien diga que no lo hace miente bellacamente–, y acepto, de verdad que lo acepto, el que se me diga que lo que he hecho no ha gustado al crítico, pero no aguanto ese tono... digamos despreciativo, carente de todo respeto, que a menudo se percibe en la crítica, cargado de arrogancia y dogmatismo, de infalibilidad. Toscanini acostumbraba a decir, a cerca de B. H. Haggins, al que apreciaba de veras: «Él sabe lo que es bueno o malo en música: yo no lo sé aún, pero él sí». Mire, recuerdo haber leído en cierta ocasión un comentario acerca de una interpretación de *Sinfonías* de Dvorák dirigidas por Szell, una crítica terriblemente negativa: bueno, muy bien, ¿por qué no?, pero el problema era el tono, y yo pensaba, teniendo en cuenta la enorme cantidad de horas de su vida que Szell dedicó a esta música y a la comprensión de Dvorák, ¿no merecería ese esfuerzo –de un hombre que, seguramente, sabía más del tema que el que escribía la nota– un tono de voz más respetuoso? La cuestión no era cambiar el fondo de la apreciación, que podía no gustar al crítico, era cambiar la forma de decirlo: a mí no me habría molestado el texto si hubiera habido un reconocimiento de la propia subjetividad, lo que me irritaba era el tono *Ex Cathedra*. Le cuento otra anécdota: un gran instrumentista dio un concierto en Nueva York, con obras que dominaba de su repertorio, y un crítico, bastante bueno por cierto, le dedicó una crítica durísima; poco después coincidí con el crítico y le manifesté mi parecer favorable a la actuación de aquel artista, a lo que él me comentó: «El problema es que usted está demasiado cerca de él», y yo repliqué: «Me parece que el problema es que usted está demasiado lejos». Gertrude Stein dijo que el gran artista no necesita críticas, porque ya es suficientemente autocrítico. Si me dieran un dólar por cada una de mis actuaciones que no me ha gustado, ¡ya podría jubilarme con varios millones en el banco! Por eso dije aquella frase, que hoy sigo manteniendo: díganme todo lo que quieran acerca de mi forma de hacer música, incluso que pueda no gustar en absoluto, pero que nadie me diga que no conozco las obras que interpreto.

***José Luis Pérez de Arteaga***

# VIDEO CLASSICS
## LASER DISC · VHS

Deutsche Grammophon VIDEO

NEW RELEASES SPRING · FRÜHLING · PRIMAVERA · PRINTEMPS 1992

# MAHLER · BERNSTEIN
## THE SYMPHONIES
### Wiener Philharmoniker · London Symphony Orchestra

Edith Mathis · Christa Ludwig · Sheila Armstrong · Janet Baker · Edda Moser · Judith Blegen
Gerti Zeumer · Ingrid Mayr · Agnes Baltsa · Kenneth Riegel · Hermann Prey · José van Dam

LD 072 100-1
1 Laser Disc
2 sides/2 faces
VHS 072 100-3

LD 072 125-1
1 Laser Disc
2 sides/2 faces
VHS 072 125-3

LD 072 127-1
1 Laser Disc · 2 sides/2 faces
VHS 072 127-3

LD 072 129-1
1 Laser Disc · 2 sides/2 faces
VHS 072 129-3

LD 072 123-1
1 Laser Disc · 2 sides/2 faces
VHS 072 123-3

LD 072 415-1
*2 Laser Discs · 3 sides/3 faces*
VHS 072 415-3

LD 072 126-1
1 Laser Disc · 2 sides/2 faces
VHS 072 126-3

LD 072 116-1
1 Laser Disc · 2 sides/2 faces
VHS 072 116-3

unitel
Productions of UNITEL, Munich
in collaboration with
Amberson Productions,
New York



ESPAÑA '92

# PLÁCIDO DOMINGO

## *HOMMAGE A SEVILLA*

in scenes from / in Szenen aus / in scene tratte da
dans des scènes de / en escenas de:

DON GIOVANNI · CARMEN
IL BARBIERE DI SIVIGLIA
LA FORZA DEL DESTINO
FIDELIO · EL GATO MONTÉS

Wiener Symphoniker · JAMES LEVINE

A production of UNITEL, Munich

LD 072 110-1
1 Laser Disc · 2 sides/2 faces
VHS 072 110-3
*in preparation*

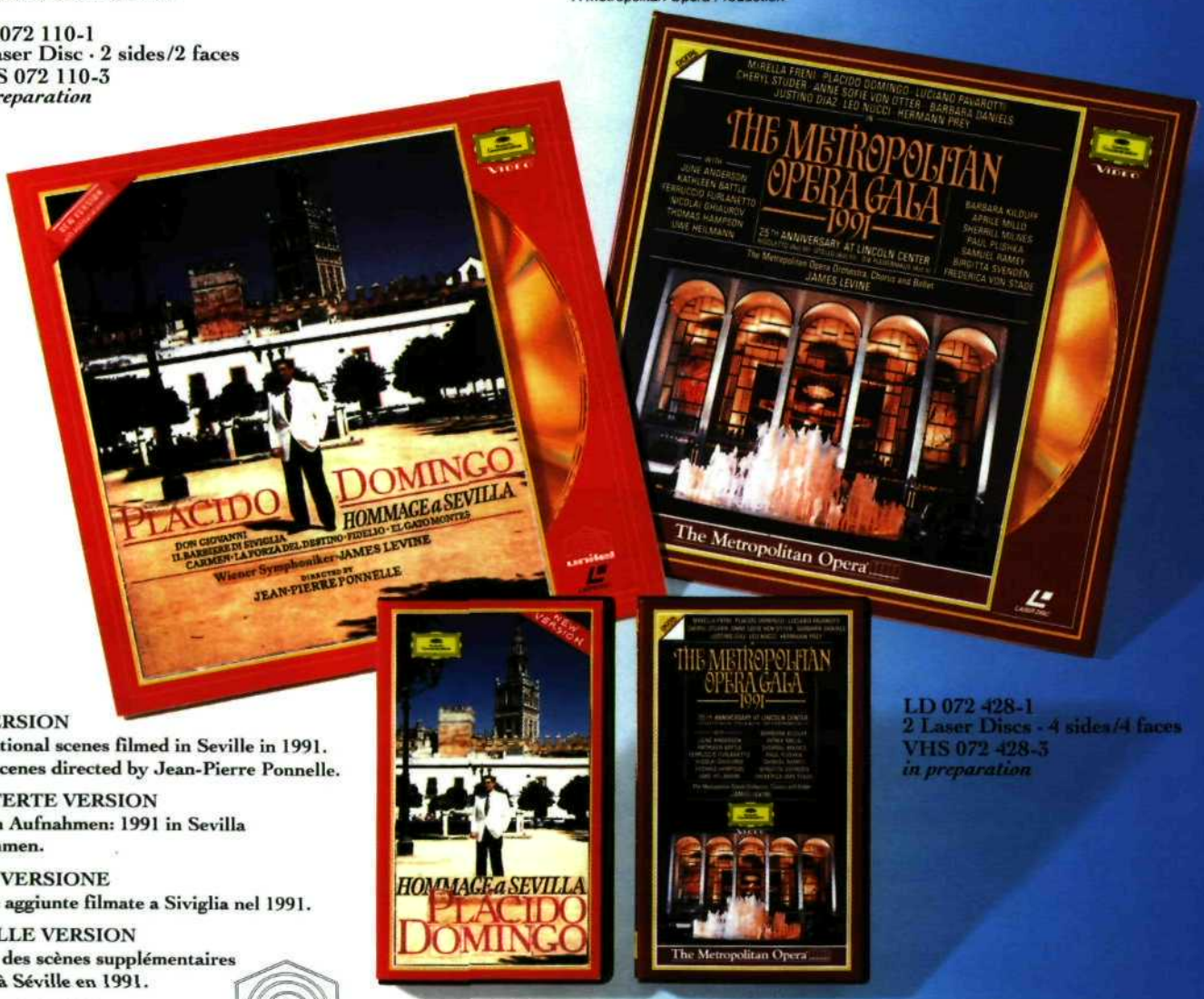
# THE METROPOLITAN OPERA GALA 1991

25 TH ANNIVERSARY AT LINCOLN CENTER

RIGOLETTO (Act III) · OTELLO (Act III)
DIE FLEDERMAUS (Act II)
Mirella Freni · Plácido Domingo · Luciano Pavarotti
Cheryl Studer · Anne Sofie von Otter · Barbara Daniels
Justíno Diaz · Leo Nucci · Hermann Prey
with / mit / avec / con: June Anderson · Kathleen Battle
Ferruccio Furlanetto · Nicolai Ghiaurov · Thomas Hampson
Uwe Heilmann · Barbara Kilduff · Aprile Millo · Sherrill Milnes
Paul Plishka · Samuel Ramey · Birgitta Svendén · Frederica von Stade

The Metropolitan Opera Orchestra, Chorus and Ballet
JAMES LEVINE

A Metropolitan Opera Production




**NEW VERSION**
with additional scenes filmed in Seville in 1991.
Musical scenes directed by Jean-Pierre Ponnelle.

**ERWEITERTE VERSION**
mit neuen Aufnahmen: 1991 in Sevilla aufgenommen.

**NUOVA VERSIONE**
con scene aggiunte filmate a Siviglia nel 1991.

**NOUVELLE VERSION**
intégrant des scènes supplémentaires tournées à Séville en 1991.

**NUEVA VERSIÓN**
con escenas adicionales filmadas en Sevilla en 1991.

unitel

LD 072 428-1
2 Laser Discs - 4 sides/4 faces
VHS 072 428-3
*in preparation*

The Metropolitan Opera

# CLAUDIO ABBADO
## BERLINER PHILHARMONIKER

# CHERYL STUDER
# YEVGENY KISSIN
# BRUNO GANZ

Deutsche Grammophon
VIDEO

# BEETHOVEN IN BERLIN

## THE NEW YEAR'S EVE CONCERT

Das Silvesterkonzert
Il Concerto di San Silvestro
Concert de la Saint Sylvestre
El concierto de San Silvestre
BERLIN 1991









Bruno Ganz · Claudio Abbado · Cheryl Studer · Yevgeny Kissin

**Egmont**
**Ouvertüre Leonore III**
**Ah, Perfido**
**Chor-Fantasie**

**LD 072 124-1**
**1 Laser Discs · 2 sides/2 faces**
**VHS 072 124-3**

CAMI VIDEO INC.
A Production of CAMI VIDEO Inc. New York




**LD 072 426-1**
**2 Laser Discs · 3 sides/3 faces**
***VHS 072 426-3***

PUCCINI
TOSCA

Tosca ..... Hildegard Behrens
Cavaradossi ..... Plácido Domingo
Scarpia ..... Cornell MacNeil
Angelotti ..... James Courtney
Il sagrestano ... Italo Tajo

The Metropolitan Opera
Orchestra and Chorus
GIUSEPPE SINOPOLI

DIRECTED BY FRANCO ZEFFIRELLI

A Metropolitan Opera Production

The Metropolitan Opera

Deutsche Grammophon

VIDEO

# WAGNER
# DER RING DES NIBELUNGEN






**LD 072 422-1 (11 Laser Discs · 18 sides/18 faces) VHS 072 422-3 (7 VHS-Tapes)**

**Brünnhilde ... Hildegard Behrens**
**Sieglinde ... Jessye Norman**
**Fricka / Waltraute ... Christa Ludwig**
**Freia ... Mari Anne Häggander**
**Gutrune ... Hanna Lisowska**
**Erda ... Birgitta Svendén**
**Waldvogel ... Dawn Upshaw**
**Siegfried / Loge ... Siegfried Jerusalem**
**Siegmund ... Gary Lakes**
**Wotan / der Wanderer ...James Morris**
**Hunding ... Kurt Moll**
**Gunther ... Anthony Raffell**
**Fasolt ... Jan-Hendrik Rootering**
**Fafner / Hagen ... Matti Salminen**
**Alberich ... Ekkehard Wlaschiha**
**Mime ... Heinz Zednik**

A Metropolitan Opera Production
**Stage Production: Otto Schenk**



**The Metropolitan Opera Orchestra and Chorus**

**JAMES LEVINE**

**The Metropolitan Opera**

Also available separately · Auch als Einzelveröffentlichungen erhältlich · Disponibili anche separatamente
Egalement disponibles séparément · También disponible en volúmenes individuales

| DAS RHEINGOLD | DIE WALKÜRE | SIEGFRIED | GÖTTERDÄMMERUNG |
|---|---|---|---|
| LD 072 418-1<br>(2 Laser Discs · 3 sides/3 faces)<br>VHS 072 418-3 | LD 072 419-1<br>(3 Laser Discs · 5 sides/5 faces)<br>VHS 072 419-3 | LD 072 420-1<br>(3 Laser Discs · 5 sides/5 faces)<br>VHS 072 420-3 | LD 072 421-1<br>(3 Laser Discs · 5 sides/5 faces)<br>VHS 072 421-3 |

Catalogue numbers refer to PAL/SECAM format.
This is an international catalogue. It is therefore possible that certain titles may not be available at the same time in every country.
Photos: S. Bayat, R. Hartenfels, J. Reichardt, H. Wolter

OPINION

# Fondos de catálogo

El pasado mes de abril, BMG, el *Holding* internacional que agrupa a la americana RCA y a la alemana Ariola-Eurodisc, presentaba en Viena una nueva serie de carácter histórico, cuya configuración se debe, en gran medida a uno de los productores legendarios de la firma estadounidense, John Pfeiffer, que asistió en la capital austriaca a la recepción organizada para dar a conocer la nueva línea de producto.

Durante la rueda de prensa, y más *extensamente en la charla mantenida* con esta revista al término del acto, Pfeiffer, que combina la doble vertiente del músico y el técnico, y que ha trabajado en el curso de los últimos 40 años con los más señeros artistas de RCA –desde Toscanini y Reiner hasta Rubinstein y Horowitz–, hacía hincapié en un tema parcialmente recogido el mes pasado en esta misma página: la progresiva desaparición de los fondos de catálogo de la época (nada breve por cierto, no menos de 40 años) del vinilo, esto es, el Long-Play o LP.

El comienzo de la *era digital*, desde el final de los años 70, y la definitiva instauración del CD como medio de reproducción y soporte incuestionable desde mediados de los 80, ha provocado un comprensible renacimiento de las empresas discográficas (hoy casi nadie se acuerda, o se quiere acordar, de los difíciles años 70, con una recesión agobiante del medio) y una verdadera furia de nuevas grabaciones, nacidas ya expresamente para el compacto. Paradójicamente, el mundo *analógico*, fiel nutridor de los primeros años del CD, ha ido pasando a un radical segundo plano: grabaciones históricas de incuestionable importancia –la edición Toscanini, las series Klemperer y Beecham, el *casi todo* Furtwaengler– fueron transferidas pausadamente al nuevo sistema, pero estas producciones *representan sólo* una mínima parte, en términos cuantitativos, de lo que podemos empezar a llamar el *legado del LP*.



*Sir John Barbirolli*

¿Cuál es el futuro razonable de tantos cientos, aún más, miles de registros *no-históricos*, nacidos para el vinilo entre 1948 y 1984/85? Hemos celebrado los diez años de vida del CD (abril de 1982, ¿lo recuerdan?) sin mirar atrás, casi con desprecio hacia el vetusto LP. Hace un mes se hablaba aquí de la desaparición de los sellos discográficos de la vieja Europa del Este; hoy no tenemos necesidad de abandonar lo que se ha dado en llamar Occidente. Evoquemos algunos nombres, de grandes maestros y de maestros solamente: Ferenc Fricsay (¡Qué soberbia edición de su firma, la DG, en las postrimerías del LP, y qué virtual olvido el actual!), Erich Leinsdorf (todavía hoy en activo), Nathan Milstein, André Cluytens, Eduard van Beinum, George Szell, Rudolf Kempe, Pablo Casals, Jean Martinon, Hans Schmidt-Isserstedt, George Malcolm (en activo, por cierto), Rudolf Serkin, Sir John Barbirolli, Wilhelm Backhaus, Igor Markevich, Maurice Gendron, Antal Dorati y un largo etcétera, ¿dónde está el grueso de sus múltiples grabaciones?

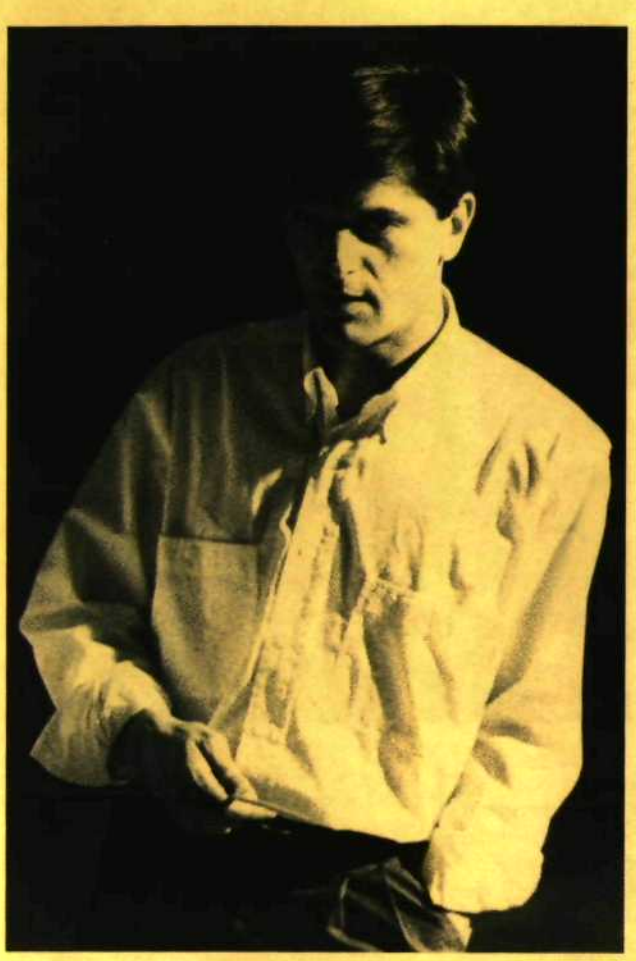
Lo que Pfeiffer venía a recordar en Viena era que la historia del disco se había hecho por medio de lo grande y de lo mediano, y borrar la mera documentación de esto último es una responsabilidad excesiva de cara al mañana. Hoy sólo los mayores de 50 años son capaces de recordar los discos de 78 revoluciones y las gramolas; pero apenas han de pasar cinco, o como mucho diez años, para que toda una nueva generación ignore por entero qué fue el LP. Si grave fue la desaparición inapelable de registros de la era de las 78 r.p.m., aunque algunos de estos, ignorados en la etapa del vinilo, han vuelto a los archivos en la era digital, la extinción de fondos de catálogo del microsurco es un peligro en teoría mayor.



*Eduard van Beinum*

Algunas compañías se han esforzado, en el último lustro, por combatir tal amenaza con una inteligente política de ediciones y reediciones. EMI, por ejemplo, ha mostrado un ejemplar interés por recuperar para el soporte del CD su ingente catálogo analógico, y Sony se ha volcado en tal iniciativa –con los fondos de la CBS– desde hace dos años, con creciente número de reediciones fonográficas. Las tres empresas del grupo Polygram, por el contrario, parecen ostentar una inquietante inhibición por sus fondos de catálogo, con reediciones a cuentagotas. RCA merece una calurosa bienvenida por su reciente adhesión a la política de reediciones, en la que su nada exiguo catálogo puede generar gratificantes sorpresas. El acuciante *hoy*, deudor de un glorioso e intenso *ayer*, no puede permitirse el absurdo lujo de ignorar a este último.

**J.L.P.A.**



*Juan de Udaeta*

*ACTUALIDAD DISCOGRAFICA*

# Claves españolas

El próximo mes de julio se presentará en Granada, coincidiendo con la clausura del Festival Internacional, el primer disco grabado por la Orquesta Ciudad de Granada bajo la dirección de su titular Juan de Udaeta, director también del festival indicado. La firma suiza Claves, que dirige la emprendedora Marguerite Dütschler-Huber, efectúo la grabación en el Auditorio Manuel de Falla granadino el pasado mes de abril. Es éste el segundo disco que la compañía helvética ha realizado con una agrupación de la ciudad del Darro, ya que en 1990 grabó un variado programa de música eslava a la entonces naciente Orquesta de Cámara de Granada –posteriormente absorbida por la Orquesta Ciudad de Granada–, bajo la dirección de su fundador Mischa Ravlevski. En esta ocasión un compositor español, Joaquín Turina, ha centrado el trabajo de Orquesta y director, con páginas como las *Danzas gitanas, Op. 84*, la *Rapsodia sinfónica para piano y orquesta, Op. 66* (solista: Ricardo Requejo), *Tema y variaciones para arpa y cuerdas, Op. 100/1* (solista: Gabriella Dall'Olio), la *Serenata para cuerdas, Op. 87* y *La oración del torero*.

No es éste el único CD que Claves ha grabado últimamente con artistas y obras españolas: un nuevo registro de la soprano navarra María Bayo –que hizo su presentación discográfica con esta misma empresa–, acompañada al piano por Juan Antonio Alvarez-Parejo, incluye piezas de Obradors, Leoz, Granados, Turina, Nin, Rodrigo y Falla. El ejemplo de Claves, firma siempre modélica en cuanto a la calidad técnica de sus grabaciones y a la presentación literaria de sus discos, merecería ser imitado dentro de nuestras fronteras.

# Favoritos de leyenda

La presentación de la serie *Legendary Performers* en Viena, con la presencia del productor y coordinador de la colección, John Pfeiffer –acto que sirve de base al artículo de *Opinión* que abre estas páginas de discos–, permitió a la firma RCA dar a conocer las primeras grabaciones que conforman esta nueva línea de reediciones. El contenido de dichos primeros volúmenes se centraba en los míticos nombres de Serge Koussevitzki –sus grabaciones de obras de Chaikovski, *Sinfonía Patética* y *Romeo y Julieta*, en Boston, en 1930 y 1936–, Wanda Landowska –un doble CD que incluye páginas con las famosas *Variaciones Goldberg* de 1945–, Ignace Jan Paderewski –una selección de registros realizados entre 1912 (!) y 1937 por el pianista polaco que incluyen, entre otras obras, la *Sonata «Claro de Luna»* de Beethoven y la transcripción de Schelling del Preludio del *Tristán* wagneriano–, Leopold Stokowski –orquestaciones de Bach con la Orquesta de Filadelfia que él moldeara–, un jovencísimo Leonard Bernstein –interpretando al piano, 1947, la *Sonata* de Copland y la Suite del *Billy the Kid* del mismo autor, aquí dirigiendo a la Sinfónica RCA Victor en 1949–, y el menos conocido entre nosotros William Kapell, traductor en los años 40 del *Concierto para piano* de Khachaturian y Prokofiev –*el nº 3, Op. 26*–, y de una página que convirtió en especialidad propia, el *Vals Mefisto* de Liszt. Grabaciones de Ravel a cargo de Koussevitzki, de Mussorgski por Stokowski y de Bartók por Menuhin se añadirán, en los próximos meses, a estos primeros CDs de una compañía que trata de recuperar su archivo y, a través del mismo, sus señas de identidad características.



*Ignace Jan Paderewski*

# Sinfonía española



FOTO: CAROL WEINBERG

*Anne Akiko Meyers*

La espectacular partitura de Edouard Lalo ha servido como vehículo a la norteamericana, de origen japonés, Anne Akiko Meyers (San Diego, 1970), para su presentación discográfica, en sesiones de grabación celebradas en Londres junto a la Royal Philharmonic bajo la dirección de un español, el zamorano Jesús López Cobos, que así firma también su primer disco para la RCA/BMG. La *Fantasía Escocesa* de Max Bruch completó el registro de la joven virtuosa, que, en apenas tres años de carrera, ha tocado ya con maestros como Gennadi Rozhdestvenski, Zubin Mehta o Leonard Slatkin. Anne Meyers, que graba en estos días las *Sonatas* de Franck y Richard Strauss, tiene, por cierto, actuaciones en España en 1993: cinco conciertos con la Orquesta de Euskadi bajo la batuta de Gunther Neuhold.

# Siempre fue primavera en Praga

Se señaló en el número anterior la nada cómoda situación por la que atraviesa la industria del disco en los países del área oriental europea, y en el recuento se hablo de los problemas que afectan a firmas un día airosas y hasta envidiables, como la checa Supraphon. En medio de la que es incuestionable situación de crisis, el célebre festival de Primavera de Praga ha tenido el valor de lanzar al mercado un nuevo sello discográfico, Multisonic, que recoge parte del extraordinario fondo de grabaciones, radiofónicas el 90 por ciento de las mismas, de los conciertos y actuaciones ofrecidos en el festival praguense, desde los años 50 hasta fechas recientes.

El primer lanzamiento –por ende en serie económica–, del que ya se han hecho eco nuestros comercios, comprende veladas que, a partir de su mera enumeración, hablan sobradamente de la vitalidad de dicha *primavera* checa. Dvorák halla inevitable y comprensible reflejo en CDs como el que presenta la traducción del *Concierto de violín* debida al legendario Vása Prihoda (año 1956) en compañía del *Concierto para violonchelo en la traducción del año 51 de André Navarra, o el* plenamente histórico de una sesión del año 46 que reúne en torno a la Filarmónica Checa a Rudolf Firkusny y a Rafael Kubelik, con interpretaciones extraordinarias del *Concierto para piano* y la *Octava Sinfonía.* Otra actuación, ésta del año 66, presenta al propio Darius Milhaud dirigiendo sus obras a la Filarmónica Checa, en tanto que un registro de 1956 nos presenta a la Sinfónica de Boston, con Charles Münch a su frente, interpretando en Praga obras de Honegger y Brahms. En fin, un doble CD consagrado a Brahms nos rescata tres inefables sesiones, de nuevo con la Filarmónica Checa: el *Concierto para violín* en la versión de David Oistrakh (1961), el *Segundo* de piano en la traducción de un joven Sviatoslav Richter (1950) acompañado nada menos que por Kirill Kondrashin, y la *Cuarta Sinfonía* en expresiva visión del hoy octogenario Erich Leinsdorf concierto del año 66, que nos recuerda la necesidad de revisar conceptos y estereotipos acerca de este maestro.

*EL BARATILLO*

## Feo por fuera, bello por dentro

De entre los discos que usted pueda encontrar en la cesta de las liquidaciones, ninguno probablemente tan cutre de aspecto exterior como éste. No es que sea feo. Es que repele. Es que hace pensar de inmediato que se trata de un broma o, lo que es peor, de una estafa. Un telón verde güisquería como fondo. Un retrato de la intérprete enmarcado por un cordoncillo como de ajado batín de crudísima posguerra y un medallón que dice: «60 + minutes of music». Esto sí, también figura en tan sugeridora carátula el nombre de su intérprete y de los autores a los que interpreta. Todo se perdona porque la cosa puede encontrarse, por éstas, *a menos de quinientas pesetas.* Y *por lo* que contiene, claro está. Del Mozart, uno se quedaría con el *Dove sono* de *Las bodas de Figaro,* cantado quizá no tan en estado de gracia natural como los fragmentos del *Don Giovanni* salzburgués con Furtwängler, pero dotado de esa elegancia que, no menos natural, era capaz de sofisticarse levemente en Schwarzkopf para colocarla ahí donde no llega quien quiere sino quien sabe.

Las *Cuatro últimas canciones* de Strauss no alcanzan en esta versión de 1964 en Salzburgo la opulencia de atardecer que lograrán al año siguiente con Szell. Ni mucho menos el milagro de aquel día radiante de 1953 en que Schwarzkopf y Otto Ackermann grababan la todavía versión de referencia. En Salzburgo la voz no está en su cénit, duda, parece moverse por momentos con cierta dificultad, pero la cabeza cree con firmeza en todo lo que ahí se pronuncia, en el universo que se construye con un Karajan seducido por el clima y una Filarmónica de Berlín cuyo primer violín a la sazón tenía el santo de cara. Imperfecta versión, qué duda cabe, pero de una emoción absoluta.

El disco –del que la casa editora, la nunca bien ponderada Virtuoso, advierte que su sonido no debe irritar demasiado, pues es para conocedores– se completa con algunos fragmentos del ya editado –incluso por la misma casa y completo– recital de Schwarzkopf con *Canciones* de Hugo Wolf. Ya sabemos que se trata de uno de esos documentos imprescindibles. Dos de los talentos más serios de la interpretación del siglo XX se unen para negociar algunas de las obras más significativas de un compositor tan genialoide como difícil. Y ahí queda eso. Quien lo conozca, ya lo sabe. Quien no, avisado está.

***Nadir Madriles***

**ELISABETH SCHWARZKOPF. Mozart:** *¡Ah! Chi mi dice mai. In quali eccesi* **(de** *Don Giovanni),* *E Susanna non vien. Dove sono i bei momenti* **(de** *Las bodas de Figaro).* **Strauss:** *Cuatro últimas canciones.* **Wolf:** *Canciones sobre textos de Mörike y Goethe.* **Orquesta Filarmónica de Viena. Directores: Wilhelm Furtwängler y Karl Böhm. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Herbert von Karajan. Wilhelm Furtwängler, piano (en Wolf). VIRTUOSO 2697 152. 68'23". *Grabaciones en concierto:* Salzburgo, 1953, 1957, 1964 y 1953.**

RETRATOS

# Nacido el 18 de julio

*El origen de este texto está en un ciclo de conciertos que ya no tiene lugar. El Festival de Música y Danza de Granada había programado para su edición 1992 la interpretación completa de las Sinfonías de Beethoven a cargo de la Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig y Kurt Masur, serie de conciertos que la nueva dirección del Festival ha decidido retirar de cartel. Aun así, la presencia de Masur y sus músicos en la EXPO'92 de Sevilla, durante este mes de junio, nos ha decidido a mantener este apartado consagrado a la más reciente discografía del maestro germano.*

Casi involuntariamente ha llegado al estrellato. No es que lo desprecie, a nadie le molesta triunfar en su trabajo y estar en los primeros puestos del escalafón. Pero Kurt Masur (Brieg, en Silesia, 1927, nacido, no el 4, pero sí el 18 de julio) nunca luchó por tal fin: por otros, como la liberalización del régimen de Hoenekker en la antigua R.D.A., o la elevación al máximo nivel posible de su orquesta de Leipzig, sí que luchó, y así se lo contaba hace unos meses a esta revista (Cfr. SCHERZO, nº 57, septiembre de 1991, págs. 29 a 34). Pero su designación como sucesor de Zubin Mehta al frente la Filarmónica de Nueva York, puesto que ha empezado a ejercer desde el pasado septiembre, ha lanzado a este hombre alto, corpulento, que siempre dirige sin batuta y se distingue por su carencia de concesiones, a la galaxia de los elegidos, y el *Star-System* se afana por hacerle un hueco bajo su capa.

Masur no despierta adhesiones incondicionales. Entre nosotros, sus visitas esporádicas con la Gewandhaus han suscitado más entusiasmo en el público que en la crítica, hasta el punto de que uno de los músicos más inteligentes de este país (dicho sea sin ironías) ha escrito acerca de él: «Masur empobrece todo lo que dirige». (¡Dios mío!, si esto se dice de un Masur, de tantos *mindundis* como vemos y padecemos regularmente, ¿qué habría que escribir?). Quizá, cuando ahora dirija en el Teatro de la Maestranza, y, sobre todo, cuando en el 93 venga a España con la Filarmónica de Nueva York, en la gira de los 150 años del conjunto americano, las voces sean muy otras. Y lo triste es que el cambio de tono, si se produce, no se deberá tanto a una comprensión profunda del quehacer artístico del personaje como a una recepción indubitada del mensaje del citado *Star-System*.

Las primeras, inmediatas, grabaciones de Kurt Masur con su nuevo conjunto (su *otro* conjunto, porque ha dejado bien clara su intención de continuar dirigiendo a la Gewandhaus de Leipzig, cuya titularidad asumió en 1970, y que celebra en el mismo 1993 sus dos siglos y medio de vida), la Filarmónica neoyorquina, editadas con presteza extraordinaria por Teldec, ponen de manifiesto dos realidades. La primera es la nueva oscilación pendular de la fabulosa agrupación estadounidense, que, tras la década de Leonard Bernstein (1958-



*Kurt Masur* FOTO: PHILIPS

1969), optó por un músico, si no antitético, sí abiertamente disímil, como fuera Pierre Boulez, cuyo rigor y seriedad introvertidos eran fuerte contraste con el rigor y la seriedad extrovertidos de su predecesor; después de Boulez (1971-1977), la Filarmónica tomó la alternativa de un nuevo artista carismático y de gran *gancho* popular, Zubin Mehta, cuyo *reinado* (1978-1991) ha sido el más largo que Nueva York haya conocido. La elección de Masur supone una vuelta a la propuesta de la introversión, con un músico que no se permite –ni permite– nada que altere, perturbe o contradiga a la música misma; y, en este caso, nada es nada. Como ejemplo, la *Séptima Sinfonía* de Bruckner que signara la presentación de Masur con sus nuevos instrumentistas, el 13 de septiembre del 91; Enrique Pérez Adrián glosó las virtudes de tal interpretación en estas mismas páginas, y es innecesario insistir en ello, pero sí interesa comprobar el ascetismo de Masur, llevado al límite de lo espartano en el célebre *punto filipino* del Adagio, el golpe de platillos, apoyado en el triángulo, del compás 177: Masur, previsible (así lo hacía en su previa grabación de Leipzig, 1974), no incluye los platillos ni el triángulo, pero, llevando el purismo al extremo, prescinde hasta del batir de los timbales –de cuya *veracidad* en el manuscrito bruckneriano no hay dudas razonables–, algo que, por cierto, también se ha visto hacer en España a otro maestro alemán, Günther Herbig (Concierto de la Orquesta de Detroit, Auditorio Nacional de Madrid, 8 de febrero de 1989). Bruno Walter, también purista en la materia, obviaba platillos y triángulo, pero mantenía el timbal. Pero hasta esto, para Masur, significa concesiones, y eso lo harán otros, pero no él.

La segunda confirmación puede parecer peregrina, y hasta se creerá que da la razón a los detractores: la Filarmónica de Nueva York aún no es la orquesta de Kurt Masur, o más llanamente, que el director todavía no se ha hecho con ella. No hay contrasentido con todo lo anterior: Masur acaba de llegar a Nueva York, y la orquesta, con bastante lógica, es aún la de Mehta, posee la sonoridad y el brillo que el maestro de Bombay ha conferido a la formación en más de tres lustros de trabajo continuado. Esto se nota en Bruckner, pero aún más en la, por otra parte hermosísima, lectura de la *Sinfonía del Nuevo Mundo* de Dvorák, donde, una vez más, la ascética de Masur *choca* (y tal colisión merece oírse) con el resplandor propio de la orquesta, técnicamente fantástica en todas sus secciones, con el privilegiado como in-



*Kurt Masur*

glés a la cabeza (el ya legendario Thomas Stacy): pocas veces el célebre Largo habrá *tratado* de sonar tan vecino de un Adagio bruckneriano, y, mérito de Masur, rara vez (Karajan, Kondrashin, Szell) habrá tenido el Finale de la obra mayor sentido arquitectónico dentro del sinfonismo más estricto.

La orquesta de Masur, ¡qué duda cabe!, es la Gewandhaus. La regla es la misma: 22 años de labor progresiva, severa y absorbente. Nueva York será también prolongación de los brazos de su titular en dos o tres temporadas, pero ese camino ya lo tiene Masur andado en Leipzig. De todas las nuevas grabaciones, la que más impresiona es el Prokofiev, con un trágico, hierático y poderoso *Alexander Nevski*, que arroja nuevas luces sobre una sobresaliente, y bien conocida, partitura, y una recreación insospechada de una música en teoría poco apta para anacoretas, como la pujante *Suite Escita*: aquí Masur, en día de gloria de su orquesta –grabación tomada del concierto–, logra una traducción electrizante, donde la mera ampliación del *tempo* (reducción mínima de la velocidad habitual), en ese consecuente de la *Danza de Katschei* del *Pájaro de fuego* stravinskiano que es la *Danza de los espíritus*, transforma la pieza en un proceso maquinista inexorable y sobrecogedor. También es sorpresa, relativa, la bondad del Chaikovski, con una exacta (sin concesiones, de nuevo), rigurosa lectura de *Romeo y Julieta*, que redunda en pro del talante clásico de la obra, una cordial y milimétrica *Segunda Sinfonía*, un desolado *Manfred* de trágicas aristas, y, sobre todo, una notable traducción del *Concierto para piano y orquesta nº 2*, con una gran solista, Elisabeth Leonskaia, como notoria colaboradora. Marmórea la visión de la *Novena* schubertiana (Szell, no menos riguroso, podía conseguir una flexibilidad mayor en la articulación) e idiomático, cómo no, el monográfico Richard Strauss, es el disco Mendelssohn una de las más atractivas proposiciones de este cúmulo de nuevos trabajos: esta versión completa de *El sueño de una noche de verano*, no sé muy bien si beneficiada o perjudicada por las locuciones de Fiedhelm Eberle, merece en lo musical posición de referencia –pese a estar cantada en alemán, opción contemplada por Mendelssohn, pero que musicó a partir de la lengua inglesa–, a la espera de la versión supracompleta (en inglés) de Jefrey Tate (que Blas Matamoro nos comentará en un número próximo).

Y Beethoven, claro es, con los primeros frutos de ese nuevo ciclo, basado en la edición crítica de Gülke y Hauschild, publicada por Peters, que Masur iba a ofrecer, primicia íntegra en el concierto, en Granada y que ahora se oirá en noviembre de este año, en la Schauspielhaus de Berlín. En nuestro número de mayo era John Eliot Gardiner quien hablaba con entusiasmo insólito del ciclo de Harnoncourt (que a E.P.A. no le suscitó, en su crítica del álbum, tanto interés), y, junto a él, es obligado citar los ciclos de *natural* referencia por motivos de importancia histórica o directamente interpretativa: Furtwängler, Toscanini, Szell, Klemperer, alguno de los de Karajan, etc. Masur ya había hecho un excelente Beethoven en los años 70 con la Orquesta de Leipzig, pero el nuevo integral promete erigirse en relevante alternativa.

Los no preparados ante las novedades de la edición Peters se sobresaltarán ante el *Da capo* del Scherzo de la *Quinta Sinfonía*, tras el Trío de la cuerda grave (Harnoncourt ya lo hace, y Abbado en su nueva versión para Sony también), pero el Beethoven de Masur es bastante más que eso: inusual dominio de la rítmica, lucidez plena en el juego interno de las voces y su prelación, coherencia de las estructuras, fraseo alquitarado (la repetición hecha placer y no rutina), y sentido natural de una grandeza bien entendida.

Y la guinda tiene aquí función de corolario: al imperturbable, admirable músico Masur, le debieron de parecer los *Cuadros* de Mussorgski en la orquestación (genial) de Ravel excesivamente luminosos y fulgentes, y para ello encontró remedio en la ocre, negruzca a veces, edición de Serguei Gortchakov, mussorgskiana, sí, por exceso, hasta más allá de la médula, que en manos de yo qué sé qué directores sería funeral de tercera, pero que en las de Masur cobra vida, aliento y se vuelve gran fresco goyesco, cuadro plural de una Rusia hija fiel de los literarios del XIX: Victor Hartmann acaso tenga poco que ver con el resultado (con el origen, todo), pero Dostoievski sí, con creces.

***José Luis Pérez de Arteaga***

## Discografía reciente

BEETHOVEN: *Sinfonía nº 1 en do mayor, Op. 21. Sinfonía nº 5 en do menor, Op. 67.* Orquesta de la Gewandhaus, Leipzig. PHILIPS 426 782-2 CD.

BRUCKNER: *Sinfonía nº 7 en mi mayor.* Orquesta Filarmónica de Nueva York. (Grabación del concierto de 13 de septiembre de 1991). teldec 9031-73243-2 CD.

DVORAK: *Sinfonía nº 9 en mi menor "Del nuevo mundo".* Orquesta Filarmónica de Nueva York. (Grabación del concierto de 17 de octubre de 1991). Tres danzas eslavas (Op. 46/6 y 8, Op. 72/2). Orquesta Filarmónica de Nueva York. TELDEC 9031-73244-2 CD.

CHAIKOVSKI: *Concierto para piano y orquesta nº 2 en sol mayor, Op. 44.* Elisabeth Leonskaia, piano. Orquesta de la Gewandhaus, Leipzig. *(+ Gran Sonata para piano).* TELDEC 9031-72296-2 CD. *Sinfonía nº 2 en do menor «Pequeña Rusia», Op. 17. Romeo y Julieta.* Orquesta de la Gewandhaus, Leipzig. TELDEC 2292-44943-2 CD. *Sinfonía «Manfred», Op. 58.* Michael Schönheit, órgano. Orquesta de la Gewandhaus, Leipzig. TELDEC 9031-73130-2 CD.

MENDELSSOHN: *El sueño de una noche de verano, Op. 21 y 61.* (Música incidental completa, versión alemana de Friedhelm Eberle). Edith Wiens, soprano; Christiane Dertel, mezzosoprano; Friedhelm Eberle, recitador. Coro de la Radio de Leipzig. Orquesta de la Gewandhaus, Leipzig. TELDEC 2292-46323-2 CD.

MUSSORGSKI (Orquestación Gortchakov): *Cuadros de una exposición.* PROKOFIEV: *Sinfonía nº 1 en re mayor «Clásica», Op. 25.* London Philharmonic. TELDEC 2292-44941-2 CD.

*Suite Escita «Alla y Lolli», Op. 20. Alexander Nevski, Op. 78.* (Grabaciones de los conciertos de 13 de mayo y 23 de febrero de 1991). Carolyn Watkinson, mezzosoprano. Coro de Letonia. Orquesta de la Gewandhaus, Leipzig. TELDEC 9031-73284-2 CD.

SCHUBERT: *Sinfonía nº 9 en do mayor, D. 944.* Orquesta de la Gewandhaus, Leipzig. PHILIPS 426 259-2 CD.

R. STRAUSS: *Don Quijote, Op. 35. Till Eulenspiegel, Op. 28. Romanza para violonchelo y orquesta en fa mayor.* Heinrich Schiff, violonchelo. Orquesta de la Gewandhaus, Leipzig. PHILIPS 426 262-2 CD.

REFERENCIAS

# La traviata de Donizetti

Donizetti compuso *La Favorita* para la Opera de París (entonces la Academia Real de Música). Este hecho condicionó bastante la partitura, combinando el lirismo propio del músico con escenas de *Grand-Opèra*, a lo Meyerbeer que estaba en su apogeo. La obra, con texto francés obviamente, fue rápidamente vertida al italiano, consiguiendo dos traducciones: la de Calisto Bassi que sigue muy de cerca la métrica francesa y la de Francesco Jannetti. Esta última fue la que se impuso en los repertorios teatrales y luego discográficos, con las excepciones que se verán. Suele prescindir de algunas partes que se detallan. En primer lugar, el ballet, insertado en medio del acto II, después del dúo Leonora-Alfonso. Otros cortes más substanciales se refieren al final del acto I, tras el encuentro Baldassarre-Fernando (con un corte central también), donde existe una cabaletta para el tenor, *Si, che un solo accento*, y la escena de la detención de Inés por Gasparo, lo cual embrolla un tanto la acción. En la práctica teatral y discográfica se suelen amputar las repeticiones (una tan importante como la segunda estrofa de *Una vergine, un angiol*) y robarle a la pobre Inés su cabalettita *Dolce zeffiro il seconda*.

Existe una versión *histórica* de la ópera donizettiana. Cantada en francés, la única, se registró casi completa, conteniendo incluso parte del ballet. Del desigual reparto, se destacan el tenor Robert Lassalle (hijo del mítico barítono Jean) y, con mayor justicia, el holandés Henri Albers. Con las facultades generosas (final de *A tanto amor*) es el único que tiene estilo donizettiano. El sonido es el previsible, pero se trata de edición preciosa para el interesado. Es la única con el final de acuerdo con la partitura original, con las palabras de Fernando *et vous priez pour moi demain*, en lugar del espectacular *E spenta* de la partitura de Ricordi, remate que es sin duda el que el tenor prefiere.

La grabación proveniente de una toma mexicana en vivo de 1949 presenta múltiples venturas, pasando por alto un sonido modesto, pero con las voces nítidas. El cuarteto protagonista es excelente. Simionato, joven y potente, dibuja una Leonora atormentada y sensible, lo que caracteriza sus interpretaciones posteriores más maduras. La mezzo italiana posee la tesitura exacta del papel, una soprano Falcón y, si a ello sumamos temperamento y entrega, nos encontramos resultados sobresalientes. Di Stefano, la voz puro sol y calor mediterráneos, servida por un intérprete apasionado, acariciante, entonces dominador de recursos como la *smorzatura*, generoso en los agudos, delinea un Fernando más efusivo que estilista, pero determinante. Mascherini cae un poco en la trampa de tantos barítonos que cantan Alfonso: el de potenciar el brillo del instrumento por encima del valor del canto. Impone, pues, la autoridad y derroche de una voz más que notable. Siepi es, sin duda, el mejor Baldassarre que nos sea lícito oír. Por la voz, el talante y porque le sobran facultades para el papel por cualquier ángulo. Un cuarteto que hace olvidar los elementos restantes, salvo la dirección suficiente de Cellini. Tiene los cortes habituales, pero el tenor bisa la segunda estrofa del *Spirto gentil*.



FOTO: WIST THORPE

*Shirley Verrett como Leonora en La Favorita. Metropolitan, 1978.*

La edición Cetra de 1954 fue la única durante años que permitió a la afición acercarse al título donizettiano. Una toma de la RAI, dirigida modestamente por Questa, uno de la casa por su frecuencia, y que reúne un *reparto* muy de la época. Barbieri está bastante lejos de la vocalidad de Leonora, le falta el agudo insolente y le sobra vulgaridad, pero la triestina es cantante de tablas y logra momentos expresivos y convincentes sobre todo en el acto IV. Tagliabue, desigual en la línea, con timbre noble y autoritario (algo deteriorado por arriba) le asegura algún nivel a un Alfonso poco sutil de contenido. El monje de Neri, merced a una voz cavernosa, con unos graves tétricos y una presencia sonora impresionante, es de una eficacia dramática imponente: inquisitorial e inexorable, como el conciso personaje puede entenderse. El Fernando de Raimondi es característico de la época y, con matices, el comentario puede extenderse a los otros dos cantantes que grabaron la parte por esos años: Poggi y Ottolini. Son voces robustas, sólidas, timbradas, que, por su facilidad (más o menos) para llegar al agudo cantaban este monje renegado. De las tres voces la más dotada es la de Raimondi; su mejor remate lo consigue el tenor en vivo en 1963 en Nápoles, donde depura a su manera el canto, mostrando unos agudos más recios y firmes (salvo un desliz en *Spirto gentil*). Poggi tiene el instrumento más brillante de color, el agudo igualmente dotado. Ottolini posee grave y centro más oscuros, los ascensos dificultosos pero con carne (a veces algo calantes). Los tres tienen en común la precariedad de sus intenciones. Presentan a un Fernando de una sola pieza: romanticón, guerrero y heroico, olvidándose del otro *lado* del personaje que habrá de esperar a Kraus y Morino, y en parte a Pavarotti.

Simionato (Decca 1955, en vivo 1963) muestra las diferencias que acusaba la soprano entre el estudio de grabación y la escena. En la primera gana en seguridad, los agudos son mejores, pero pierde en calor, en clima. En el San Carlos gana en expresividad, en concepción del personaje, entre patético y atormentado. Sobre todo en el acto IV más proclive a ello, con una emocionantísima muerte (aunque dé un suspiro discutible). Los barítonos de Simionato, Bastianini y Zanasi, no admiten comparación. El primero es superior en voz con creces, aunque Zanasi ponga más carne en el asador, siendo más lírico, de agudo contraído. Bastianini, pues, sólo se reduce a exhibir la robustez y nobleza de una voz dotadísima, destacando los momentos de fuerza de Alfonso (cabaletta, por ejemplo), pero escapándosele la ironía, incluso el

sadismo, del personaje. Los bajos de estos dos registros son de similar nivel: Hines y Zaccaria, las dos voces fundiéndose bien con la trompa en la escena del anatema, sosteniendo la línea en los momentos con el tenor.

La versión que dirige para la RAI Sanzogno en 1960, con Ottolini ya despachado en Fernando, nos trae a una juvenil y reservada Fiorenza Cossotto, voz *blanca* entonces, pero ya con los agudos a punto, que dará sus mejores Leonoras años después. Piero Guelfi es un *liriquísimo* Alfonso (*solía* cantar Valentin de *Faust*), con un vibrato a veces molesto, cuidadoso pero insignificante. Y en Baldassarre aparece ya Vinco, con su fraseo feíllo, aunque en el acto IV encuentre algunos acentos nobles.

En la década y media siguiente encontramos a Cossotto como intérprete exclusiva e indiscutible de Leonora de Guzmán. Su personificación de la *extraviada* donizettiana es, junto a la Eboli verdiana, por encima incluso de la Amneris, su papel de referencia. Con la salvedad de que la voz de Cossotto no *graba* bien, es decir, no consigue el impacto que transmite en vivo, detallamos ya los cuatro ejemplos que ha dejado en disco de momento, comprendidos en aquel período. (Está a punto, parece, de distribuirse otra versión,. scalígera con Pavarotti).

Fiorenza Cossotto posee semejante instrumento vocal en registro que Simionato, es decir, soprano Falcón o, definida a la inversa, mezzosoprano aguda. Leonora de Guzmán es, como Valentina *(Hugonotes)* o Eboli *(Don Carlos)* o Fidès *(El profeta)*, por citar algunos ilustres ejemplos, un papel ideal para esta vocalidad. Cossotto tuvo, además, la suerte de que en su época existiera un tenor como Alfredo Kraus capaz de hacerle frente. De ahí la electricidad que se producía en escena cuando las dos voces se encontraban. La prueba es definitiva; de las cuatro versiones aludidas antes, Cossotto aparece mejor *ambientada* en las dos en que está junto al tenor canario. Son las de Buenos Aires de 1967 y de Tokio cuatro años después. El problema de esta mezzo siempre consistió en dejarse llevar, desbordarse, por sus medios vocales impresionantes. Así en Turín en 1968 carga mucho las tintas en el personaje, aproximándolo a Santuzza, como si quisiera hacer a Leonora una cortesana plebeya del verismo. Por el contrario, en su grabación de estudio, se controla tanto que, cuando se entrega, cae en lo grandilocuente. Sobre el escenario del Colón bonaerense Cossotto tiene dos *compañeros* que parecen controlarla y pulirla, Kraus y Bruscantini. El personaje se muestra más introspectivo, con dosis de vulnerabilidad (recitativo del *O mio Fernando*, por ejemplo), con lo cual gana en veracidad y riqueza. Y



*Alfredo Kraus, sólo comparable a sí mismo.*

ello sin perder su instrumento ningún perfil (curiosamente, no obstante, Kraus sostiene algunos agudos con mayor aliento). En concreto, su escena en solitario del acto III es impresionante. En Tokio, cuatro años más tarde, ante un público del sol naciente enloquecido, donde la versión ofrecida es más completa que de costumbre (incluido el ballet), se despreocupa de ciertos pasajes y tiende fugazmente a la exhibición y el brillo vocal, pero el personaje está asimilado, dominado, enriquecido. Esta versión globalmente es la mejor que puede ofrecer el disco, sumado el excelente sonido y la amplitud citada de la partitura cantada, además de contar con Raimondi que, no permite la comparación con Siepi, Neri, Hines o Zaccaria, pero tampoco es el enojoso Vinco.

Los Fernandos de Cossotto son tres, aparte del anterior y primerizo Ottolini. Por orden rigurosamente cronológico, Aragall, en una noche relajada, donde el cantante, salvo deslices obviables, está seguro, ofrece el Fernando más bello vocalmente, antes de Pavarotti. La línea no posee el equilibrio ni la elegancia o variedad de Kraus, ni la *comunicabilidad*, la sugestión del Di Stefano mexicano, pero Aragall, como luego en disco Pavarotti, sacan a la luz preferentemente el lado candoroso, amatorio y atractivo del personaje. Y de los dos, Pavarotti (Decca, 1974) queda algo más ausente, narcisista, que Aragall en vivo. En definitiva, son dos voces de una belleza inviolable a las que nadie, dado un canto además casi conveniente, puede resistirse. Los Alfonsos de Cossotto son tres también en este período discográfico: Colzani, Bruscantini y Bacquier. Bruscantini (Buenos Aires, Tokio) no tiene el *color* noble que Alfonso sugiere como entidad vocal, pero sí su vocalidad y, sobre todo, el barítono sabe sacarle el jugo al personaje. Orgulloso (luego sarcástico), apasionado (luego despreciativo), basa sus armas en un canto ligado de excelente articulación. Sólo podría achacarse que en la ciudad argentina sostiene demasiado la frase para hacerse destacar, lo cual estropea un poco la línea. Bacquier en estudio no tiene ni la voz ni la tesitura de Alfonso. No se comprende su inclusión en el registro. Lástima además porque el artista es de nivel y su concepción está opulenta de intenciones (*A tanto amor*, especialmente), pero sin los medios necesarios para llevarlas a puerto. Colzani, mucho mejor dotado vocalmente, está fuera de sitio en este repertorio. En Turín su canto se reduce a potenciar la riqueza de su voz y cantar, quizás, Alfio. Los Baldassarres de Cossotto constituyen igualmente trimurti: Vinco, Raimondi, Ghiaurov. El pésimo fraseo, la penuria de estilo, de Vinco es una de las peores pruebas a que se puede ver sometido un disciplinado oyente de *La Favorita*. Raimondi tampoco resulta muy comprometido con el tema y su voz es poco grave para el papel. Ghiaurov los supera con comodidad, pero no entra en acción más que en contadas secciones (acto IV principalmente), además de que el timbre está algo deteriorado.

Se dejó para considerar aparte lo que se puede opinar del Fernando de Kraus. Tanto puede decirse de su Fernando que podría confeccionarse un opúsculo, que ocupara el doble de lo que suman estas páginas. En principio, no tiene posible competencia en disco desde que se inventó este soporte auditivo. Es como si se sumaran el aliento de Pertile con el *morbo* de Schipa y el brillo de

André d'Arkor. El Fernando de Kraus sólo es comparable a sí mismo, o sea, que la labor del comentarista se reduciría a cotejar sus diversos legados *piratas*, porque es increíble que no tenga una versión de estudio (!!!) hoy que graba cualquiera. De las tres al alcance de la mano (hay una cuarta con Toczyska, poco difundida, lo cual nos exime de su comentario), del 71, 74 y 75, la primera le queda más intimista y contemplativa que las otras dos, en líneas muy generales. El idealismo que define bastante al personaje, la delicadeza y la languidez, el amoroso puro e ingenuo que definen a Fernando mucho más que su carácter guerrero o heroico, como se cantaba en los cincuenta, lo consigue Kraus sumando fraseo, línea, registro y concepción. El tenor sabe poner el justo acento cuando canta tanto un recitativo, un andante, una frase aislada. Es una comunicación entre voz y personaje (como la que podía conseguir Callas con Norma o Tosca, y que el canario logra también con Werther), escasamente procuradas por la historia del canto.

La pareja Kraus-Cossotto dio vida muchas veces a la historia donizettiana. En menos ocasiones tuvo el tenor a otras mezzos destacadas, como recientemente Toczyska, o Bianca Berini, o la mediocre Claudia Parada y otras. Una de éstas se destaca con luz poderosa: Verrett. Esta americana de Nueva Orleans, bella y elegante, traduce esas condiciones físicas en un canto musical (valga la redundancia), sinuoso, refinado. No tiene el *color* vocal de Leonora, como lo poseían Simionato, Stignani (que no la grabó, como se sabe) o Cossotto, pero Verrett, que no cantó demasiado a Leonora (como lo haría con Carmen, Eboli, antes de meterse en camisa de once varas con repertorio sopranil) tenía sus armas. En el Carnegie Hall en 1975, pasión, musicalidad y exhibición se funden hábilmente para describirnos a una Leonora de una vitalidad asombrosa. Sólo, por secciones, el registro grave, resuelto sí, pero no con total comodidad, empaña la amplitud de la voz. Se desquita la mezzo en el registro opuesto, el agudo, de un brillo y ataques espeluznantes. Los adornos pródigos pueden ser discutibles, dado que dañan a la línea algo austera que describe el *lado* apenado de Leonora. Por encima de los alardes basta escucharle en *Quando le soglie paterna lasciai* para comprender que Verrett es una Leonora de altura. Su escena solista con la oportuna diferenciación *dimática* entre apasionado recitativo, emotivo *largo* y vibrante (y enriquecida) cabaletta, a pesar de los adornos (o por ellos quizás) y ostentaciones, es de obligada adhesión. Otro tanto suscita toda su intervención del acto IV de esta Leonora hedonista, abundante y trascendental. Admirable. Kraus no parece contagiarse de esta exuberancia, salvo (¿será sugestión?) que nos suena esta vez su Fernando menos atormentado, más juvenil y vital. Pablo Elvira, lírico de cuerda, es un excelente cantante que saca partido a sus partes solistas y a dúo con Leonora. Morris, jovencísimo, y que es hoy un Wotan de renombre, se halla en la frontera entre Raimondi (por su voz baritonal) y Zaccaria (por su timbre noble y claro).

La última versión de *La Favorita* por ahora es una toma en vivo realizada en el Festival de Martina Franca, celebración nacida y sustentada por la presencia investigadora de Rodolfo Celletti, lo cual ya es una garantía de la aproximación revisionista y seria de las partituras. Adelisa Tabiadon, sin mezzos de nivel para cantar hoy Leonora, da una versión sopranil del papel. Es chocante su primera aparición, ya que se espera una voz de otro calibre sonoro, ancha y cálida. En su lugar la cantante presenta una visión trabajada del papel, cuidadosa del matiz, cifrando el personaje en su vertiente atormentada y arrepentida, todo ello por medio de una voz desigual, algo *tirante* en los agudos, pero en general muy atendible. Coni, probablemente el que más respeta la escritura donizettiana, es el que está más conforme entre medios e intenciones. Coni aparece aquí con un papel idóneo para su voz y Alfonso (el intérprete muy bien aconsejado puede que por Celletti) se nos muestra en una dimensión renovada al combinar lirismo con *slancio*, al describir tanto el amor o la pasión por Leonora, como la decepción y el agravio. Un Alfonso, pues, no tan uniforme como ejemplos anteriores. Vocalmente, Coni necesita aún redondear perfiles, sobre todo si escuchamos aquí alguno de sus agudos. Giuseppe Morino produce perplejidad, pero nunca desinterés. Está por un lado la voz, que es muy bonita, fluida y amplia, de tenor lírico puro. Tiene zonas vocales con vibrato molesto y sus agudos no siempre son plenos. Frasea con detalle y sus regulaciones son elaboradísimas. En cuanto a la lectura del personaje destaca un Fernando angelical, confiado y simple, como si estuviera poco preparado para los peligros del mundo y de ahí lo que le pasa. Globalmente Morino resulta empalagoso, pero consigue momentos extraordinarios en sus dos arias solistas (la primera la termina distinto a todos) y en algunas frases aisladas. Verducci es un bajo cantante con pobres graves y centro sedoso y señorial. La alumna de Gencer, Alessandra Ruffini, nos permite hablar de un personaje hasta ahora ignorado: Inés. Para Inés, que tiene un aria y cabaletta en pequeño, lo normal es contratar a la típica secundaria de turno. En la docena de obras disponible en el mercado discográfico destacan dos nombres: Cotrubas para la pareja Cossotto-Pavarotti y Hendricks en sus inicios para Kraus-Verrett. La rumana está muy bien, pero es sosita y tímida; la americana se hace notar y da un toque infantil al personaje. Ruffini es, sin duda, la que mejor canta la parte, con una cadencia impecable y un trino ejemplar. Luisi destaca la dinámica, agilizando partes, alargando otras en un intento de dar una variedad a la obra que otras batutas destacables (Sanzogno, Bartoletti, Fabritiis o Bonynge) pasaban por alto. Así, esta versión resulta de una homogeneidad y equilibrio notable y sigue la edición Bassi que se ofrece al completo, excepto el ballet.

Vamos a acabar con una nota negra. Después de Cossotto no nos llega una mezzo para Leonora. Baltsa, que cantó el papel a menudo, prefirió tentarse con Dalilas y Cármenes. Kraus sigue cantando Fernando pero tras él no se vislumbra, ni de lejos, sustituto (salvo Morino). El futuro de Alfonso y Baldassarre, por no recordar a Inés, es más viable, pero este terceto no puede solucionar un resultado feliz para la obra. Mal lo tiene *La Favorita* en el siglo que viene.

***Fernando Fraga***

## Discografía

**(Se incluyen las versiones completas. Se exceptúan, pues, las selecciones italiana (de 1930 con Zinetti) y francesa (de 1954 con Couderc). El orden de los personajes es Leonora de Guzmán, Fernando, Alfonso XI, Baldassarre, Inés y Gaspar. Coro. Orquesta, Director. Fecha de la grabación. Marca).**

**– Lapeyrette, Lassalle, Albers, Malvini, Ganteri, de Pournayrac. Coro y orquesta Sinfónica. Ruhlmann. 1912. BOURG.**

**– Simionato, Di Stefano, Mascherini, Siepi, Rodríguez, Tortolero. Bellas Artes, México. Cellini. 1949. CETRA. SRO.**

**– Barbieri, Raimondi, Tagliabue, Neri, Di Lelio, Caruso. RAI Turín. Questa. 1954. CETRA.**

**– Simionato, Poggi, Bastianini, Hines, Magnani, de Palma. Maggio Musicale Fiorentino. Erede. 1955. DECCA.**

**– Cossotto, Ottolini, P. Guelfi, Vinco, Toscano, Assandri. RAI Turín. Sanzogno. 1960. MOVIMIENTO MUSICA.**

**– Simionato, Raimondi, Zanasi, Zaccaria, Zanolli, N.N. San Carlos Nápoles. Previtali. 1963. BONGIOVANNI.**

**– Cossotto, Kraus, Bruscantini, Vinco, de Reyes, Pasini. Colón Buenos Aires. Bartoletti. 1967. G.O.P.**

**– Cossotto, Aragall, Colzani, Vinco, Ghione, Vicentini. Regio de Turín. Gracis. 1968. MELODRAM.**

**– Cossotto, Kraus, Bruscantini, Raimondi, Zotti, Pedroni. NHK coro y orquesta. De Fabritiis. 1971. FOYER.**

**– Cossotto, Pavarotti, Bacquier, Ghiaurov, Cotrubas, de Palma. Comunale Firenze. Bonynge. 1974. DECCA.**

**– Verrett, Kraus, Elvira, Morris, Hendricks, Rigg. Carnegie Hall. Queler. 1975. HRE.**

**– Tabiadon, Morino, Coni, Verducci, Ruffini, Farruggia, Fil. Slovaco Internazionale Italia. Luisi. 1989. NUOVA ERA.**



# 8º CURSO DE DIRECCION CORAL

# Castillo de La Mota

## MEDINA DEL CAMPO (Valladolid)

### 10 al 19 de Septiembre

**Información:**
Dirección General de Patrimonio
y Promoción Cultural.

Servicio de Promoción y Cooperación Cultural.
Monasterio de Ntra. Sra. de Prado
Autovía Puente Colgante, s/n.
47014 - VALLADOLID

**Didáctica y profesorado:**

**Interpretación:**
– Alberto Blancafort París.

**Técnica de Dirección:**
– Mercedes Padilla Valencia.

**Análisis:**
– Daniel S. Vega Cernuda.

**Trabajo vocal individual:**
– Alfonso Ferrer Prieto.

**Concierto y Seminario Coral:**
Coro «GAUDEAMUS» de Madrid.
– Rubén Martínez Ortiz.

**Trabajo coral con el niño y vocal de conjunto:**
– Maite Oca Hernández.

**Seminarios complementarios sobre**
Clasicismo y Romanticismo
– Fonética alemana en el canto.
– Ampliación de repertorio y criterios interpretativos.

**Despertar del cuerpo y expresión coral:**
– Mª Jesús Uranga Arandia.

**Coordinación:**
José Mª Morate Moyano
Velardes, 7, 2º E - 47002 - Valladolid
Tfno.: (983) 29 41 14.

Junta de Castilla y León

Consejeria de Cultura y Turismo

ESTUDIO DISCOGRAFICO

# Una excepcional antología sonora del romancero

De excepcional hay que calificar la antología sonora *Romancero Panhispánico* que, bajo la realización y dirección de J.M. Fraile Gil, ha editado el Centro de Cultura Tradicional de la Diputación de Salamanca, con el apoyo de la Consejería de Cultura de la Junta de Castilla y León, y que distribuye el sello discográfico Tecnosaga S.A. de Madrid. De excepcional y de histórica: por vez primera se realiza una antología sonora del romancero de estas características y de estas dimensiones y a buen seguro que será poco menos que imposible volver a repetir un intento paralelo con tan espléndidos resultados. El objetivo lo precisa su autor en la introducción al libreto que acompaña a los discos: ofrecer una amplia panorámica del canto de los romances que por tradición oral han llegado hasta hoy en la amplísima geografía en la que viven, «porque la voz no se muera», ahora, en el último momento, cuando ya «el fenómeno se nos va».

### Una tradición que agoniza

Tiene razón J.M. Fraile. Quienes conocemos personalmente el estado actual de la tradición romancística sabemos que estamos asistiendo a las bocanadas últimas de la vida natural de un fenómeno siete veces secular. Es cierto que desde el descubrimiento de la tradición moderna, a mitad del siglo XIX, no ha dejado de pronosticarse la muerte inmediata y sin remedio del romancero oral, pero nunca como hasta ahora se habían aunado tantas circunstancias adversas contra su conservación: salvo en contadísimos lugares, el canto de los romances está hoy absolutamente desfuncionalizado, viven en todo caso arrinconados en las memorias de los más viejos de los lugares más apartados; marginación sobre marginación, en estado de debilidad tal que al pretender rescatarlos se quiebran irremisiblemente en fragmentos varios que requieren siempre de algún tipo de restauración por parte del estudioso. Recoger hoy romances de la tradición oral es tarea comparable en muchos aspectos a la arqueología: buscar elementos aislados que, sumados, puedan recomponer o dar idea del objeto completo. Debe perderse toda esperanza de que una recolección, primero, y una publicación, después, de romances pueda reactivar de nuevo la vida natural del romancero; pero no por eso dejan de tener sentido ambas tareas, la recolección y la publicación: ahí quedan como testimonio de una cultura, de una historia, de una civilización. Sabido es, por otra parte, que es muy difícil fijar unos límites: desde luego en todas las tierras peninsulares españolas y portuguesas, pero también en sus territorios insulares; está en todas las tierras de América, de sur a norte; está también en los territorios del norte de Africa y del Oriente que acogieron a los judíos expulsados en 1492 de España; y están –como advirtió con pruebas Menéndez Pidal– en cualquier lugar en donde en cualquier momento de la historia se habló el español. El español o mejor decir cualquier lengua de la cultura hispánica: el castellano, el catalán, el vasco, el gallego, el portugués y el ladino.

El intento, pues, de J.M. Fraile, era encomiable; la empresa, de esforzados; el camino, erizado de problemas. Una institución bien nutrida de expertos, con muchas manos puestas sobre la obra y con mucho tiempo de trabajo para todos se hubiera sentido legítimamente orgullosa de los resultados. ¡Y ha sido realizado por una sola mano! Eso sí, guiada por una extraordinaria cabeza y movida por un corazón enamorado hasta el límite de la tradición oral: la mano, la cabeza y el corazón de J.M. Fraile.

### 100 romances en 5 discos

La antología consta de 5 discos de larga duración en los que se contienen 100 romances cantados (sólo 7 son recitados), idealmente los 100 mejores romances de la tradición oral panhispánica; porque, efectivamente, en ella están representadas las más de las ramas de la tradición moderna: la española peninsular (con versiones de Salamanca, Valladolid, Burgos, Zamora, Segovia, León, Avila, Palencia, La Coruña, Orense, Asturias, Cantabria, Gerona, Tarragona, Cáceres, Badajoz, Madrid, Cuenca, Toledo, Ciudad Real, Jaén, Málaga, Cádiz y Sevilla) y la española insular (La Gomera de Canarias); la portuguesa (Trás-os-Montes), la americana (México) y las sefardíes de Marruecos (con versiones de Alcazarquivir, Tetuán, Arcila y Tánger) y del Oriente (Rodas y Smirna). Por eso está bien bautizada la antología: *Romancero Panhispánico*.

Podría quizás completarse la muestra geográfica y, por supuesto, hacerla más amplia, pero difícilmente mejorar la calidad y la representatividad de los textos seleccionados –tanto literarios como musicales– en relación al total de la tradición romancística. Estará de sobra decir que todas las versiones del disco son originales, auténticas, recogidas *in situ*, las más por el propio autor de la antología y las otras allegadas a él por investigadores de muchas partes. Es verdad, incluso, que las grabaciones no ofrecen siempre las mejores condiciones de calidad técnica (ladridos de perros por aquí, conversaciones de fondo por allá, risas e improvisaciones del informante, comentarios internos a los textos), porque tampoco las grabadoras lo eran; pero mejor así: ahí quedan como documento cierto y testimonio de una verdad.

Elegir, por otra parte, 100 temas de entre el riquísimo y casi inabarcable caudal del romancero hispánico es más que complicado: con un objetivo como el que se marcaba esta antología había que conjugar criterios muy heterogéneos: además de la representatividad geográfica, había que procurar la globalidad temática y no menos la calidad estética. Pero es fácil suponer que un investigador particular no dispusiese de todas las grabaciones pertinentes y ni aun que tuviese el conocimiento de su existencia. Atender con prioridad uno de estos aspectos descuidando los otros inevitablemente daría resultados muy diversos y hasta antagónicos. Seleccionar los mejores cantores empobrecería hasta el extremo el panorama geográfico y dejaría casi vacío el temático; perseguir la globalidad temática por encima de todo restringiría la geografía; e imponer la representación geográfica podría dar como resultado un documento sólo de voces desafinadas y moribundas. El mérito mayor de la antología de J.M. Fraile es, creo yo, el haber logrado un equilibrio admirable en esa difícil y complicada tarea. Hay, sí, voces cascadas por la mucha edad de los informantes, pero hay también voces espléndidas que le darán a esta antología el valor de documento sonoro de importancia histórica; hay también cierta desproporción en las muestras geográficas (Zamora es la tierra mejor representada por las encuestas intensivas que allí hizo el autor de la antología), pero, ¿cómo llegar a disponer de grabaciones suficientes para elegir de todos y de cada uno de los lugares de esa geografía sin límites en que ha vivido el romancero?; y hay textos que podrían haber sido mejorados en cuanto a la calidad de contar con las relaciones que una Institución procura siempre, pero el autor trabajó

solo y no siempre tuvo la colaboración solicitada. No puedo dejar de ponderar, además, el hecho de que un buen porcentaje de las versiones que se incluyen sean inéditas, por haber sido recogidas por el propio autor, lo que aumenta más el interés del documento, siendo como son algunas de ellas verdaderas joyas, versiones rarísimas de los más valorados romances de la tradición moderna. En lo musical son bellísimas las versiones de *El moro que reta a Valencia* (B.a.4), *Melisenda insomne* (B.b.4), *El marinero raptor* (D.a.2), *Rico Franco* (D.a.3), *La boda estorbada* (F.1), *La malcasada del pastor* (F.3), *El rondador desesperado* (H.a.5) y *Arruinado se arroja al mar* (K.6). En lo literario son espléndidas las versiones de *Las quejas de doña Urraca* (A.4), *La muerte del maestre de Santiago* (A.5), *La muerte del duque de Gandía* (A.8), *El conde Niño + Baldovino sorprendido en la caza* (B.b.8), *El seductor de su hermana* (E.1), *El veneno de Moriana* (G.a.2), *La mala suegra* (G.d.8) y *La nodriza del infante* (K.5). Y en todo, en música y en texto, son verdaderamente antológicas las versiones de *La muerte del príncipe don Juan* (A.7), *Nacimiento de Montesinos* (B.b.6), *Montesinos entrega a Belerma el corazón de Durandarte* (B.b.7), *Belarde y Baldovinos* (B.b.9), *Don Félix el alabancioso* (B.b.12), *La esposa de don García* (C.a.1), *La matadora de sus amantes* (G.a.1), *El traidor Marquillos* (D.b.1) y *La reina adúltera* (G.c.1); estas dos últimas, ejemplos extraordinarios de la altura y calidad con que suele mostrarse la tradición oral.

### La música de los romances

Colecciones de romances hay muchas, tanto a nivel local y regional como general panhispánico (muchas más de las primeras que de las segundas, como es lógico), pero de antologías generales de romances cantados, la de J.M. Fraile es la primera, de ahí la importancia excepcional que tiene para la etnomusicología. (Tengo presente la también extraordinaria antología, aunque por otros motivos, de Joaquín Díaz *Cancionero de Romances*, MoviePlay, [s.a.,] 5 discos L.P., realizada sobre romances recogidos en la tradición oral de Castilla y León, pero *interpretados* por él mismo). Desgraciadamente no se ha prestado siempre (sería mejor decir nunca) la misma atención a la música que al texto de los romances. El conocimiento que tenemos del romancero oral lo es infinitamente más riguroso desde el punto de vista literario que musical: los grandes nombres en el estudio del romancero apenas si dejaron algo escrito sobre su música y los musicólogos que recogieron y estudiaron la música de los romances lo hicieron otorgándoles una atención secundaria respecto a los otros géneros del Cancionero Popular. Sólo últimamente y por parte de contadísimos investigadores se le está prestando a la música la atención que merece, en el entendimiento de que un romance es, y sobre todo ha sido, un género cantado.




Es posible que la antología sonora de J.M. Fraile nos presente, desde el punto de vista musical, un panorama en franca decadencia ("en fenómeno que se nos va"), pero ahí quedan salvaguardadas las cien funciones y formas que el canto de los romances tuvo en sus épocas de esplendor: canto solitario y canto coral, canto *a capella* y canto acompañado con instrumentos, canto para el trabajo y canto para la fiesta, canto para el rezo y canto para el baile. En el último momento, pero ha sido posible salvar para la historia un tesoro musical ignorado por el gran público y menospreciado por muchos de los musicólogos de partitura y atril incapaces de comprender la estética esencialmente variante de la tradición oral. ¿Se me perdonará si digo que las versiones de los dos romances canarios de La Gomera que se incluyen en el disco, *El Cid pide parias al rey moro* (B.a.3) y *Lanzarote y el ciervo del pie blanco* (B.c.1), recogidas por quien esto escribe, sobresalen del conjunto justamente por ser todavía manifestación viva, natural y funcional de una manera de fiesta en La Gomera? Lo tengo escrito en otra parte: la pervivencia del romancero en la isla de La Gomera no tiene parangón con ningún otro lugar de la tradición actual: el retumbar de tambores y de chácaras (castañuelas gigantes), la alternancia de un solista y de un coro y una melodía desgarrada y monótona dan al canto de los romances gomeros una personalidad diferenciada e inigualable.

**ROMANCERO PANHISPANICO. Antología sonora. Dirigida y realizada por José Manuel Fraile. Centro de Cultura Tradicional de la Diputación de Salamanca y Consejería de Cultura y Bienestar Social de la Junta de Castilla y León. Producción discográfica de Tecnosaga, S.A. 1991. Album conteniendo 5 discos L.P. y un libreto de 99 págs., 30X30 cms.**

### Literatura para cantar

A los 5 discos de larga duración acompaña un libreto de 99 págs., en gran formato, impreso e ilustrado con un gusto exquisito, en donde se contiene la clasificación temática de los romances grabados y se ofrece una ficha para cada uno de ellos. Y en cada ficha –completísima– los siguientes datos: título del romance, asonancia, clave identificadora, *incipit* del texto, nombre, edad y lugar del informante, lugar y fecha de la grabación, nombre del recopilador, otros títulos con que se conoce el romance, procedencia de la versión en caso de haber sido publicada con anterioridad y, en algunos casos, circunstancias particulares de la grabación o del informante. Y en otro lugar: un comentario sobre la versión que se incluye en relación con la dispersión que ese romance ha tenido en la tradición oral, así como su vinculación con el romancero antiguo, con indicación de la bibliografía específica existente para cada uno de los temas. Con ello, el oyente del disco posee una información completísima no sólo de lo que está oyendo sino, además, de la historia de ese romance y del lugar que ocupa en el contexto del romancero panhispánico.

En cuanto a la clasificación temática, los 100 romances seleccionados pertenecen al tipo de los denominados *tradicionales* (con exclusión expresa de los *de pliego, vulgares y de cordel*) agrupados en los siguientes apartados: a) referente histórico nacional, b) referente épico nacional, francés y bretón, c) cautivos y presos, d) raptos y forzadores, e) incesto, f) tema odiséaco, g) protagonista femenino, h) conquista amorosa, i) asunto mágico y sobrenatural, j) asunto burlesco, k) asunto vario y l) piadosos. Comentario particular merecería esta clasificación, pero éste es asunto que importa sólo al aspecto literario y no al musical. Queda valorada, por lo demás, la importancia de esta antología sonora: una obra singular que marca un hito en el panorama del romancero panhispánico.

***Maximiano Trapero***

ESTUDIO DISCOGRAFICO

# Europa tan cerca

*Los pueblos cantan su vida* es el título del excelente programa que Sofía Noel dirige desde hace nueve años en Radio 2: se pueden oír en este espacio músicas que han sobrevivido a modas y persecuciones, verdaderos patrimonios de la humanidad. Existe en el mundo gente aferradísima a sus tradiciones, orgullosa de su cultura enamorada de su propia música. Herman Vuylstecke ha realizado unas extraordinarias grabaciones de las varias culturas yugoslavas (Ocora, LPs sólo), y hoy nos propone un disco centrado sobre varias músicas instrumentales de Serbia Oriental. Las melodías que acompañan a los ritos de vida y muerte (fertilidad; conmemoraciones de los antepasados, de los demonios...) son interpretados por campesinos auténticos maestros virtuosos de sus instrumentos: la pequeña flauta *frula*, los oboes duduk, el violín, las varias gaitas. Los gitanos, músicos profesionales, siguen conservando el repertorio de bailes locales, agrupados en bandas (metal y percusión); son los maestros de los intrincados ritmos *cojos* que asombraron a compositores como Bartók o al público de los *Ballets Russes* de Diaghilev, que también recogieron algunos de estos ritmos. Las grabaciones dan una muestra de una música que ha evolucionado muy poco desde las grabaciones que fueron efectuadas a principio de siglo por Bartók o Brailou, y tienen mejor calidad (acústica).

La ex Unión Soviética ha sido muy avara en exportar su música tradicional; los jdanovistas han preferido arreglar su folklore podando toda disonancia y faltas de armonía. Los documentos grabados en Ucrania (hace veinte años) han podido escapar a la censura. Conservados por las mujeres, los cantos se refieren a antiguos ritos tribales: ciclos de la primavera y del invierno, fiestas de las mieses...

La tradición flamenca, en el disco dedicado a Jerez, también ha sobrevivido a toda clase de evolución. Los cantaores gitanos (nacidos en los años cincuenta) han conservado el (magnífico) arte no solamente andaluz, sino de sus propios barrios: el de Santiago, de la Plazuela, de San Mateo; fiestas por Bulerías (30'), siguiriyas, soleares a *palo seco*... recordando a sus tíos y abuelos: Terremoto, El Sordera, Fernando Gálvez, El Borrico, El Sernita, los Agujetas... Este disco es muy bienvenido, a la espera de algunas reediciones: las grabaciones efectuadas por Caballero Bonald, por ejemplo (Archivos del Flamenco, Vergara).







**SERBIA:** *Danzas y melodías pastorales.* **AUVIDIS B 6759.74'**

**UCRANIA:** *Músicas tradicionales.* **AUVIDIS D 8206.69'**

**JEREZ:** *Fiesta y Cante jondo.* **Manuel y Juan Moneo, Antonio de Malena, cantaores; Moraito Chico, Tocaor. AUVIDIS B 6750.60'**

*Música tradicional de los Balcanes.* **Nikola y sus amigos (vielas, laúdes, flautas, vientos y percusiones). QUINTANA QUI 903007 Harmonia Mundi. 48'**

**BYZANTINE MAISTORES: Manouil Doukas Chryssafis. Obras interpretadas por la orquesta OP y PO dirigida por Christodoulos Halaris. 3 CD ORATA. Vol I BMCRYS 001. 150'.**

**ANTOLOGIA DE MUSICA SECULAR BIZANTINA: mismos intérpretes. ORATA ORAANT 001. 60'**

**Cantos de Bretaña Central. Trio Erik Marchand. SILEX Y225008. DDD. 1991 62'. Distribuidor: Auvidis.**

En *El jardín de senderos que se bifurcan*, Borges cuenta su asombro por el extraordinario proyecto de Pierre Menard: escribir *el Quijote* de Cervantes. No componer otro Quijote –lo cual es fácil (según Borges)–, sino producir unas páginas que coincidieran, palabra por palabra y línea por línea, con las de Miguel de Cervantes. Menard hubiera así (siempre según Borges) enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura. Esta admirable ambición parece ser compartida por algunos intérpretes como *Nikola et ses amis*, un grupo que reinventa el folklore de los países balcánicos, o como el compositor Christodoulos Halaris que ha inventado un sistema para descifrar y transcribir la magnífica música de Manouil Doukas Chryssafis, *lampadarios* (jefe de coro) de Santa Sofía, último de los grandes compositores del imperio bizantino. Podemos así (y gracias al arte de la orquesta OP y PO, formada por laúdes, vielas kemenshé, laúdes, cantores...) seguir, imaginar, al compositor en su accidentado periplo: Creta, Esparta, Serbia..., hasta el Monte Athos donde se encuentran sus –ahora descifrados– manuscritos. Este álbum forma parte de un gran proyecto que ya comenté en SCHERZO en dos ocasiones, y la casa Orata ha tenido el acierto de publicar, en un CD suplementario, una muestra de la amplia colección.

En *The Pavilion on the Links*, Robert Louis Stevenson pone en escenario las desoladas dunas escocesas llenas de contrabandistas oscuros de piel y de pelo. El *Trío Erik Marchand*, con humor típicamente bretón, parece inspirarse de aquella novela: mezcla cantos de Bretaña con laúd 'Ud (de Irak, creo) y tabla de India; enlaza además con el mundo de Borges, proponiéndonos una adaptación bretona de una relectura balcánica de los escritos de un libertino veneciano. La empresa ha sido saludada, como se debe, por el Ministerio de la cultura y de la comunicación de Francia, la Sociedad de autores y compositores, el Ministerio de cultura de Bretaña, entre otras instituciones que han producido el disco.

**Pedro Elías**

# "LA MUSICA"
# EN LA
## Feria del Libro de Madrid

**PARQUE DEL RETIRO**
**DEL**
**29 DE MAYO AL 14 DE JUNIO**



- BIOGRAFIAS
- HISTORIAS
- ENCICLOPEDIAS
- CULTURA y APRECIACION MUSICAL
- EGB - BUP
- JAZZ -POP
- LIBROS TECNICOS
- LIBROS ANALITICOS
- LIBROS SOBRE INSTRUMENTOS
- PEDAGOGIA MUSICAL
- MUSICA JOVEN
- ETC...

**(ORGANIZAMOS SU BIBLIOTECA MUSICAL SEGUN SU PRESUPUESTO O INTERES, CONSULTENOS)**

**PRECIOS ESPECIALES PARA LAS COMPRAS REALIZADAS EN FERIA.**

**CASETA**
**Número**
**138**

REAL MUSICAL
CARLOS III - Nº 1 - 28013 - MADRID

Tels. 541 30 09 - 541 31 06 - Télex 45643 REAM E



ESTUDIO DISCOGRAFICO

# Prosigue el cumpleaños

EMI Classics celebra el 150 aniversario de la Orquesta Filarmónica de Viena publicando este álbum de cinco compactos con algunas de las grabaciones históricas más significativas de su impresionante fondo de catálogo. Suponemos que esta edición será una primera toma de contacto en las publicaciones que la multinacional británica hará de esta orquesta, ya que desde 1928 (año de la grabación de la *Pastoral* por Franz Schalk para La voz de su amo) hasta nuestros días (ciclo Schubert por Riccardo Muti), la colaboración entre el grupo EMI y la Filarmónica vienesa ha dado resultados realmente fructíferos; recordemos que el primer integral de las *Sinfonías* de Beethoven fue hecho por Weingartner para este sello. A partir de 1934 se inició una intensa colaboración de Bruno Walter para Columbia, otro sello del grupo, en un repertorio que iba de Mozart a Mahler, con grabaciones entre las que figuraban las primeras producciones en conciertos públicos aparecidas en la historia de la música grabada, como *La canción de la tierra* (1936), la *Novena* de Mahler (1938), o el *Requiem* de Mozart registrado en la Exposición Universal de París en 1937. Hasta el *Anschluss* actuaron con la Filarmónica de Viena para EMI directores como Erich Kleiber, Clemens Krauss, George Szell, Karl Alwyn o Issay Dobrowen. Posteriormente, tuvieron lugar las primeras grabaciones de Furtwängler y Böhm, y desde 1945 la Filarmónica de Viena interpretó exclusivamente para el grupo EMI con registros dirigidos por Karajan, Krips, Böhm y, sobre todo, Furtwängler (de 1947 a 1954). Después de la muerte de éste, la colaboración prosiguió con directores como Schuricht, Kubelik, Kempe y Cluytens, llegando hasta nuestros días con las grabaciones del citado Riccardo Muti. Como se ve, hay material numeroso e importante que suponemos irá publicándose escalonadamente en discos compactos a lo largo de los próximos años.

El primer disco de este álbum recoge cuatro versiones mozartianas interpretadas por el estilo sin igual de la orquesta austriaca para los pentagramas del salzburgués, con una dulzura y una sensibilidad especiales que ningún otro conjunto occidental posee. Los directores en esta ocasión son cuatro referencias culturales en la historia de la orquesta: Clemens Krauss, en primer lugar, dirige una obertura de *Così fan tutte* refinada, transparente y vigorosa, con una toma de sonido de calidad suficiente para el año de grabación (1931); le sigue Herbert von Karajan, que acompaña al entonces clarinete solista de la Filarmónica, Leopold Wlach, en una versión cálida y comunicativa del *Concierto K. 622:* Bruno Walter está representado por una obra prácticamente desconocida, la obertura de *La finta giardiniera,* que el maestro dirigió con sus habituales lirismo y convicción pocas semanas antes (enero de 1938) de tener que dejar Viena; el disco se completa con una *Sinfonía Júpiter* traducida por Karl Böhm y en la que predomina una voluntad clarificadora general y una rítmica muy rigurosa, siempre pecando de una desnudez expresiva, arcaica y lineal que invariablemente está presente en todas, o en la mayoría, de las interpretaciones del director de Graz. Buen sonido en todos los casos, técnicamente correcto, siempre claro y definido.




**FILARMONICA DE VIENA. 150 aniversario. VOL 1: MOZART:** *Così fan tutte, K. 588 (obertura)* **(Clemens Krauss); ***Concierto para clarinete y orquesta en la mayor, K. 622* **(Leopold Wlach/Herbert von Karajan); ***La finta giardiniera, K. 196 (obertura)* **(Bruno Walter); ***Sinfonía nº 41 en do mayor, K. 551, «Júpiter»* **(Karl Böhm). VOL. 2: BEETHOVEN:** *Sinfonía nº 6 en fa mayor, Op. 68, «Pastoral»* **(Franz Schalk); SCHUBERT:** *Sinfonía nº 8 en si menor, D. 759, «Incompleta»* **(Bruno Walter). VOL. 3: MAHLER:** *La canción de la tierra* **(Kerstin Thorborg, Charles Kullman, Bruno Walter). VOL 4: NICOLAI:** *Las alegres comadres de Windsor (obertura);* **SMETANA:** *El Moldava;* **SCHUMANN:** *Manfred, Op. 115 (obertura);* **R. STRAUSS:** *Don Juan, Op. 20* **(Wilhelm Furtwängler); WAGNER:** *Idilio de Sigfrido* **(Bruno Walter). VOL. 5: J. STRAUSS II:** *El barón gitano (obertura); Bajo truenos y relámpagos (polka)* **(Herbert von Karajan);** *Voces de primavera; Tritsch-Tratsch (polka)* **(George Szell);** *El murciélago (obertura); Perpetuum mobile* **(Clemens Krauss);** *Sangre ligera (polka); Pizzicato-polka* **(Hans Knappertsbusch). LEHAR:** *La viuda alegre (obertura de concierto)* **(Franz Lehár). ZIEHRER:** *Weaner Madln* **(Clemens Krauss). JOSEF STRAUSS:** *Sonidos de las esferas (vals)* **(Karl Böhm).** *Golondrinas de aldea* **(Erich Kleiber). REZNICEK:** *Donna Diana (obertura)* **(Herbert von Karajan). 5 CD EMI 7 64294 2. ADD. Mono. 64'12", 62'12", 63'52", 71'24" y 65'11". Grabaciones: 1928-1954. Productores: Walter Legge, Fred Gaisberg, Walter Michael Berten y Lawrence Collingwood. Ingenieros: Charles Gregory, Anthony Griffith, Douglas Larter, Johannes Hübener, Robert Beckett y Francis Dillnutt. Precio medio.**

El segundo disco contiene la grabación de la *Pastoral* por Franz Schalk hecha en abril de 1928, que ya hemos dicho que marcó el inicio de la colaboración entre EMI y la Filarmónica de Viena. Schalk es conocido en la actualidad sobre todo por sus poco afortunadas manipulaciones de las partituras de su maestro, Anton Bruckner; como director, salvo error, nunca había sido publicado nada de él en España. Este registro de la *Pastoral,* de sorprendente claridad y definición, es una espléndida muestra de su enorme oficio como director de orquesta (pocos saben de él que fue uno de los principales profesores de Herbert von Karajan), en donde se mezclan el rigor constructivo, la notable coherencia, la extraordinaria claridad de texturas orquestales, el equilibrio de las voces, la flexibilidad y la elegancia articulatoria. Poco importa que en determinados momentos se eche de menos una mayor precisión o haya en ocasiones algunos portamentos indebidos; la versión es efusiva y contrastada, un gran documento histórico firmado por un excelente director. Bruno Walter completa el disco con una bella y matizada interpretación de la *Incompleta* de Schubert, una gran versión donde se expone con claridad, mesura y fluidez el expresivo e íntimo mensaje de esta partitura.

El tercer registro recoge la interpretación en vivo de *La canción de la tierra* dirigida por Bruno Walter en la Musikverein de Viena el 24 de mayo de 1936 en conmemoración del vigésimo quinto aniversario de la muerte de Gustav Mahler. Equilibrio, coherencia, vigor y apasionada efusividad definen esta versión, en donde se oye a Bruno Walter hacer toda clase de ruidos con la garganta y la boca cerrada. Al principio, Charles Kullman se desmarca ostensi-

blemente de la orquesta, cuyos tempi Walter tiene que moderar para poder ir juntos; a pesar de ello, el tenor puede con el endiablado Lied, cantándolo con cálido lirismo y concentrada vibración interior. Kerstin Thorborg tiene voz suficiente, perfectamente emitida, con nobleza admirable y fraseo preciso y natural, aunque, claro está, su trabajo queda empequeñecido al lado del de Kathleen Ferrier, insustituible en esta obra y continua referencia cuando se hable de *La canción de la tierra* (Decca, 1951); todo lo demás, y eso que hay versiones importantes, palidece a su lado. Este disco se completa con el más famoso de los *Rückert-Lieder*, bien cantado por Thorborg pero sin alcanzar, otra vez, las excelencias de Ferrier en su grabación para Decca, también con Bruno Walter. Así, pues, un interesante registro que no logra superar las excelsas versiones en estudio que el propio Walter haría quince años más tarde.

Furtwängler es el protagonista del cuarto disco, en el que aparece dirigiendo cuatro de las cinco obras que contiene el compacto. Se trata de célebres producciones de Walter Legge y Lawrence Collingwood que ya habían sido reeditadas en numerosas ocasiones en LP. Ahora, en soporte compacto, han ganado en claridad y transparencia, pudiéndose apreciar mejor el contenido expresivo, la pulsación mágica, la firmeza, la prestancia y extremo atractivo de esta batuta sin igual. Quizás haya algunas versiones de estas obras dirigidas en concierto público por Furtwängler en las que la auténtica recreación musical va más allá de los estrictos valores sonoros (recordemos su *Manfred* o su *Don Juan* en Deutsche Grammophon, con la Filarmónica de Berlín). Sin embargo, la proverbial sonoridad de la Filarmónica de Viena con Furtwängler a la cabeza ofrece un interesante contraste. El disco concluye con un *Idilio de Sigfrido* dirigido por Bruno Walter quizá de forma demasiado vibrante y animada, pero siempre con esa especial sonoridad, esa especial habilidad para clarificar texturas y esas acostumbradas seguridad y claridad que definían siempre todas las interpretaciones de este gran maestro. En nuestra opinión, este disco y el segundo son las joyas del álbum.

Finalmente, el inevitable registro de valses y polkas en el que hay que destacar el idioma y la elegancia de un Clemens Krauss, la brillantez y virtuosismo de un George Szell, la intuición y poesía de un Knappertsbusch (que, por cierto, su *Leichtes Blut* es la misma que la publicada hace poco por Deutsche Grammophon en su segundo álbum conmemorativo de la Filarmónica de Viena), la parsimonia y oficio de un Karl Böhm, el refinado encanto de un Erich Kleiber o la autoridad y vigor de un Herbert von Karajan. El disco contiene también una adaptación especial de la obertura de *La viuda alegre* dirigida por el propio Franz Lehár. Sin duda, un sólido muestrario de algunas de las más importantes batutas dirigiendo música de la más pura cepa vienesa, complemento adecuado al citado álbum de DG o al primer Concierto de Año Nuevo que ha publicado Decca recientemente junto al inigualable *Fledermaus* de Clemens Krauss (próximo comentario de AR desde estas mismas páginas).

Album importante, en definitiva, aunque de menor entidad que los publicados por Deutsche Grammophon y Decca (ver SCHERZO 62). De los cinco discos de que consta, en nuestra opinión el segundo y el cuarto son de conocimiento obligado (los discos se pueden adquirir separadamente). Esperamos más publicaciones del importante fondo que posee EMI de la Orquesta Filarmónica de Viena.

***Enrique Pérez Adrián***

*ESTUDIO DISCOGRAFICO*

# Delicia obligatoria

En el enfermizo mundo de la batuta, afecto de una anemia de pronóstico más que reservado, en el que muchos triunfan más al hilo de la excelencia de las orquestas que del verdadero partido que de ellas puede sacarse, es inevitable el recuerdo de pasados *grandes* de la dirección. Sólo algunos (sin contar a los ya ancianos como Celibidache, Giulini, Sanderling, etc.) mantienen hoy en día el nivel. Carlos Kleiber, que se prodiga poco, está muy por encima de casi todos, y no es de extrañar que cada una de sus actuaciones revista carácter de acontecimiento extraordinario. No podía ser la excepción este concierto de Año Nuevo 1992, que ya pudieron disfrutar, siquiera sólo en parte, los televidentes de todo el mundo. El hijo del famoso Erich Kleiber ya había triunfado en el mismo concierto del año 1989 (Disco comentado en su día con justos elogios por E.P.A. y no debe extrañar que en fecha que marca el comienzo del 150 aniversario de la extraordinaria orquesta se haya recurrido a quien ya había ofrecido uno de los conciertos de Año Nuevo más interesantes de las últimas décadas. Y Kleiber, naturalmente, no defraudó. Refinado, exquisito en el fraseo, experto conocedor del *sabor* vienés, con un portentoso dominio técnico, minucioso y dotado de una energía y una intensidad expresivas que *enganchan* al oyente de forma casi inmediata, consiguió que la Filarmónica vienesa fuera, más que nunca, el sensacional instrumento que puede ser. Ello es apreciable desde la electrizante, maravillosamente cantada obertura de *Las alegres comadres* de Windsor (oportuno recuerdo a Nicolai) hasta el último compás que la polka *Unter Donner und Blitz*, en que pocas veces ha sonado tan irresistible, primorosamente articulada por los vieneses, a un tempo muy vivo. En medio, un verdadero recital de dirigir por parte de Kleiber (qué preciosidad de rubato en la polka mazurka *Stadt und Land* o en la *Meue pizzicato*, qué delicia la *levedad* de los valses de *Las 1.0001 noches* y *Música de las esferas*) y una demostración de la clase increíble de una orquesta que responde como un sólo hombre a cada indicación de Kleiber, incluyendo demandas de tempo (la polka citada a cada indicación de Kleiber, incluyend demandas de tempo (la polka citada al principio, la obertura de *El (varón gitano)* a veces inclementes. No suelo ser así de rotundo, pero este disco, que además tiene una magnifica tomas sonora, no es sólo una delicia de principio a fin. En mucho más: es una delicia obligatoria, de un auténtico grande de la dirección (de los muy pocos que quedan), al frente de una orquesta que, en este repertorio, no tiene rival ¡Bravo!

***R.O.B.***

**CONCIERTO DE AÑO NUEVO 1992. NICOLAI:** *Obertura Die Lustigen Weiber von Windsor.* **J. STRAUSS II:** *Stadt und land, Op. 322. Vergnügungszug. Op. 281. Obertura Der Zigeunerbaron. Tausend und eine nocht, Op. 346. Neue pizzicatopolka, Op. 449. Persischer Marsch Op. 289. Tritsch-Tratsch Polka, Op. 214. Unter Donner und Blitz, en Op. 324. An der Schönen Blauen Donau, Op. 314.* **Josef STRAUSS:** *Dorfschwalben aus Österreich. Op. 164. Sphärenklänge, Op. 235.* **J. STRAUSSII:** Radetzky Marsch. Op. 228. **Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Carlos Kleiber. SONY SK 48376, DDD. 75'15". Grabación: Viena, Musikverein, 1-i-1992. Productor: Cord Garben. Ingeniero: Sid McLauchlan.**

ESTUDIO DISCOGRAFICO

# Voces nacionalistas




Siete voces creadoras, las de otros tantos compositores españoles, que cubren algunas de las más importantes nacionalidades de nuestra geografía –la andaluza, la catalana y la vasca fundamentalmente–, se unen en este álbum de dos compactos a las de cuatro cantantes, dos españolas, una neozelandesa y una norteamericana, para configurar una publicación de evidente interés lírico (si bien en exceso fragmentaria) demostrativa, por un lado, de la manera en que quedan plasmados los rasgos propios de cada una de aquellas regiones en una serie de pentagramas de carácter vocal y, por otro, de la forma en que puede realizarse una aproximación interpretativa a las canciones resultantes de aquella labor.

De los siete músicos es Granados el más y mejor representado, con 16 piezas, algunas tan emblemáticas como *La maja y el ruiseñor* (de *Goyescas*) o las *3 Majas dolorosas*, de un lirismo de la mejor ley y de un trazo seguro, de excelente factura, tan elegante como lleno de inspiración melódica, no exento de ciertos tintes trágicos o patéticos, adecuadamente combinados con la escritura más ligera de las *Tonadillas* o las *Canciones amatorias*. Estas páginas tienen además la suerte de venir interpretadas por Pilar Lorengar, que reúne –tanto en las grabadas en 1978 como en las recogidas en 1980 (o en las de Turina, procedentes de tomas de 1984)–, en demostración de que su voz no sufrió prácticamente alteraciones a lo largo de su tan larga carrera, hace escasos meses terminada por voluntad propia (a los 62 años), todas las condiciones exigidas para dar con la ideal traducción de las piezas: acentuación musical equilibrada, medida, efusión controlada, entonación perfecta, claridad de dicción, emisión regulada, afinación, extensión... El timbre de la soprano aragonesa, tan singular, tan lleno de luz, su famoso vibrato *stretto*, su distinción y elegante sobriedad hacen auténticas maravillas y dan asimismo con el corazón expresivo y desgarrado de los dos fragmentos de *La vida breve* de Falla, en los que la cándida Salud manifiesta respectivamente su esperanza y su pesar. Sólo la gracia de una Berganza o la exquisita alquitaración de una De Los Angeles han podido igualar, cada una por su camino, el efecto musical y expresivo alcanzado en la canción española por la sincera y austera concentración de Lorengar. Rasgos que posee también la interpretación de los cuatro números del *Canto a Sevilla* de Turina que cierra el segundo CD y a los que la cantante otorga, sin desmesura, el tono andalucista justo, con lo que la obra, trivial y fácilmente descriptiva, sale ganando. López Cobos, con la Suisse Romande colabora muy eficazmente, de la misma manera que, con la Filarmónica de Londres, lo hace en Granados y Falla. Aunque lo más sobresaliente en este punto de apoyo a la voz es la impecable actuación de Alicia de Larrocha desde el piano; todo un ejemplo de concisión expresiva, de claridad, de matización y de estilo. Inmejorable.

Difícilmente podría decirse lo mismo del dúo formado por Te Kanawa y Vignoles, que realizan una discutible aproximación a cinco canciones de Obradors. Brilla, por supuesto, el metal fúlgido del timbre de la soprano, que se muestra afinada, exacta en ataques, sobrada de medios. Pero no conecta en absoluto ni con el estilo ni con la expresión (una joya tan delicada como es *Del cabello más sutil* se resiente no poco); su habitual frialdad y su mal español contribuyen a desfigurar en buena medida lo que canta. Algo que podría también predicarse de Marilyn Horne, a quien la música de Falla o de Nin va como a un Cristo unas pistolas. Pero la norteamericana encuentra, ya que no por el de la dicción (la *Seguidilla murciana* del gaditano podría estar cantada en chino), el camino más adecuado a sus resortes vocales y a su temperamento. Logra sortear con habilidad el empachoso aire melismático de *Jesús de Nazaret* de Nin, matiza, regula y aquilata, bien apoyada por el piano de Katz, y alcanza a sondear ciertos pliegues y repliegues expresivos (*Villancico asturiano* del mismo autor) de lo escrito, para lo que emplea inteligentemente su registro grave; y no puede evitar en todo caso algunos feos efectos y exageraciones (*Canción* o *Polo* de las *7 Canciones* de Falla).

Tras escuchar a Horne resulta un alivio entregarse al arte, de aspecto más sano y espontáneo y a la nitidez de pronunciación de una joven Berganza (28 años), de voz radiante y tersa, que, junto a su marido por entonces, Félix Lavilla, borda dos piezas de Guridi, cuatro del propio pianista y dos de Turina. Y se lamenta uno de que no fueran ella y Lorengar las únicas protagonistas de la variada y fragmentaria selección contenida en este álbum. Zapatero a tus zapatos, habría que decir, pese a las indudables prendas vocales que las adornan, a Te Kanawa y a Horne; que es lo que probablemente tendría que exponerse a las dos cantantes hispanas caso de que acometieran la interpretación de páginas de Copland o Barber, por poner un ejemplo, o de algún autor maorí, por poner otro.

Un fallo grave: los textos de las canciones brillan por su ausencia. En cambio la edición viene favorecida por la inclusión (¡en español!, bueno sería lo contrario en un caso como éste) de un excelente y orientativo comentario de José Luis García del Busto, con sus respectivas traducciones al inglés y al francés.

**Arturo Reverter**

**GRANADOS:** *La maja y el ruiseñor* **(de** *Goyescas***),** *9 Tonadillas, 3 Majas dolorosas, 6 Canciones amatorias.* **OBRADORS:** *5 Canciones clásicas españolas.* **FALLA:** *Vivan los que ríen, Allí está riyendo* **(de** *La vida breve***),** *7 Canciones populares españolas.* **NIN:** *4 Villancicos españoles.* **GURIDI:** *2 Canciones castellanas.* **LAVILLA:** *4 Canciones vascas.* **TURINA:** *Saeta en forma de salve, Farruca, Canto a Sevilla.* **Pilar Lorengar, soprano (Granados,** *Vida alegre* **de Falla,** *Canto a Sevilla* **de Turina), con Alicia de Larrocha, piano (***Tonadillas, Majas* **y** *Canciones amatorias* **de Granados), Filarmónica de Londres (Granados, Falla) y Suisse Romande (Turina). Director: Jesús López Cobos. Kiri Te Kanawa, soprano (Obradors); Roger Vignoles, piano; Marilyn Horne, mezzosoprano (***7 Canciones* **de Falla, Nin); Martin Katz, piano; Teresa Berganza, mezzosoprano (Guridi, Lavilla,** *Saeta* **y** *Farruca* **de Turina); Félix Lavilla, piano. Grabaciones: 1962 (Berganza), 1973 (Horne), 1978, 1980, 1984 (Lorengar), 1990 (Te Kanawa). 2CD DECCA Música Española 433 917-2. ADD (excepto Lorengar** *–Vida breve–* **y Te Kanawa: DDD). 66'42". 62'31".**

*ESTUDIO DISCOGRAFICO*

# Dramático misticismo




Una buena ocasión para, aprovechando esta edición en CD, entregarse al inusual placer de dejarse envolver en la imparable marea polifónica de Victoria, el más grande compositor religioso español, equiparado a los Lassus o Palestrina y considerado superior a ellos en ciertos aspectos formales y expresivos: nadie como el abulense –en paralelo a una Santa Teresa o un San Juan de la Cruz, en lo literario, o a un Greco o un Ribera, en lo pictórico– caló tan honda y tan naturalmente en la mística castellana ni tradujo tan concisa y austeramente en sonidos la más sublime y encendida emoción ante la contemplación de la verdad divina. Y lo hizo, desde la formación recibida en la escolanía de Avila y las enseñanzas romanas –al lado de Palestrina o San Felipe Neri–, de la manera más sencilla, sin recurrir a los intrincados contrapuntos de la escuela neerlandesa y a los artificios comunes a otros músicos. Le bastaba para obtener efectos expresivos sin igual un hábil e inspirado manejo de la tensión melódico-armónica, un empleo adecuado y oportuno de los intervalos clave (segunda aumentada o cuarta disminuida) y una sorprendente y arriesgada utilización de la disonancia. El paso del renacimiento al barroco encuentra en él un conspicuo y caluroso representante.

Afortunadamente en este álbum se han incluido ejemplares muestras de su no muy extensa producción (sobre todo si la comparamos con la de otros autores de la época) que ponen en evidencia esas características y nos ayudan a penetrar en ese universo místico, sublime, emotivo. La gravedad más rigurosa se une al dramatismo más lacerante en su impresionante monumento a la Pasión de Cristo, el famoso *Officium Hebdomadae Sanctae*, del que se incluye en la grabación la parte correspondiente a los *Responsorios de Tinieblas*. La interpretación es ya antigua (1960), pero no importa demasiado porque la toma está bien tratada en esta reedición –aunque sin que se hayan podido evitar un cierto efecto de eco y un siseo de fondo– y porque el Coro de la catedral de Westminster, de empaste no siempre logrado y de relativa calidad en sus tenores, posee, llevado por la competente mano de George Malcolm, el sentido de la medida y del apasionamiento a partes iguales. Hay momentos que merecen ser destacados en esta emotiva realización: la contundente pero cuidada exhibición de los bajos en *Tenebrae factae sunt*, la pureza, precisión y afinación de las voces blancas en las imitaciones de *Jesum tradidit impius;* la idónea reproducción de la inquietante agitación de *Recessit pastor noster* o el prodigioso juego de voces varoniles en *Aestimatus sum.*

Más delicado, lírico, estilizado, empastado y afinado, también a lo que parece de menores proporciones, es el Coro del King's College de Cambridge, que dirige Stephen Cleobury y que nos ofrece una delicada y limpia versión –grabada ya en 1984– del motete *O quam gloriosum* y de la *Misa* escrita a partir de él. Se hubiera podido pedir un mayor impulso dramático en momentos del *Credo.*

Más compacto que el anterior y aún más rotundo que el de Westminster es el Coro del St. John's College de Cambridge, que nos brinda, impulsado por la nerviosa, enérgica y contrastada conducción de George Guest, una ejemplar *Misa de Requiem* con instantes de notable altura, como la consecución del clímax del final del *Kyrie* o el dominio no exento de desmelenamiento de la marea sonora del *Offertorium.* Los célebres motetes, *Ave Maria* (¡qué maravilla de escritura a ocho voces!) o *Ascendens Christus in altem,* hallan modélica reproducción, mientras que en el *Magnificat primi toni* quedan bien plasmados los bellos efectos tímbricos. Toma sonora que otorga el necesario relieve a los planos.

Interpretaciones posteriores de algunas de estas obras –en particular de las pertenecientes a las dos grandes colecciones *(Officium Defunctorum* y *Officium Hebdomadae Sanctae)*– no hacen perder validez a las versiones comentadas, que se mantienen como clásicas. Aunque entre los posteriores acercamientos se sitúen algunos tan meritorios –los ingleses siempre en cabeza de este tipo de experiencias– como el de David Hill con el moderno Coro de Westminster (Hyperion). Antiguas grabaciones españolas, probablemente fuera de catálogo, no pueden competir con estas interpretaciones. Recordemos, no obstante, la dignidad del Cuarteto Tomás Luis de Victoria (Columbia).

**Arturo Reverter**

**VICTORIA:** *Requiem* **(del** *Officium Defunctorum***); 4** *Motetes; Magnificat; Litaniae de beata Virgine; Responsorios de Tinieblas* **(del** *Officium Hebdomadae Sanctae***);** *Motete O quam gloriosum, Misa O quam gloriosum.* **Coro del St. John; College de Cambridge. Director: George Guest (***Requiem, Motetes, Magnificat, Litaniae***). Coro de la Catedral de Westminster. Director: George Malcolm** *(Responsorios).* **Coro del King's College de Cambridge. Director: Stephen Cleobury** *(Motete y Misa O Quam gloriosum).* **Grabación: Londres, 1960 (Malcolm), Cambridge, 1968, 1970 (Guest) y 1984 (Cleobury). 2 CD DECCA Música Española 433 914-2. ADD (Malcolm, Guest) y DDD (Cleobury). 72'53". 74'58".**

ESTUDIO DISCOGRAFICO

# Brahms-Weingartner

EMI amplía el catálogo de su importante sello *Références* con la reedición del la primera integral de las *Sinfonías* de Brahms que se grabó en Europa ya en la tardía fecha de 1938-1940. La primera integral americana se debe a Stokowski todavía en la era acústica.

El simple dato da que pensar sobre la verdadera presencia –y demanda– del corpus sinfónico brahmsiano en el repertorio europeo de entreguerras. No olvidemos que en España –bueno, en Madrid– no se convirtió en favorito del público melómano hasta que en los años cuarenta Schuricht lo reveló y luego traspasó el testigo a Argenta. Pero en esta breve reseña lo importante es Weingartner, en cuanto mediador de un estilo brahmsiano *auténtico* servido con técnicas de grabación ya satisfactorias.



*Felix Weingartner* *FOTO: EMI*

Nacido en 1863 y perteneciente así a la generación de Richard Strauss, Weingartner fue una destacada figura musical de renombre mundial desde comienzos del siglo hasta su fallecimiento (1942). Compositor de once óperas, siete sinfonías, numerosos *lieder* y otras obras, aunque sin gran éxito, destacó más como escritor de sus propios libretos, ensayista, polemista y musicólogo, pues a él se deben las revisiones de las *Sinfonías* de Beethoven que aún se tocan por numerosas orquestas o la muy difundida de *El Holandés errante* (por ejemplo, la reimpresión Dover). En el haber del director cuentan sobre todo la rectoría de la Opera de Viena de 1908 a 1911 (sucesor de Mahler) y en 1935-1936, la dirección de los conciertos de la Filarmónica de Viena desde 1908 a 1927, las giras con esta orquesta incluyendo Hispanoamérica y las apariciones en los Estados Unidos y Rusia.

Afectivamente, el joven Weingartner se sintió atraído por Wagner –al que conoció en 1882– y por Berlioz y Listz: de este último fue discípulo en Weimar, en 1883. Esta circunstancia sería normalmente suficiente para alinearlo en la *escuela* de la *música del porvenir*; pero jamás dirigió en Bayreuth quizá porque sus opiniones no coincidían con las de Cosima Wagner, y, además de escuchar a Brahms la *Cuarta* y la *Obertura del Festival Académico*, él mismo dirigió en 1896, en Viena, aunque al frente de la Filarmónica de Berlín, la *Sinfonía en re mayor* en presencia y con el beneplácito expreso del compositor. Al menos esto es lo que consta en su *Autobiografía*, así como el inicio de una prometedora relación con Brahms que quedó truncada por el fallecimiento de éste al año siguiente.

**BRAHMS:** *Las cuatro Sinfonías. Obertura del Festival Académico.* **Orquesta Sinfónica de Londres (Sinfonías nºs 1, 4, Obertura). Orquesta Filarmónica de Londres (Sinfonías nºs 2, 3). Director: Felix Weingartner. 39'41", 35'18", 29'51", 37'13" y 9'27". 2 CD. EMI-Références CHS 7 642562. Grabaciones: Londres, 1938-1940. Productor: Walter Legge.**

Lo primero que agrada de este Brahms por Weingartner es lo bien que se escucha, la claridad del concepto y lo adecuado de la realización. Con *tempi* rápidos, casi livianos, donde la frase es antes clásica que romántica. No hay excesos, pero tampoco pudores. Todo está en su sitio. Los difíciles ritmos no entorpecen la peroración, las voces medias no traen bruma, sino luz. Se trata de tomas determinadas por las condiciones del disco de setenta y ocho revoluciones, y, sin embargo, no se advierten las cesuras, quizá por la sencilla claridad del planteamiento, rectilíneo. Aun así hay *grandes* momentos; por citar sólo uno, el Allegro giocoso de la *Cuarta* hace honor al adjetivo: también es decididamente *giocoso* el chisporroteo de la *Obertura del Festival Académico*, precioso complemento de la integral sinfónica. Un Brahms, pues, textual, pero no prosaico; objetivo, pero no rígido; directo, pero no simple; experto, pero no rutinario. ¡Ah, y sorprendentemente vital en un hombre de setenta y cinco años más la propina!

El álbum viene acompañado de un comentario *ad hoc* del inevitable (no lo digo en sentido peyorativo) André Tubeuf y de otro casi testimonial de Ronald Chrichton, quien recuerda su propia experiencia de Weingartner dirigiendo *Parsifal* en el Covent Garden en 1939. Un trozo de Historia así, sin falsificaciones, neutral ante la tradición y ajeno a los historicismos.

***Angel Fernando Mayo***

*ESTUDIO DISCOGRAFICO*

# Mendigos originales

Ya se conoce la fórmula de la Opera-hablada, así como su mecánica y orígenes para recordarlos aquí. Asimismo es del dominio popular que la obra de mayor transcendencia del género es *La ópera de los mendigos* estrenada en 1728 y de continuada aceptación, no sólo para públicos anglosajones. La obra de Gay con números musicales de Pepusch ha conocido a lo largo de más de dos siglos y medios de andadura diversas y sucesivas revisiones. Las más difundidas probablemente han sido la de Benjamin Britten, realizada en 1953, llena de encanto y sentido de la ironía, y la de Bonynge-Gamley que fue origen de un registro discográfico Decca en marzo de 1981, con un reparto espectacular, donde al lado de la Mrs. Peachum de Angela Lansbury aparecían los nombres de Kiri Te Kanawa (Polly), Joan Sutherland (Lucy Lockitt), Regina Resnik (Mrs. Trapes) y Ann Murray (Jenny), por citar sólo a los elementos femeninos. Esta edición figura ya en CD y su relectura se aleja bastante del original al utilizar una orquestación amplia y colorida que sumada a la brillantez del canto de los solistas dan a la edición un aire de lujosa comedia musical.

Otras entregas de la obra de Gay-Pepusch, ausentes del catálogo desde hace algún tiempo y de las que no se tiene noticia de posible inclusión próxima en el soporte compacto son las dos de 1955, firmadas por Richard Austin y Malcolm Sargent. En 1983 la BBC inglesa, con capital de otras entidades europeas del ramo, realizó un *film* con dirección de Jonathan Miller, el




del famoso *Rigoletto* mafioso cantado en inglés de la ENO. La parte musical se encargó a John Eliot Gardiner, quien firmaba la revisión a la limón con Jeremy Barlow. En época de ediciones críticas le había llegado, pues, el turno a esta joyita del repertorio inglés. Ocho años después, el mismo Barlow se encarga de grabar la ópera que nos está ocupando con un reparto donde reaparece el gran actor Bob Hoskins que en la película y en el disco realiza una soberbia interpretación de The Beggar en un inglés y con una voz que es pura delicia escucharle, a pesar de la brevedad de su aparición.

En la película de Miller se recreaba un Londres de William Hogarth y el sonido que logra Barlow parece subrayar el parecido. Aquí se pone en juego todo lo contrario de lo que propone Bonynge en su opulenta lectura. Y es fácil inclinarse por el reparto generoso que aglutina el australiano, aunque el reunido por Barlow resulte homogéneo y equilibrado, donde puede admirarse tanto la oportuna adecuación entre voz y personaje como la voluntariosa negligencia en el canto (cuando la ocasión lo requiere) para lograr aquella autenticidad con la que el proyecto aparece. Del amplio reparto es preciso destacar a Sarah Walker, que apoquina con dos personajes, siguiendo una vez más la distribución original que encomendaba esos papeles a la misma cantante. Walker, vulgar, chillona, casi logra orillar a Lansbury que es la Mrs. Peachum de Bonynge. Macheath se encomienda a un tenor y no como es habitual a una voz grave; esto le quita al personaje algo de perverso, pero gana, en la voz de un tenor de cámara como Adrian Thompson, en claridad expositiva y un equilibrio tímbrico con el resto de las voces. El Peachum de Charles Daniels es apenas inferior al excelente de Alfred Marks con Bonynge y Polly, Jenny y Lucy aparecen también aquí suficientemente representadas. El consejo final es que hay que poseer las dos versiones en CD pues son dos mundos opuestos, pero complementarios; pero si es preciso definirse: los puristas que adquieran a Barlow, los *de voces* que acudan a Bonynge. Si usted no se considera dentro de alguna de las dos categorías señaladas, opte por cualquiera de las dos versiones. Ninguna le decepcionará.

***Fernando Fraga***

**GAY-PEPUSCH:** *The Beggar's opera.* **Bob Hoskins (The Beggar); Ian Caddy (The Player); Sarah Walker, mezzo (Mrs. Peachum, Diana Trapes); Adrian Thompson, tenor (Macheath); Charles Daniels, tenor (Peachum); Anne Dawson, soprano (Lucy); Catherine Wyn-Rogers, mezzo (Jenny); Bronwen Mills, soprano (Polly). The Broadside Band. Director: Jeremy Barlow. HYPERION CDA 66591/2. DDD. 74'10" y 76'21". Grabación: Londres, 1991. Productor: Mark Brown.**

COMPACT disc DIGITAL AUDIO

AVATON DISCOS S.A.

COMPACT disc DIGITAL AUDIO

**SOLO VENDEMOS DISCOS COMPACTOS**
**Y... AL MEJOR PRECIO**

**D.G., DECCA, PHILIPS, EMI, RCA, H. M., CBS, CHANDOS, HYPERION, 2.375 pesetas**
**GALLERIA, OVATION, SILVER LINE, 1.495 pesetas**

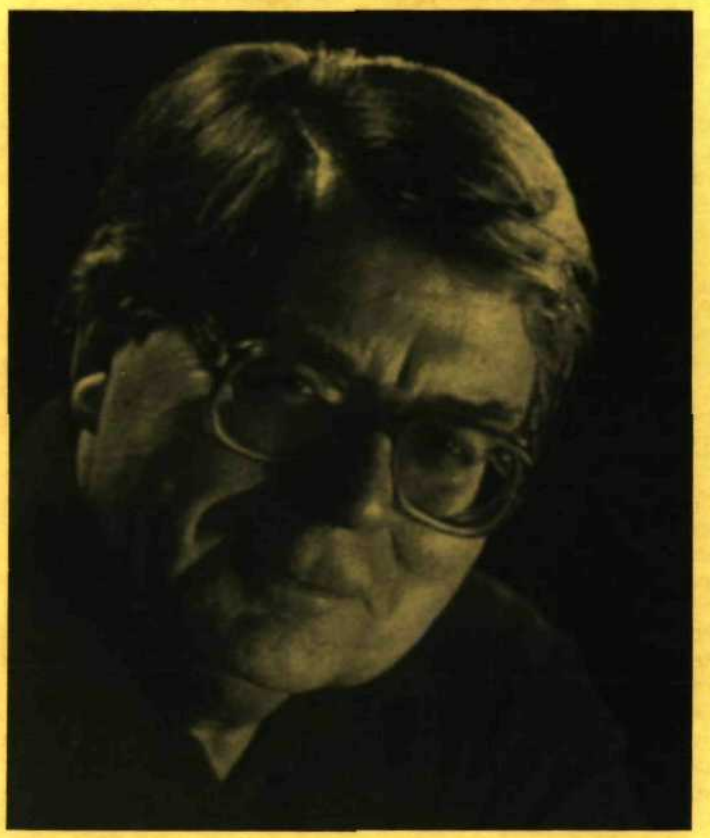
**SERVIMOS POR CORREO**

SOLICITE INFORMACIÓN • VISÍTENOS • C/ SAGASTA, 7 • 28004 MADRID - Teléf.: (91) 445 57 83

ESTUDIO DISCOGRAFICO

# Rescatar del olvido

Reinhold Glière (1875-1956) es estricto contemporáneo de Alexander Scriabin (nacido en 1872) y de Sergei Rachmaninov (en 1873) y pertenece a la misma generación que Nicolai Miaskovski (nacido en 1881). Es, pues, heredero directo –discípulo de Taneev, Arenski e Ippolitov-Ivanov en el Conservatorio de Moscú– de los últimos rastros del romanticismo nacionalista ruso y, a la vez –primer maestro de Prokofiev–, puente hacia la entrada en la modernidad –hasta donde se pudo– de la música posterior a la Revolución de 1917. La obra de Glière remite enseguida a Borodin y, más todavía a Rimski. Su deseo de narrar, su interés por el color, su búsqueda de una orquestación que él estima refinada, hasta su utilización de material temático proveniente de las leyendas tradicionales, le emparentan con los rasgos más clásicos de la música finisecular del imperio de los zares. Su desarrollo posterior se cifraría en variaciones sobre esos caracteres, un poco como Glazunov o el citado Miaskovski, dando lugar a obras de tan escaso interés como su *Concierto para arpa* o su *Concierto para soprano coloratura y orquesta* que mereció hasta una grabación por parte de «la Stupenda» y su esposo, el señor Bonynge. Por no citar su *Himno a una gran ciudad*, dedicado a Leningrado, y que irritaba sobremanera a Dimitri Shostakovich.



*Reinhold Glière* FOTO: CLIVE BARDA

Para David Nice, autor de las excelentes notas al programa del disco que aquí se comenta, la *Tercera Sinfonía* de Glière forma con la *Segunda* de Rachmaninov y el *Poema Divino* de Scriabin, la trilogía de obras que responden al afán de un romanticismo crespuscular en la música rusa. Y como muy bien señala también, es, de las tres, la que menos profundamente asume tal vocación no negada. Frente a la confesión personal de Rachmaninov y el exceso mental de Scriabin, Glière apuesta por el descriptivismo, por el relato puro a través de lo bebido en las fuentes del poema sinfónico lisztiano. A ello se le añade el *leitmotiv* aprendido de Wagner y el colorismo descriptivo de Rimski. El resultado de todo ello será esta *Sinfonía* subtitulada «Ilya Muromets» por mor de su sujeto central: las aventuras de «una especie de Aquiles de una *Iliada* rusa del siglo XII», en palabras del citado Nice.

Para quienes conozcan las obras de un Glière reciclado por el realismo socialista, la *Tercera Sinfonía* les hará reconocer a un hábil compositor, algo más que ocurrente en la invención temática –el viejo canto ortodoxo que cita a «los dioses del antiguo tiempo» y que atraviesa aquí y allá la obra con una presencia que no deja de impresionar en ocasiones–, dueño de un sentido del color tan lejos de la verdadera brillantez como del puro cromo, ordenador consciente de una orquesta de tremendas dimensiones y constructor de una forma cíclica –en el fondo, como se ha dicho, los cuatro tiempos de la *Sinfonía* forman un poema sinfónico de casi ochenta minutos de duración– que deja aparecer de vez en cuando sus señas como para que quien escuche no se olvide de quién manda en la partitura.

**GLIERE:** *Sinfonía nº 3 en si menor, Op. 42 «Ilya Muromets»*, **BBC Philharmonic. Director: Sir Edward Downes. CHANDOS CHAN 9041. DDD. 78'08". Grabación: Manchester, IX/1991. Productor: Ralph Couzens. Ingeniero: Don Hartridge.**

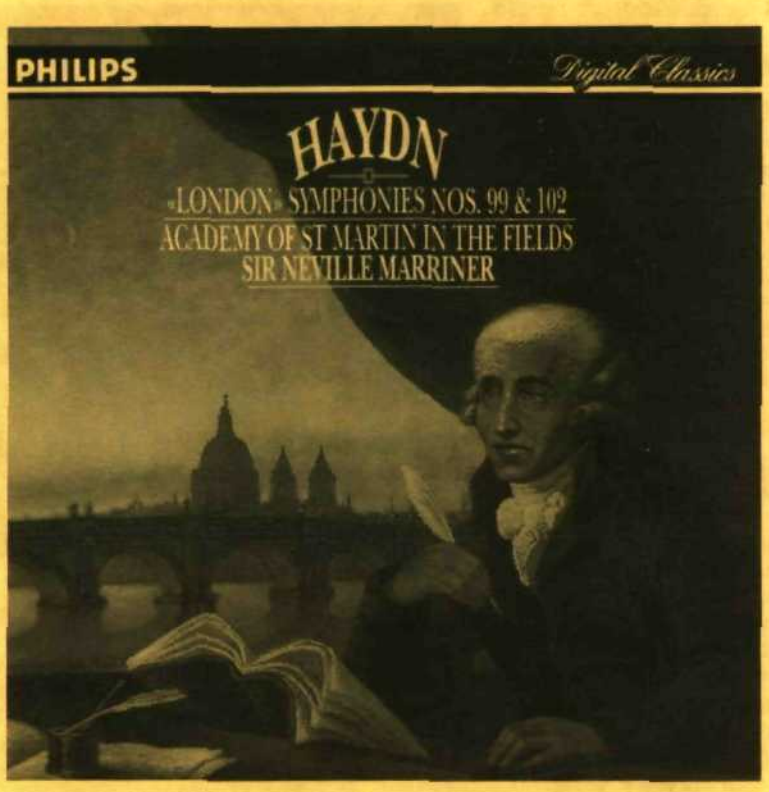
Para poner en pie tal edificio hace falta, por encima de todo, un intermediario que crea en él. Y, hoy por hoy, muy pocos directores de orquesta dominan la música rusa de entre-siglos como Sir Edward Downes y seguramente sólo él podría rescatar con tanto tino –tampoco lo hubieran hecho mal Neeme Järvi o Walter Weller, es cierto– a un olvidado como Glière. El actual director musical asociado de la Royal Opera House no es sólo un músico de una pieza, sino que ha demostrado –por ejemplo, en su reconstrucción de la ópera de Prokofiev *Maddalena* o en sus interpretaciones de *El Angel de Fuego*– que conoce a fondo una estética por la que no resulta nada fácil circular con soltura. Aquí dispone para ello de una excelente orquesta británica de provincias, la amenazada, como otras de la casa, BBC Philharmonic con sede en Manchester. Una formación que no parece tener nada que envidiar a su hermana londinense de más campanillas y que a partir de este 1992 pasará a las manos, menos expertas desde luego, de Yan Pascal Tortelier. Basta escuchar el segundo tiempo de la *Sinfonía*, un Andante de generosas dimensiones, para demostrar por qué a veces al hablar de alguna de nuestras orquestas uno repite que se conformaría con estar en segundas filas de tan altísima dignidad.

No hace falta decir, a estas alturas, que el disco que suscita este comentario merece ser conocido por cualquier aficionado y, sobre todo, por quien esté dispuesto a salirse de la oferta habitual. Incluso puede disponer, pues acaba de aparecer, de otra versión que no he tenido ocasión de escuchar, a cargo de David Johanos y la Orquesta Sinfónica de la Radio de Bratislava, editada por ese sello ejemplar que se llama Marco Polo. El sonido, como casi siempre en Chandos, espléndido, y sin la a veces excesiva amplitud espacial que caracteriza a algunas de las grabaciones de la firma de Colchester.

***Luis Suñén***

ESTUDIO DISCOGRAFICO

# Haydn atonal




Hay varias maneras de considerar estas (y otras) obras: como objetos definitivos, inamovibles, producidos para el deleite; o como obras pertenecientes a una época (moda, uso, costumbre...) y a la vez soñando o anunciando a otra época, un objeto en transformación, inapresnible. ¿El arte como factor subversivo, o como expresión clasista? La polémica no es nueva, pero me permito recordarla ya que las obras de Haydn que me toca comentar pertenecen a su producción más experimental.

Los *Cuartetos Op. 33* de Haydn fueron profundamente admirados por Mozart quien cambió su gramática a partir de ellos: ¿qué es lo que Mozart admiraba tanto? Algunos intérpretes (Los Melos, los Amadeus) contestan a la pregunta tocando (muy bien) Mozart a lo Haydn y viceversa. Los Festetics, *ayudándose* con fraseos e instrumentos adaptados al repertorio, contestan de otra manera: tocan con toda su modernidad las experiencias en materia de notación musical propuestas por Haydn (el *glissando* en el segundo tiempo del *Op. 33 nº 2*, por ejemplo); con sus instrumentos tan diferenciados tímbricamente pueden resaltar la emancipación de elementos hasta secundarios, como la exposición de todos los registros posibles que se *reparten* la melodía en el tercer tiempo del *Op. 33, nº 2*. Es un procedimiento que Mozart y sobre todo Beethoven (en la *Heroica*, entre otras obras) desarrollarán, y no me parece temerario ver ahí un antecedente de la melodía de timbre dicha también *Klangfarbenmelodie*. El atonalismo del Allegro moderato del *Op. 33, nº 1* (primeros compases) suena de manera más perturbadora con instrumentos afinados a la manera del siglo XVIII; no se trata, efectivamente, de hacer sonar a Haydn como si fuera Berg (con un Cuarteto de instrumentos modernos), sino de hacer patente la modernidad del compositor.

La guerra entre interpretación auténtica (o sea respeto del texto musical, en todos sus parámetros) y la revisión de este texto por los intérpretes toma nuevos rumbos: Harnoncourt intenta hacer sonar sus orquestas modernas (Concertgebouw, Orquesta de Cámara de Europa...) como su Concentus Musicus, y para ello recurre a algunos trucos (trompetas antiguas en sus *Sinfonías* de Beethoven) para gran alegría de la crítica; Brüggen cuestiona las velocidades de Beethoven consultando a psicólogos, que aseguran que los sordos hablan más rápido que los que no lo son. Es una variante de: Beethoven hacía faltas de armonía (tónica y dominante superpuestas, por ejemplo) porque estaba completamente sordo, etc... No sé si Haydn también estaba sordo cuando escribía estas rarezas en sus *Cuartetos*, o en sus yuxtaposiciones en el principio de la *Sinfonía nº 99* (dominante de mi bemol/dominante de do menor), pero en todo caso lo que interesa al oyente moderno se concentra en el texto tal como lo escribió Haydn. ¿Cómo escuchar estas *Sinfonías* sino con su instrumentación original? El trío de madera en el Adagio de la *99*, el cambio de timbre del pedal armónico (mismo tiempo), la introducción de la *102* donde todos los instrumentos tocan la misma nota formando un acorde bergiano... son algunos de los refinamientos que hacen de Haydn el *padre de la orquestación moderna*, según la frase conocida de Rimski-Korsakov (en realidad de Chaikovski). No existe ninguna interpretación de estas dos *Sinfonías* con instrumentos originales, y es una pena porque The Hanover Band, dirigida por Goodman, acertó plenamente en las *Sinfonías* vecinas, *nºs 100 y 104* (Nimbus, integral en curso para Hyperion) así como La Petite Bande, dirigida por Kuijken (Virgin). Con instrumentos modernos, el Concertgebouw ofrece dos versiones de referencia completamente distintas, firmadas por Colin Davis (ver comentario de EPA en SCHERZO de abril 92) y por Nikolaus Harnoncourt (SCHERZO, dosier Haydn, febrero 91).

**HAYDN:** *Cuartetos para cuerda Op. 33 y Op. 42.* **Cuarteto Festetics (con instrumentos originales) 2 CD QUINTANA QUI 903002. 03. ¿DDD? 139'. 1991.**

*Sinfonías nºs 99 en mi bemol mayor, nº 102 en si bemol mayor.* **The Academy of Saint Martin in The Fields. Director: Neville Marriner. PHILIPS 432 139-2. DDD. 49'26". Grabación: 1990. Productor: E. Edwards. Ingeniero: E. Groot.**

**Pedro Elías**

ESTUDIO DISCOGRAFICO

# Lutoslawski, ¡al fin!

Con dos años de retraso sale ¡por fin! este disco, tan anunciado y tan esperado, al mercado. Las razones de esta tardanza bien podrían hallarse en el especial interés con que Zimerman se ha tomado la grabación de este *Concierto para piano y orquesta* compuesto y dedicado especialmente para él por uno de los más grandes compositores de la actualidad, con el añadido de ser ambos polacos.




Lutoslawski llevaba bastante tiempo intentando componer un concierto para el instrumento que había sido más importante no sólo en su formación musical, estudió además toda la carrera de violín, sino también en su quehacer profesional, ya que durante un tiempo se dedicó a dar conciertos como solista de piano. Antes y después de la II Guerra Mundial realizó varios intentos que siempre abandonaría, y ha sido en las postrimerías de su carrera compositiva, cuando, por fin, lo ha materializado (año 1987) gracias a un encargo del Festival de Salzburgo, donde se estrenaría en agosto de 1988 con Zimerman, Lutoslawski y la Orquesta de la Radio austriaca. (En la entrevista a K. Zimerman del nº 50 de SCHERZO hallará el lector una historia más detallada de la gestación de este *Concierto*).

A pesar que el piano, como decíamos, fue el instrumento más importante profesionalmente, la relación creadora de Lutoslawski con este instrumento no ha sido especialmente fructífera: algunas piezas para piano solo, numerosos arreglos para dos pianos, varios dúos con otros instrumentos, y una nueva versión para piano y orquesta de las *Variaciones sobre un tema de Paganini*, original para dos pianos, realizada en los años 70. (Muy interesante, sin embargo, es la utilización que ha hecho del piano como un instrumento más de la orquesta cuya ejecución requiere en muchas ocasiones dos intérpretes).

Lutoslawski se enfrenta a la composición de un gran *Concierto para piano* en un momento que, a pesar del dominio absoluto del oficio que transmiten sus obras, su música, en cierta forma, enlaza con el principio de su carrera compositiva. No es ninguna sorpresa que sus últimas obras recuperen muchos elementos musicales de principios de este siglo, y concretamente su última obra, *Chantefleurs et Chantefables*, está más próxima a los postulados de sus inicios que a ese gran período creativo que abarcó desde finales de los 50 hasta mediados de los 80. Así en este *Concierto* hay muchos *pianos*, muchas *músicas*, se vislumbra a los grandes románticos, a los impresionistas, a su admirado Bartók..., y por supuesto todo ello magistralmente desarrollado con su estilo personal. Quizá por ello sea este *Concierto* una obra que interese menos a los seguidores de su música más imaginativa, novedosa y creativa (aquella que aporta ideas realmente personales a la evolución de la música occidental), y más a otros públicos; o que algunos piensen que no aporta nada a la música actual, y en otro momento, ahora no imaginado, abra nuevos caminos (algo similar a lo que ha ocurrido con Ligeti y su *Concierto para piano y orquesta*, y lo que en otro momento ocurrió con Stravinski y su época neoclásica, tan criticada históricamente por los seguidores de su música más revolucionaria, y hoy en día período que está siendo revisado por jóvenes compositores como punto de partida).

Sea como fuere, lo que no tiene vuelta de hoja es que este *Concierto para piano y orquesta* es una gran obra (virtuosa, en todos los sentidos) interpretada en este disco de manera magistral por un gran pianista que ha puesto en ello el mismo cariño e interés que pone en todo lo que toca.

No son menores, musicalmente, las otras dos obras que completan este disco, *Chain III*, obra que se pudo escuchar en el último concierto que dirigió Lutoslawski en Madrid a la Orquesta Nacional, surgió de un encargo de la Orquesta Sinfónica de San Francisco en 1986, y fue estrenada en la ciudad americana en diciembre de ese mismo año. Obra rica en sutilezas sonoras, timbres y armonías, desarrolla esa estructura *en cadena* puesta en práctica como forma musical por Lutoslawski a principios de los años 80. *Novelette* nace en 1979 como encargo de Mstislav Rostropovich y su orquesta americana, la Sinfónica Nacional de Washington, donde fue estrenada, en enero de 1980, en el curso de un concierto donde el chelista ruso interpretó, además, el gran *Concierto para chelo* del compositor polaco. Cinco movimientos articulan esta obra, cuyo título está tomado de Schumann, que sin embargo responden a la forma bipartita, tan usual en el compositor polaco. Así, los cuatro primeros: *Anunciación, Primer, Segundo y Tercer Suceso*, conformarían un primer gran movimiento de duración similar a la *Conclusión*, que sería el segundo, y como es habitual en este compositor, más importante y desarrollado en todos sus elementos.

Disco éste, por tanto, muy interesante, puesto que nos presenta en tres importantes obras la evolución que Lutoslawski ha realizado en la última década.

La interpretación de la Orquesta Sinfónica de la BBC es, realmente, muy buena; se tiene la sensación de que la música que tocan forma parte ya de su lenguaje cotidiano, algo plenamente asimilado. Si alguna pega se le puede poner es la falta de chispa y vitalidad en los momentos más rítmicos o dramáticos, demasiado académicos, algo quizá achacable también a la dirección, en este caso del autor ya longevo (dicho esto con mucho respeto).

La toma de sonido excelente; la claridad con que se escucha la música digna de las sutilezas que las obras contienen.

Disco muy recomendable que espero se refleje en las designaciones que dan las revistas al uso.

**Tomás Garrido**

**LUTOSLAWSKI:** *Concierto para piano. Chain 3. Novelette.* **Krystian Zimerman, piano. Orquesta Sinfónica de la BBC. Director: Witold Lutoslawski. DEUTSCHE GRAMMOPHON 431 664-2 GH. DDD. 55'15". Grabaciones: Londres, XI/1989, III/1990. Productores: W. Stengel; Ch. Gansch. Ingenieros: H. Burk; G. von Schultzendorff.**

ESTUDIO DISCOGRAFICO

# Britannia felix

Bienaventurado el país que dispone de una adecuada infraestructura técnica y cultural que le permite promover sus valores propios sin tener que depender del arbitrio de unas cuantas multinacionales, mucho más atentas al *mercado* que a una política verdaderamente creativa desde el punto de vista artístico. Es éste el primer pensamiento que se le ocurre a uno a la vista de la presencia creciente de la música británica tanto en los catálogos de las grandes firmas como de grupos fonográficos más modestos. *Uno no puede disimular su* envidia cuando piensa en el estado de anemia industrial crónica que padecen nuestros compositores contemporáneos, la mayor parte de las veces olímpicamente ignorados y otras tan pobremente representados en los catálogos discográficos que su presencia es más bien un recordatorio de nuestra pobreza esencial. Pobreza esencial que, sin embargo, no impide que en nuestro país se paguen honorarios dobles y hasta triples a artistas foráneos, más o menos grandes, y encima haya que quedar agradecidos de que condesciendan a actuar para nosotros. Pero, en fin, aquí hay que hacer una crónica discográfica y no lamentarse de las múltiples desgracias patrias.



*Sir Peter Maxwell Davies* FOTO: MARTIN HASWELL

En esa avalancha de música inglesa que nos está llegando destaca un importante conjunto de grabaciones, procedentes de sellos discográficos menos convencionales de lo habitual, con obras de Peter –o Sir Peter, *as you like it*– Maxwell Davies (Salford, 1934) tal vez el más destacado de los compositores británicos en ejercicio junto con Sir Michael Tippett. Por un azar afortunado ambos compositores han visitado recientemente nuestro país, de lo cual ha quedado constancia en SCHERZO. El lector interesado podrá encontrar en este mismo ejemplar una entrevista con Maxwell Davies.

En cierto modo, la evolución de Maxwell Davies es parecida a la de otros compositores británicos de nuestro tiempo. Un arranque que sitúa al compositor en las filas de una cierta vanguardia, lo consolida como artista renovador y luego su curva creativa inicia un descenso –no en calidad, sino en tendencia– hacia valores más tradicionales. Una curva semejante trazó la carrera de Walton, por ejemplo, impulsado a la fama por la juvenil y contestaria *Façade* para emigrar luego hacia tierras más trilladas. Sólo que en el caso de Maxwell Davies el inteligente eclecticismo en el cual hay que situar la mayor parte de su obra después de un inicio tal vez menos rompedor de lo que indicaban las apariencias, pero bien dentro de las corrientes de las vanguardias históricas, es mejor aceptado *hoy de lo que lo hubiera* sido hace un par de decenios.

En este conjunto de producciones discográficas del compositor británico hay un poco de todo: desde la aspereza convulsiva de las célebres *Eight Songs for a Mad King* (1969) o el sardónico humor negro de *Miss Donnithorne's Maggot* (1974) hasta el neoclasicismo sin complejos de *The Strathclyde Concertos*, que datan de finales de los años ochenta, pasando por el radiante melodismo de *An Orkey Wedding, with Sunrise*, o la majestuosa belleza estática de obras como *Ave Maris Stella* (1974), el dramatismo del impresionante oratorio *Into the Labyrinth* (1983), el expresionismo un tanto edulcorado de la música para *The Devils*, la célebre película de Kent Russell, o la complejidad estructural de su *Sinfonía nº 4*. En todas ellas se despliega la personalidad de un compositor asombrosamente dúctil y bien dotado, que ha contado además para llevar sus ideas musicales a la práctica con excelentes orquestas y solistas. Un compositor que oscila entre el sarcasmo y la parodia y una deslumbrada captación de la Naturaleza que se expresa en un lenguaje musical rico y accesible, pero sin falsas concesiones a una galería que cambia constantemente de caprichos y de gustos para desesperación de oportunistas. En resumen, un músico importante, que es además un buen director de orquesta, como demuestra en estas grabaciones, todas dirigidas por él, salvo en el caso de su música cinematográfica.

**Javier Alfaya**

**MAXWELL DAVIES:**

*The Devils. The Boyfriend. Seven in Nomine.* **Aquarius. Director: Nicholas Cleobury. COLLINS 10952. DDD. 62'51".**

*Concierto para trompeta. Sinfonía nº 4.* **Scottish National Orchestra (Concierto) y Scottish Chamber Orchestra (Sinfonía). John Wallace, trompeta. Director: Peter Maxwell Davies. COLLINS 11812. DDD. 69'.**

*Caroline Mathilde. St. Thomas Wake. Threnodi. Ojai Festival Overture.* **Filarmónica de la BBC. Director: Peter Maxwell Davies. COLLINS 13.082. DDD. 54'51".**

*Miss Donnithorne's Maggot. Eight Songs for a Mad King.* **Mary Thomas, mezzo soprano (Miss).** *Eight Songs for a Mad King.* **Julius Eastman, barítono. The Fires of London. Director: Peter Maxwell Davies. UNICORN-KANCHANA DKP (CD) 9052. DDD y ADD. 66'54".**

*The Strathclyde Concertos.* **Vol. I.** *nº 1 para oboe y orquesta. nº 2 para chelo y orquesta.* **Robin Miller, oboe; William Conway, chelo. Scottish Chamber Orchestra. Director: Peter Maxwell Davies. UNICORN-KANCHANA DKP (CD) 9085. DDD. 61'19".**

*Ave Maris Stella. Image, Reflection, Shadow. Runes from a Holy Island.* **The Fires of London. Director: Peter Maxwell Davies. UNICORN-KANCHANA UKCD 2038. ADD y DDD. 77'41".**

*A Celebration of Scotland.* **Coro de St. Mary's Music School. Scottish Chamber Orchestra. Director: Peter Maxwell Davies. UNICORN-KANCHANA. DDD. 65'35".**

*Sinfonía Concertante. Sinfonía.* **Scottish Chamber Orchestra. Director: Peter Maxwell Davies. UNICORN-KANCHANA UKCD 2026. DDD. 59'12".**

*Into the Labyrinth. Sinfonietta Accademica.* **Neil Mackie, tenor. Scottish Chamber Orchestra. Director: Peter Maxwell Davies. UNICORN-KANCHANA UKCD 2022. DDD. 64'29".**

ESTUDIO DISCOGRAFICO

# Don Giovanni: hay que seguir mirando hacia atrás

En la entrevista mantenida el pasado año con Sir Neville Marriner ya nos anunció que acababa de registrar para Philips el *Don Giovanni* mozartiano con Thomas Allen en el papel protagonista. A este registro se ha unido el también reciente de Barenboim, en la serie que lleva a cabo para Erato.

Estas dos aproximaciones *a la ópera de las óperas* son bien diferentes; ambas tienen sus puntos positivos y negativos, pero la impresión global, una vez más, como tantas en esta complicada partitura, es que ninguno de los dos acaba de llenar. Pero vayamos por partes.




### Marriner: un Don Giovanni ligero

El director británico se aproxima a la partitura con las virtudes –y limitaciones– conocidas de otras de sus versiones mozartianas: claridad absoluta (emplea un conjunto orquestal sin duda más limitado que el argentino, o al menos eso se percibe) en las texturas, tempi uniformemente vivos, aunque sin desquiciar, y lectura *ligera*, aparentemente más apropiada para el lado *bufo* de la obra. Hay una cuidada realización del continuo en los recitativos, con mención especial para el clavecinista John Constable (cuidado al que por cierto ha debido escapar el folleto, por lo demás excelente, porque en el pie de foto de Marriner de la página 26 aparece el nombre de Sir Colin Davis). Decía antes que la aproximación era *aparentemente* más apropiada para el lado bufo, pero desgraciadamente se queda en eso, en aparentemente, porque la verdad es que no acabo de percibir demasiado humor ni en el Giovanni de Allen ni en el Leporello del para mí nuevo Simone Alaimo, que resulta un tanto soso en muchos recitativos y en arias como la del catálogo o la de la estatua. Tampoco se transmite, ni por batuta ni por cantantes, especial tensión en el momento (penúltima escena del acto II) en que es más necesaria. Esta magistral escena es expuesta de forma cercana a lo rutinario. Allen está correcto, aunque su voz resulta, al menos para quien firma, un tanto metálica, pero los peros vienen más por lo que creo que acaba siendo una aproximación un punto insípida del personaje. Araiza hace un notable Don Ottavio, quizá vocalmente lo mejor (aunque superado por el sorprendente Heilmann) de un reparto en el que Robert Lloyd encarna un Comendador correcto pero sin particular atractivo, y en el que las mujeres son lo más flojo (lo que parece sorprendentemente habitual en muchos registros de esta ópera), ya que Sharon Sweet (Doña Ana), que se maneja algo mejor que Mattila en la coloratura, tiene momentos de entonación dudosa, emplea un vibrato que personalmente encuentro excesivo (acto II: *Non mi dir, bell'idol mio*), y Karita Mattila (Doña Elvira), cuya voz dramática tiene cierto peso pero no especial belleza, se muestra notoriamente insegura en la coloratura y forzada en la afinación en los registros extremos *(Mi tradi quell'alma ingrata)*.

En resumen, una versión pasable, con el punto más flaco en las mujeres, y dirección y cantantes masculinos correctos sin más. Excelente toma sonora, de gran nitidez.

**MOZART:** *Don Giovanni, K. 527.* **Don Giovanni: Thomas Allen. Comendador: Robert Lloyd. Doña Ana: Sharon Sweet. Don Ottavio: Francisco Araiza. Doña Elvira: Karita Mattila. Leporello: Simone Alaimo. Masetto: Claudio Otelli. Zerlina: Marie McLaughlin. Ambrosian Opera Chorus. Academy of St. Martin in the Fields. Director: Sir Neville Marriner. 3 CD PHILIPS 432 129-2 PH3. DDD. 171' 19". Grabación: Londres, VII/1990. Productor: Erik Smith. Ingenieros: Jan Wesselink, Erwin de Ceuster. (en el mismo orden): Ferruccio Furlanetto, Matti Salminen, Lella Cuberli, Uwe Heilmann, Waltraud Meier, John Tomlinson, Michele Pertusi, Joan Rodgers. Coro de cámara RIAS de Berlín. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Daniel Barenboim. 3CD ERATO 2292-45588-2. DDD. 174'. Grabación: Berlín, IV/1991. Productor: Helmut Mühle. Ingeniero: Jean Chatauret.**

### Barenboim: el énfasis en el drama

El angloargentino se pronuncia claramente por el contraste de los aspectos dramáticos de la obra con el lado cómico, que, como él mismo manifiesta en la larga entrevista contenida en el folleto acompañante, está presente desde la misma obertura. Su versión es notablemente más ampulosa que la de Marriner, empezando por el empleo de una Filarmónica berlinesa *superior en número*, que toca magníficamente. La claridad, pese a la excelencia del conjunto, es menor, no tanto, creo, por el contingente utilizado sino porque el registro es poco favorecedor para la orquesta, que queda un tanto lejana en relación a los cantantes. Los tempi son de espectro más amplio, pues aunque la ópera les dura prácticamente lo mismo a ambos (apenas 3 minutos de diferencia), Barenboim es a menudo mucho más lento (las dos arias de tenor, por ejemplo) o mucho más rápido que el británico.

Aunque en las miras expresadas por Barenboim está el contraste cómico-dramático antes citado, lo cierto es que se inclina más por lo segundo, pero en definitiva lo importante es que, discrepancias concretas de tempo aparte, su lectura tiene bastante más vida que la de Marriner, si bien en ocasiones (prolongada pausa justo antes de los dos acordes que anuncian la entrada del Comendador en el segundo acto) a más de uno pueda parecerle que carga en exceso las tintas. En todo caso, parece preferible este pecado al de la asepsia.

En el elenco vocal casi todo resulta mejor que con Marriner, pero lamentablemente hay también lunares impor-

tantes. Furlanetto compone un Govanni cínico, teatralmente mucho más convincente que el de Allen. Su voz, oscura y potente, de bajo definido (aspecto éste que también repasa Barenboim en la entrevista citada), puede no tener el brillo necesario, pero sale bastante airoso de la mayor parte de los trances, aunque exagera un poco (¿siguiendo a la batuta?) en el final. El Leporello de Tomlinson es definitivamente más cómico, y creo que en nada inferior en lo vocal (aunque de ninguna manera excelente), al de Alaimo, pero su timbre resulta tan parejo al de Furlanetto que, aun respetando que esos fueran los deseos de Barenboim, creo que una cierta diferenciación hubiera resultado mejor. Salminen ofrece un Comendador poderoso, aunque quizá un punto apurado, casi algo chillón, en el agudo. La gran sorpresa viene dada por el también nuevo para mí Uwe Heilmann, que luce en Don Ottavio no sólo una preciosa y excelentemente manejada voz, sino una elegancia y expresividad en el fraseo que tienen doble mérito por los inclementes tempi a que le somete la batuta, que supera con pasmoso dominio. De las mujeres, en fin, mucho mejor Cuberli (Doña Ana), que, salvo algún apuro concreto *(Crudele? Ah, no, mio bene)*, se produce con buenas dosis de dramatismo. Meier, por el contrario, es el lunar más evidente del grupo. Creo un serio error su elección para este papel, porque las agilidades le pesan demasiado y su voz posee un vibrato a todas luces inadecuado (como diría Beecham, caballeros, cojan el que quieran). Por añadidura, chilla como si su vida dependiera de ello en varias ocasiones, entre ellas en su aparición en la penúltima escena.

El recitativo de Zerlina, Masetto y Doña Elvira que sigue al aria de tenor *Il mio tesoro* aparece en el libreto y teóricamente debiera aparecer al final de la pista 23 del disco 2, pero ha sido cortado. El disco 3 empieza directamente en el recitativo y aria de Doña Elvira.

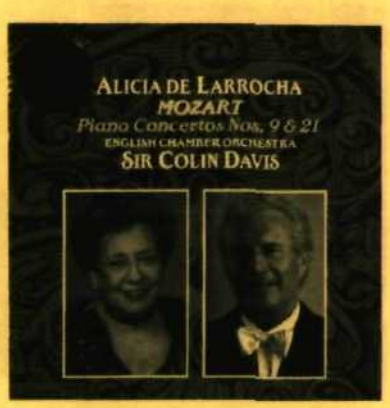
En definitiva, esta versión no está mal, aunque la dirección diste de ser *del gusto general*, pero lo cierto es que cuando uno acude a Giulini, Krips o Furtwängler y encuentra además a los Siepi, Wächter, Della Casa y demás compañeros, la diferencia entre lo justito y lo sobresaliente queda tan patente que sólo los amantes del mejor sonido pueden encontrar razones de peso para elegir una de estas versiones en lugar de aquellas.

Seguimos esperando el *Don Giovanni redondo* de la era moderna, y me temo que pueda ir para largo. ¿Adivinan por qué?

***Rafael Ortega Basagoiti***

*ESTUDIO DISCOGRAFICO*

# Esperando más Larrocha-Davis




Cuando en una corrida un toro desmerece ostensiblemente en su trapío respecto a los otros cinco, el ganadero lo justifica diciendo «va con el lote». En nuestro caso, el disco que «va con el lote» es el que protagoniza Sir Georg Solti.

El *Concierto nº 20* con Solti simultaneando el piano y la dirección sólo sirve para que nos demos cuenta de lo difícil que es tocar estas obras. Decca tenía en la recámara a Schiff o Barenboim para firmar una presumiblemente mucho mejor versión de este *K-466* con Solti reducido a la batuta. Además, en el *Concierto para dos pianos*, que el ex-titular de Chicago podría haber cedido en su parte instrumental a los antes citados, se empeña en tocar y dirigir junto a Barenboim. *Curiosidad, por tanto, sólo para los seguidores del Solti pianista, si los hubiere.*

**MOZART:** *Conciertos para piano nº 9, K-271 y nº 21, K-467.* **Alicia de Larrocha, piano. Orquesta Inglesa de Cámara. Director: Sir Colin Davis. RCA RD60825. DDD. 63'39". Grabación: Watford Town Hall, XI/1991. Productor: David Frost. Ingeniero: Tony Faulkner.**

**MOZART:** *Conciertos para piano nº 21, K-467 y nº 27, K-595.* **Murray Perahia, piano. Orquesta de Cámara de Europa. SONY SK 46 485. DDD. 57'22". Grabación: Berlín, III/1990. Productor: Steven Epstein. Ingeniero: Kevin P. Boutote.**

**MOZART:** *Conciertos para piano nº 20, K-466, para dos pianos K-365 y para tres pianos K-242.* **Sir Georg Solti (K-466), con Daniel Barenboim (K-365) y ambos junto a András Schiff (K-242), pianos. Orquesta Inglesa de Cámara. Director en los tres desde el piano: Sir Georg Solti. DECCA 430 232-2. DDD. 78'16". Grabación: Walthamstow Town Hall, VI/1989. Productor: Michael Haas. Ingeniero: Stan Goodall.**

**MOZART:** *Conciertos para piano nºs 20, K-466, 21, K-467, 22, K-482, 23, K-488, 24, K-491 y 25, K-503.* **András Schiff, piano. Camerata Académica del Mozarteum de Salzburgo. Director: Sándor Végh. 3 CD DECCA 430 510-2, 425 855-2 y 425 791-2. DDD. 59'02", 62'30" y 63'06". Grabación: Salzburgo, XII/1988. Productor: Christopher Raeburn. Ingeniero: J. Pellowe y D. Frost.**

Perahia se mueve en idéntica línea que en su anterior integral con la Orquesta Inglesa de Cámara (SCHERZO, 4). Aquí, mejora el sonido y la orquesta muestra un gran nivel (es la de Cámara de Europa, elegida también por Harnoncourt para sus polémicas *Sinfonías* de Beethoven). El pianista neoyorquino hace gala de ese sonido azucarado que para algunos, no nosotros, resulta algo empalagoso, aunque de indudable atractivo cuando se trata del piano de Mozart. Sin embargo, por el precio del disco, no vemos necesidad de que los poseedores de su antigua grabación para CBS repitan con ésta.

Schiff interpreta estas obras con una modestia y una sencillez encomiables. Incluso las cadencias que ha elaborado él son un prodigio de discreción y concisión. Le acompaña Sándor Végh, honrado y musical donde los haya a la hora de tocar Mozart. Su visión tiene el color de una acuarela y se muestra incisivo y punzante hasta en lugares donde la partitura no lo pide (staccato inexistente en los compases 30 y ss. del Allegretto del *K-491*, por ejemplo). Pero también hay sitio para la delicadeza en los movimientos lentos, especialmente el del *nº 22*.

Sobriedad y elegancia para dar y tomar en Alicia de Larrocha, con una mano izquierda luminosa, sobre todo, en el *nº 9*. En la dirección, lo que con Végh era acuarela, con Davis es óleo de la más alta cotización. A alguien disgustará levemente la amplitud de algunos tempi, pero el resultado tiene el tacto del terciopelo aunque el control orquestal está llevado con mano de hierro (símbolo de ello, el memorable arranque del *nº 21*). Gran diferencia en la prestación de la Inglesa de Cámara con él al frente que cuando la misma orquesta ha tocado *sola* con algún pianista. Confirmación plena de la condición de mozartiano indiscutible que disfruta Sir Colin Davis de forma sorprendentemente unánime entre los aficionados de hoy. ¿Será este dúo la colaboración ideal hoy por hoy para estos conciertos?

En resumen, ostracismo para Solti y laureles con toga purpúrea para Schiff-Végh y Perahia. Por delante bajo el arco de triunfo, Alicia de Larrocha y Colin Davis, con sendos esclavos detrás que les digan al oído aquello del «recuerda que eres mortal».

***Rafael Yáñez Pérez***

ESTUDIO DISCOGRAFICO

# El hombre tranquilo

Cuando, mirando al pasado (un pasado reciente, fonográfico, podría decirse), se quiere evocar el nombre de los más insignes directores mozartianos, rápidamente cualquier mediano aficionado enunciaría: Busch, Walter, Kleiber, Böhm, Fricsay... y Krips. Se puede discutir la inclusión de alguno en este olimpo o lamentar la no cita de otros, quizá menos especializados (Weingartner, Furtwängler, Szell, Klemperer...), por no referirnos más que a los representantes de la llamada gran tradición; pero, dentro de ella, probablemente nadie ponga en duda la consignación de nuestro protagonista, auténtico paladín de un modo interpretativo vienés por excelencia (había nacido en 1902, precisamente en la capital del Imperio), lo que, en principio, lo diferenciaba (cuestiones de carácter y técnicas aparte) de un Walter, berlinés, o un Böhm, austríaco (Graz), pero de carrera y formación en buena medida germanas. Desde muy pronto, Krips, incluso sin dejar sus clases con Mandykzewski, se entregó profesionalmente a la música, primero como violín en la Volksoper, luego como asistente de Weingartner y director de coros y, en seguida, como titular en la modesta Opera de Aussig. Sería el inicio de una actividad constante que se extendería hasta su muerte, en Génova, el 13 de octubre de 1974.

El director austríaco se fue de este mundo sin que pudiera culminar el proyecto de grabar la integral de las *Sinfonías* de Mozart. Dejó, de todas formas, un buen número de ellas, las que podríamos denominar de *juventud* y *madurez*, que arrancan en la *21*. Suficientes muestras para calibrar –como ya se hiciera en el momento de su aparición en LP hacia 1974– su arte sereno, posado y pausado, pero, en su acepción más enaltecedora, ligero, equilibrado, exquisitamente musical... y un punto falto de dimensión dramática. Porque Mozart, y cada vez lo sabemos mejor, no es solamente gracioso, luminoso, lírico, transparente, efusivo, tierno, amable y *spiritoso*. Es también trágico, violento, dramáticamente contrastado, aristado, promotor de caos...: lleva larvado en su música un a veces desaforado prerromanticismo. La dimensión poliédrica del compositor de Salzburgo es únicamente entrevista por su posterior compatriota vienés, que, por temperamento, maneras, capacidad y/o convicción, se recrea sensualmente en la perspectiva menos comprometida. Pero, desde esta óptica, ¡qué cúmulo de bellezas nos ofrece la visión del director! Las texturas, carnosas y fundidas pero transparentes; las voces y contrapuntos, claros, meridianos, los acentos, justos, en su sitio, controlados; los tempi, moderados, medidos, pero



*Josef Krips*

llenos de vida; las dinámicas, calibradas aunque no de espectro especialmente ancho; las articulaciones, adecuadamente soldadas. Y todo dicho, cantado con extrema naturalidad, con perfecto legato y cálida sonoridad. Son características apreciables de inmediato tanto en las *Sinfonías* más antiguas como en las últimas de la colección y que hacen posible la consecución de versiones ejemplares de la *nº 34*, la *nº 38* o, en especial, la *nº 39*, raras veces escuchada tan majestuosa, pero al tiempo tan grácil y estimulante, tan bien dibujada y equilibrada, tan fluida y tranquilamente expuesta. Perfección apolínea se llama la figura.

Pero este modo de aproximarse a un mundo en el fondo tan conflictivo promueve, en sentido contrario, una cierta sensación de igualdad, de uniformidad de un ciclo sinfónico que, idealmente, exige una más amplia variedad de enfoques, un mayor compromiso. El ejemplo de las obras en sol menor es un índice claro de esta carencia: el desgarro, la pasión, la angustia, el apremio que se encierra en ese Allegro con brio de apertura de la *25* –que otras batutas como Walter, Klemperer o Harnoncourt han reflejado con mayor elocuencia en virtud de un fraseo más personal y virulento, de una más notoria relevancia de las voces de contrapunto y de una rítmica más agresiva– quedan aquí bastante diluidos, como sucede con las secciones de desarrollo de los movimientos extremos de la *40*, en donde, en cambio, aparece bien sugerida la dimensión danzable. Un monumento como es el Finale de la *Jupiter*, adecuadamente resuelto en cuanto a planificación y ligazón polifónica, se escucha, sin embargo, falto de empuje, de energía vital, de proyección orgiástica. Las construcciones de un Walter, un Szell o un Fricsay, dotadas de una tensión mucho mayor, recogen dichos factores de forma más apropiada. Para no hablar de la vertiginosa (en lo que a este movimiento se refiere) y añeja recreación de Celibidache con la RAI de Milán o, incluso, del imponente y sólido edificio levantado por Giulini, recientemente comentado en estas páginas.

Por no detenernos en las jugosas lecturas que de las primeras obras hacían Schroeder y Hogwood con la Academia de Música Antigua de Londres o en las excitantes y contrastadas que de las medias y últimas ha grabado Harnoncourt (analizadas en SCHERZO por SMB), que se mueven, como Brüggen, Eliot Gardiner –por encima de Norrington– por otros vericuetos, diremos que, dentro del entendimiento tradicional de estas partituras mozartianas, las interpretaciones serenas, musicales, elegantes, *tranquilas, ecuánimes* de Josef Krips se colocan a muy alto nivel; aunque este su Mozart carezca del mordiente del de Szell, de la tensión del de Walter, de la gracia profunda del de Busch, de la suprema concisión del de Kleiber o, también, de la incisividad del en todo caso más aséptico de Marriner. Por no hacer más extensa la lista de batutas y criterios y con ello más prolijas estas notas que no pretenden sino orientar.

El sonido de las grabaciones es, no obstante los años que tienen encima, espléndido y recogen, en esta traslación a CD, en toda su dimensión las ricas galas de los timbres de cuerdas y vientos de la suntuosa Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam.

**Arturo Reverter**

**MOZART:** *Sinfonías 21-41*. **Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam. Director: Josef Krips. 6 CD PHILIPS 426 973-2, 426 974-2, 426 975-2, 422 978-2, 422 476-2 y 422 974-2. 66'29", 65'30", 61'35", 60'54", 64'05" y 59'09". Grabaciones: Amsterdam, entre VI/1972** *(39 y 41)* **y IX/1973** *(21, 24, 26, 27, 28 y 34)*. **Producción: Philips Classics.**

ESTUDIO DISCOGRAFICO

# El peso de los años

En lo que concierne a la música barroca, a la del clasicismo y a la ópera italiana del primer romanticismo, el paso, y el peso, de los años resulta decisivo. La investigación musicológica y el ánimo de fidelidad nos ha rescatado un ámbito sonoro distinto, más rico, más diferenciado estilísticamente, desgajado de la homogeneidad aplastante. Ello aunque la fidelidad sea categoría inalcanzable. Y esto me parece *que será válido cuando la polémica en* torno al llamado historicismo, los instrumentos originales y demás, nos demuestre, más allá de la polémica o el esnobismo, lo que ha removido y lo que ha descubierto. Nada más didáctico que escuchar estas tres versiones de ópera bufa para demostrar el peso de los años, cómo, después de lo que sabemos ahora, nos parecen globalmente tan insuficientes. No significa que no ha*ya valores importantes en estas edicio*nes que comento. Pero la concepción global de todas evidencia, sin lugar a dudas, que ha habido una cesura. Empezando por lo mejor, *La Cenerentola* destaca por las prestaciones vocales, en determinados momentos, y por rasgos estilísticos en la dirección de De Fabritiis. La dirección se mueve a partir de la interpretación tradicional de la ópera napolitana, tiene una gracia instintiva y un cuidado como los que se advierten desde las primeras *resurrecciones* rossinianas de los años cincuenta, con Vittorio Gui a la cabeza. Pero algunos números de conjunto no están del todo exprimidos y algunos movimientos parecen gratuitos, así la lentitud del aria de Dandini. Después de la revisión crítica de Alberto Zedda y de las fundamentales versiones de Claudio Abbado y de Gabrielle Ferro, todas las versiones anteriores de *La Cenerentola* nos parecen necesariamente desplazadas y restringidas en mayor o menor medida. Pero no menospreciemos algunas lecciones: la voz de Simionato, inferior a su registro de 1950 para Cetra, no exacta en la coloratura ni ajustada en el parlando, pero todavía con esplendor en los momentos más expansivos; la gran interpretación de Bruscantini, aun con de*fectos ornamentales, y muchos momen*tos de Benelli. Por ellos vale la pena curiosear en esta grabación ahora recuperada en CD.

Para este *Il barbiere di Siviglia* valen los mismos criterios generales aplicados a *La Cenerentola*. La dirección de Varviso está distante de lo que consigue, chispa y variedad expresiva, en su *L'italiana in Algeri,*










también en Decca. El interés de esta versión se centra en Teresa Berganza, magnífica Cenerentola desde todo punto de vista, aun a pesar de su cierta frialdad en algunos momentos. Vocalmente sigue siendo una de las Angelinas de referencia absoluta. Destaca, también, la presencia vocal de Ghiaurov, su timbre, Ausensi y Benelli están desiguales; el primero, con buena materia vocal, pero no siempre estilísticamente en su sitio. El Don Bartolo de Corena resume todo lo que se hacía y no debe hacerse en la interpretación de los papeles bufos para *bajo, aunque con oficio consiga instantes* felices. *Don Pasquale* de Donizetti es un magnífico ejemplo de que la comedia, en su sentido menos restringido, es el género más difícil. No existe ninguna versión discográfica de esta obra que en conjunto resulte conseguida. Habrá que seguir quedándose, aun con sus cortes, con la de 1932, dirigida por Carlo Sabajno, y fundamentalmente por la memorable musicalidad de Tito Schipa. La última *versión de EMI nos ha privado desafor*tunadamente de una importante referencia. No se hace plena justicia fonográfica a la voz de Kraus, que aparece además como en un segundo plano, y todo lo que lo rodea es mediocre o discreto. La versión de István Kertész, que data de 1965, tampoco hace justicia. Es un estimable director fuera de tiesto, con languideces injustificadas y que rara vez se apropia de la gracia del género y de la transparencia y ligereza de su perfección formal. Corena gesticula más que canta y caricaturiza en exceso, Oncina ni por voz ni por expresión sobrepasa lo correcto. Pero, de nuevo, el interés de la versión reside en las excepciones. El Malatesta de Krause es de los mejores de toda la discografía de *Don Pasquale* y Graziella Sciutti vuelve a demostrarnos que con su voz de limitada amplitud y en su escogido repertorio es una cantante absolutamente encantadora. Y el *encanto,* como decía Stendhal –otro prodigio de encanto– es inexplicable y raro, se tiene o no se tiene. Como la Norina de Sciutti, todas las versiones aquí comentadas tienen sus encantos aislados, aunque en conjunto sufran mucho el paso del tiempo. Como prólogo a *Don Pasquale* se ofrece *Il maestro di Capella* a cargo de Fernando Corena y *en una interpretación que, en los pasajes* menos dificultosos, se mueve con mayor discreción que en las otras óperas comentadas. Muy lejos, desde luego, de las dos versiones de referencia: la de Taddei, en Cetra, 1956, y la de Bruscantini en HMV, 1958.

**ROSSINI:** *La Cenerentola.* **Giulietta Simionato (Angelina), Ugo Benelli (Ramiro), Sesto Bruscantini (Dandini), Paolo Montarsolo (Don Magnífico), Giovanni Foiani (Alidoro). Orquesta y Coro del Mayo Musical Florentino. Director: Oliviero de Fabritiis. 2 CD DECCA. ADD. 144'46". 1961.**

**ROSSINI:** *Il barbiere di Siviglia.* **Ubo Benelli (Almaviva), Fernando Corena (Bartolo), Teresa Berganza (Rosina), Manuel Ausensi (Figaro), Nicolai Ghiaurov (Basilio). Orquesta y Coro Rossini de Nápoles. Director: Silvio Varviso. 2CD DECCA 417 164-2. 144'45". Grabación: 1964.**

**DONIZETTI:** *Don Pasquale.* **Fernando Corena (Don Pasquale), Juan Oncina (Ernesto), Graziella Sciutti (Norina), Tom Krause (Malatesta). Coro y Orquesta de la Opera de Viena. Director: István Kertész. CIMAROSA:** *Il maestro di capella.* **Fernando Corena, bajo. Orquesta de la Royal Opera House, Covent Garden. Director: Argeo Quadri. 2CD DECCA. ADD. 138'19".**

***Blas Cortés***

ESTUDIO DISCOGRAFICO

# La novia vendida en CD




Durante años hubo una sola integral checa de *La novia vendida*. Era la cantada por Drahomíra Tikalová y dirigida por Zdenek Chalabala a la Orquesta del Teatro Nacional de Praga (Supraphon, 1960). A ella había que añadir la lectura de Rudolf Kempe, cantada en alemán nada menos que por Pilar Lorengar, Fritz Wunderlich y Gottlob Frick (EMI, 1963). Las calidades de la versión que ahora comentamos, que fue incluida además en la Edición Smetana aparecida en Checoslovaquia a partir de 1984, eran considerables, pero sirvieron, entre otras cosas, para demostrar que la lectura de Chalabala con Tikalová era ya un punto de partida muy elevado. No hay ningún secreto en esa ininterrumpida calidad de versiones. Se trata de dos producciones especialmente cuidadas de una de las grandes óperas nacionales checas, obra que al mismo tiempo (a diferencia de títulos que no logran imponerse en el extranjero como *Dalibor* o la demasiado *nacional Libuse*) tiene gran aceptación en el exterior. Es lógico que esta obra no tenga secretos para una buena compañía, una buena orquesta y un director de mérito, checos todos ellos.

El idioma, y no me refiero sólo al hablado, es algo muy especial en esta obra. La lectura de Kempe suena a Singspiel a lo Lortzing, mientras que las de Chalabala y Kosler, tan distintas, rezuman idiomatismo y autenticidad, esa verdad simple de la música surgida de un pueblo que, por ejemplo, podía advertirse en la zarzuela que se hacía por todas partes en nuestro país hasta hace unos años. No está de más referirse a la zarzuela, después de todo la ópera checa surge de una inspiración semejante, pero consigue dar el salto cualitativo histórico que en nuestro país nunca llega a darse. Tras el ensayo insuficiente de *Los brandenburgueses en Bohemia*, *La novia vendida* constituyó un logro en todos los sentidos, mejorado por Smetana en los cuatro años siguientes a su estreno en 1866. Fue el comienzo de la ópera nacional checa. Lo que vino después partió de esos coros, de ese pueblo, de esa melodía, por seguimiento o por oposición. O por superación, como sucede a veces con Fibich y siempre con Janácek (casi nunca, ¡ay!, con Dvorák).

Salvada la entrañable memoria de Tikalová y Chalabala, se impone hacer justicia a Kosler y su compañía. Kosler ejerce una opción clara, la lectura belcantista e incluso clasicista de esta ópera popular. La opción belcantista no se da sólo en las voces, que no siempre responden a tal planteamiento, sino sobre todo en la configuración de las frases, en el sentido del equilibrio y en el especial cantabile de los conjuntos. La protagonista, Benacková, en un momento vocal todavía óptimo (pocos años después hubiera sido ya otra cosa), construye una Marenka excepcional, deliciosa, menos niña que Tikalová, pero todavía una joven dulce e ingenua, con un espléndido instrumento que apiana, fila y frasea con magisterio, en fértil acuerdo con el planteamiento del director. Escúchense sus arias (actos I y III, sublimes), dúos o intervenciones en conjuntos (como el cuarteto del acto I o el del acto III) para advertir la perfecta creación de Benacková. La categoría de tenor más propicio para el repertorio posterior (voz poderosa, con dificultades, lo que se advierte en momentos como el aria diabólica del acto II) hace que Dvorsky no llegue a tanto, aunque a veces (segunda parte del duetto en el acto I, que no admite aspavientos veristas, al contrario que la primera, que sí los admite) se encuentre a gusto dentro del bello planteamiento de Kosler. Las enormes capacidades histriónicas de Richard Novák se encuentran en Kecal con un contenido demasiado duro para sus dificultades en la tesitura inferior, pero su poderosa voz brilla en un claro centro, salvando el resto con una muy medida prestación escénica. Preciso es reconocer que se echa de menos a Ivo Zídek y Eduard Haken, que grabaron dichos papeles con Chalabala. Los demás cometidos son demasiado secundarios en comparación, y están suficientemente servidos.

Junto a Benacková el gran triunfador es Kosler, con su refinada y cuidadísima opción que, a primera vista, podría chocar con el carácter de las danzas, los coros populares, la escena circense, el ambiente todo de posada y plaza de una aldea bohemia de mediados del siglo XIX. Sin embargo, el delicado pincel de Kosler consigue una síntesis que el aficionado aceptará con placer, porque el artista la ha hecho plausible en una adecuada traducción sonora.

**SMETANA:** *La novia vendida*, **ópera en tres actos. Gabriela Benacková-Cápová (Marenka), Peter Dvorsky (Jenik), Richard Novák (Kecal), Jindrich Jindrak (Krusina), Jaroslav Horácek (Micha), Marie Veselá (Ludmila). Orquesta y Coro de la Filarmónica Checa. Director: Zdenek Kosler. 3 CD SUPRAPHON 10 3511-2. DDD. 136'53". Grabación: Praga, XII/1980-II/1981. Productor: Zdenek Zahradník. Ingeniero: Stanislav Sykora. Distribuidor: Diverdi.**

*Santiago Martín Bermúdez*

ESTUDIO DISCOGRAFICO

# Arañando el cielo

Solti debía de llevar varios años estudiando cada pliegue del imparable caudal de esta ópera, que ahora, tras la realización del antiguo proyecto fonográfico, ha comenzado ya a brindar en el teatro: de momento, Festspielhaus de Salzburgo, en pascua y en verano. No hay detalle que haya escapado al oído atento y a la probada sensibilidad de Sir Georg, que, como es costumbre en él, se erige en total dominador, en demiurgo y supremo hacedor de la interpretación, que aparece imbuida de su personalidad y dotada de su sello. Ese instinto teatral que usualmente certifica sus recreaciones está presente aquí desde el principio. Es admirable la forma en que maneja todos los complejos y variados elementos que se dan cita en un monumento operístico como éste. La orquesta –una gran Filarmónica de Viena– brilla con mil luces cegadoras –especialmente en esos momentos mágicos, esplendorosos del tercer acto en los que el poder lumínico exigido por Strauss es absoluto– y atesora la multitud de matices necesarios para ir marcando un discurso en el que tantas cosas –divinas y humanas– y tantos sentimientos van surgiendo hasta conformar ese universo maravilloso y poliédrico querido por el compositor y por su libretista Hofmannsthal. Ayudado por una impresionante toma de sonido Solti consigue una apabullante claridad tímbrica y una transparencia de texturas asombrosa. El fabuloso crescendo que precede a la aparición, en el tercer acto, del Emperador petrificado es calculado, modelado y realizado de mano maestra. Solti sabe ser expresivo e incandescente y lo demuestra en la organización de todas las escenas de la Emperatriz, en sus dúos con el Alma, en las lamentaciones de la tintorera y, en particular, apoyado en una gran artista como es Julia Varady, en el extenso quasi parlato –normalmente amputado– *Ach! mein Liebster starrl*, que sigue al comentado pasaje orquestal. Las *algarabías* –tan bien organizadas por el compositor pero tan difíciles de planificar y llevar a buen puerto–, de las que hay tan excelentes ejemplos en el segundo acto –presencia de los hermanos de Barak entre otros– están conducidas con esa precisión tan propia del director. Otro aspecto fundamental, que interesa de manera especial en esta ópera, es la clarificación de la red de motivos conductores, el juego temático-melódico-armónico-rítmico al que permanentemente nos somete Strauss y que es importante seguir para no perderse en la compleja maraña musical y dramática. No hay peligro de ello con una batuta como la que gobierna el entramado.

La ligazón, correspondencia, diálogo, combinación y pluralidad de relaciones que se establecen entre la marea orquestal y las distintas líneas vocales –que poseen aquí una voluntad frecuentemente más cantabile que en Wagner–, que constituirían esa teórica fusión de foso y escena, están casi siempre logrados –podría pedirse quzá una mayor diferenciación de planos en el gigantesco cuarteto final–, lo que contribuye a reforzar el valor expresivo y unidad dramática de la versión. Para que esta hubiera terminado de funcionar y para que se hubiera llegado a la perseguida plenitud habría sido preciso un equipo de cantantes de mayor entidad todavía que la que posee el muy importante de que ha dispuesto el maestro inglés: las demandas de la partitura son a veces inclementes. *Muy por encima de los demás, las dos protagonistas.* Ninguna es una dramática en sentido estricto (esa especie vocal hace tiempo que ha desaparecido), pero sus voces tienen metal, entidad, extensión y sus técnicas y temperamentos, bien orientados, casan bien con las atribuladas y generosas criaturas que encarnan. Julia Varady, algo escasa en graves, no homogénea de color, pero segurísima y brillante en agudos, la más lírica de las dos, nos brinda una *Emperatriz cálida y soñadora, cantada con* una elegancia y un sentimiento muy sinceros y con un desbordamiento, inteligentemente controlado, casi arrebatador, como demuestra en el mencionado monólogo del acto tercero (en el que Studer, con Sawallisch, parece una colegiala). Hay que remontarse al pasado esplendor de una Rysanek para encontrar, en disco, parigual. Hildegard Behrens le da una réplica perfecta en el más dramático cometido de *Die Frau: doliente, entusiasta, vibrante, apasionada*, en excelente momento vocal. Menos gutural y metálica que Goltz (Böhm I), más segura y afinada que Nilsson (Böhm II). Lo menos bueno se da en el Ama, una robusta y resistente Reinhild Runkel, de emisión irregular y dura y estilo de canto discutible, buen peón en todo caso, que no habe olvidar a Hoengen (Böhm I), Hesse (Böhm II) o Schwarz (Sawallisch). Y en los maridos. Barak. encuentra adecuado instrumento en Van Dam, algo cansado pero eficaz y consistente, mejor arriba que abajo. No termina de dar, sin embargo, con esa dimensión ingenua, de buen artesano, de bondadoso trabajador ni consigue siempre expresar los constantes cambios de humor y de expectativas del personaje, que queda así un tanto pálido y lejos de las excelencias de Dieskau (Keilberth), Berry (Karajan) o, en particular, Schoeffler (Böhm I). Domingo hace lo que puede en este caramelo envenenado que es el Emperador. *No es cantante para superar las dificultades* que se le plantean aquí. Por distintos motivos: 1) su voz, corta y esforzada, carece, pese a su reconocida penetración tímbrica, del cuerpo y el metal necesarios para un papel efectivamente heroico; 2) su alemán sigue siendo deficiente, lo que no favorece, como es lógico, la matización y regulación prosódica idóneas; 3) la emisión, frecuentemente apoyada en la nariz, se hace estridente en la zona aguda y sobreaguda, por *las que discurre habitualmente su línea vo*cal. Por estas y otras razones y sin que ninguno sea perfecto en esta endemoniada parte, preferibles Hopf (el instrumento más sólido) (Böhm I), Thomas (el más musical) (Karajan), King (Böhm II) e, incluso, el depauperado Kollo (Sawallisch). El copioso equipo de secundarios funciona correctamente y se ahorma a las imposiciones de Solti.

En definitiva, con los lunares apuntados, *la mejor de las modernas grabaciones de La mujer sin sombra.* Continúa, a juicio del firmante, sin embargo, la primera en orden de preferencias la realizada por Karl Böhm en 1955 (comentada en el nº 63 de SCHERZO): suena algo más ácida –lo que no deja de tener su encanto– pero todavía muy bien, posee un fraseo más cálido y una textura más propiamente straussiana, aparece envuelta en una pátina romántica muy atractiva y pertinente, tiene un lirismo y una tensión interna mayores y goza de una compañía de canto en su conjunto superior, incluidas las segundas partes.

**Arturo Reverter**

**STRAUSS:** *Die Frau ohne Schatten.* **Plácido Domingo (el Emperador), Julia Varady (la Emperatriz), Reinhild Runkel (el Ama), José van Dam (Barak), Hildegard Behrens (su mujer), Albert Dohmen (el Mensajero de los espíritus), Sumi Jo (la Voz del halcón), Robert Gambill (Aparición de un joven), Elzbieta Ardam (una Voz de las alturas), Eva Lind (el Guardián del umbral), Gottfried Hornik, Hans Franzen, Wilfried Gahmlich (hermanos de Barak), Wolfgang Schneider, Gerhard Eder, Karl Nebenführ (tres voces de ancianos)... Coro de la Opera del Estado de Viena, Niños Cantores de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Sir Georg Solti. 3 CD DECCA 436 243-2 DDD. 195'28". Grabaciones: Viena, IX/1989 y X/1991. Productores: Christopher Raeburn, Morten Winding, Stephen Trainor. Ingenieros: James Lock, John Pellowe, Jonathan Stokes, Philip Siney.**

ESTUDIO DISCOGRAFICO

# Sonido Decca, años cincuenta

Si en la historia de la música hay un compositor compenetrado con un intérprete, ése es Benjamin Britten con Peter Pears. Aquí colaboran llevando a cabo una memorable interpretación de la *Serenade op. 31* para tenor, trompa y cuerdas.

La obra fue escrita en Londres, en 1943, cuando la guerra cambiaba claramente de signo en favor de los aliados. Está dedicada precisamente a Pears y al trompa Dennis Brain, participante también en la interpretación y cuya musicalidad queda sobradamente probada. Extraordinario el aire siniestro que los tres intérpretes otorgan a la ya de por sí formidable *O Rose, thou art sick!* de William Blake y el tono íntimo y hondamente sentido del soneto final de Keats.

La grabación es de 1944 y el sonido, realmente increíble. Difícilmente hoy, salvando todas las distancias fonográficas, se podría igualar una labor técnica de ese calibre. Otro tanto sucede con la toma sonora de los *Seven Sonnets of Michelangelo*, con Pears en lo vocal y Britten en lo pianístico, aunque es diez años posterior –igual que las *Winter Words*, bellísimas en la música y en la letra de Thomas Hardy–.

Ciertos apuros de Pears en el agudo y un incómodo vibrato en algunos momentos no empañan ni el interés ni la calidad interpretativa vocal de este registro.

Nervio, empuje y prodigioso nivel técnico para el disco de Szell y la Orquesta del Concertgebouw. Espectacular claridad de planos –en sonido mono, no olvidemos– que para sí quisieran grabaciones de muchos años después. Aunque debió de constituir un placer ser ingeniero de sonido con George Szell (seguramente más en lo tecnológico que en lo personal).

La *Tercera* de Brahms está llevada a un tempo bastante más vivo que en su posterior grabación con Cleveland: 30'52" por 33'47". Como curiosidad digamos que a Furtwängler y la Filarmónica de Berlín les dura 40'33". Probablemente a una isla desierta nos llevaríamos ésta de Furtwängler (EMI), la de Giulini/Philharmonia (EMI) o la de Walter/Columbia (Sony). Pero la brillantez y la energía con que aborda Szell esta partitura y su gran coherencia interna en el planteamiento aunque la vía interpretativa sea opuesta a las de los antes citados, nos convencen de la bondad de esta realización –escúchese el Allegro final–. No en vano el registro está avalado por la firma del gran John Culshaw, el productor de Decca por excelencia.

Parecidas cualidades tiene su interpretación de la *Octava* de Dvorák, superior a la que realizará años después con Cleveland –igual que sucede con la memorable *Quinta* de Beethoven también con el Concertgebouw (Philips)–. No encontraremos el sabor checo que le imprime la difícilmente superable visión de Kubelik/Filarmónica de Berlín (DG), el refinamiento de Giulini/Concertgebouw (grabación Sony elogiada en SCHERZO, 60) o el colorido de Václav Talich con la Filarmónica Checa (Supraphon). Pero la fantástica respuesta orquestal a los requerimientos de Szell en una obra que tanto se presta a ello hace que recomendemos este disco sin ambages.




Kathleen Ferrier fue maestra indiscutible en muchas obras pero especialmente en estos *Kindertotenlieder*. Desde estas mismas páginas, B.M. la calificó como «voz sacerdotal» en su monumental *Segunda* de Mahler también con Otto Klemperer y también para Decca (SCHERZO, 55).

Estamos ahora ante un impresionante testimonio recogido de un concierto en la Concertgebouw dos años antes de que la artista falleciera afectada de cáncer –los beneficios por la venta del disco que comentamos han sido donados a la Fundación para la Lucha Contra el Cáncer que lleva su nombre–. Ferrier se mueve en la misma línea que en su posterior grabación con Bruno Walter y la Filarmónica de Viena para EMI, en interpretación unánimemente considerada como hito en la historia del sonido grabado. Es una pena que la versión que nos ocupa, tomada de la retransmisión por radio, presente notorias deficiencias sonoras que llevan a la orquesta a un segundo plano estorbado por un permanente y molesto chisporroteo –el inicio de *In diesem Wetter, in diesem Braus* hay que adivinarlo más que oírlo–.

En la segunda parte, deliciosa música de Brahms. Se trata de los *Liebeslieder-Walzer* que el compositor escribiera días antes que la *Rapsodia para contralto*, y los *Neue Liebeslieder-Walzer op. 65*. Ambas obras están previstas para cuarteto vocal y piano a cuatro manos. Es una grabación tomada de la retransmisión que hiciera la BBC del concierto que tuvo lugar en el Festival de Edimburgo de 1952.

Además de Ferrier, que repite aquí en su última aparición en el Festival, encontramos a Irmgard Seefried, soprano de sensibilidad artística fuera de toda duda. También Julius Patzak, quien protagonizara muchos recitales de Lieder con el pianista Michael Raucheisen durante los años del nacionalsocialismo en Alemania. Completa el cuarteto el bajo-barítono Horst Günter. Ante el teclado, un lujo cuando se toca Brahms: Clifford Curzon, a quien acompaña Hans Gál.

Con artistas de esta categoría, el resultado es el esperado, esto es, difícilmente mejorable. Sonido algo mejor que en Mahler pero todavía lejos del ideal que representan las otras grabaciones en estudio de que se habla en estas líneas.

En las conversaciones que Ernest Ansermet mantuvo con Jean-Claude Piguet, publicadas bajo el título *Entretiens sur la musique* –y citadas en el libreto del álbum–, el director afirma: «he seguido de cerca el impulso creador de Ravel desde 1913 hasta el final y a menudo hablé con él acerca de sus ideas artísticas, sus gus-

Ciertamente, el haber tratado al autor no es pasaporte para certificar una aproximación indiscutible a su obra. En el caso de Ansermet y la Suisse Romande, sus interpretaciones de estas composiciones de Ravel gozan de adecuados rasgos estilísticos tales como sutileza, evocación, delicadeza y colorido orquestal. Sin embargo, esto, que no es poco ni es fácil, tampoco es suficiente para colocar estas versiones en el Olimpo. Ansermet asciende por momentos a niveles muy altos *(Rapsodia Española o Ma Mère l'Oye)* pero en otros no logra alcanzar todo lo que está detrás de estas notas (*Valses Nobles y Sentimentales* muy especialmente). Siempre, eso sí, ayudado por una toma sonora portentosa de hace cuarenta años.

Las alternativas siguen siendo las históricas de Pierre Monteux (Philips), Charles *Münch y Jean Martinon (ambas* RCA). Aisladamente tenemos la bellísima *Rapsodia Española* de Giulini/New Philharmonia (EMI), el reciente *Daphnis et Chloé* de Previn/Sinfónica de Londres (EMI; SCHERZO, 58) y los impresionantes *Valses* de Boulez con Nueva York (Sony).




Además, es obligatorio Celibidache (HUNT; SCHERZO, 57).

El lector interesado en Ansermet y su orquesta puede consultar el comentario de Javier Alfaya en SCHERZO, 56 dedicado a grabaciones históricas de la Suisse *Romande.*

En resumen, recomendación muy especial para George Szell y el binomio Britten-Pears, notables las interpretaciones de Ansermet y lástima de sonido para el registro en vivo de Mahler y Brahms –aunque no olvidemos que estos discos son a precio económico y portan libretos muy completos con todos los textos de las obras vocales–.

***Rafael Yáñez Pérez***

**BRITTEN:** *Serenade, op. 31 para tenor, trompa y cuerdas. Seven Sonnets of Michelangelo, op. 22. Winter Words, op. 52.* **Orquesta de cuerdas Boyd Neel. Peter Pears, tenor. Dennis Brain, trompa. Director: Benjamin Britten. DECCA 425 996-2. ADD. Mono. 61'50". Grabaciones: Londres, 1944 y 1954. Varios productores. Precio económico.**

**BRAHMS:** *Sinfonía nº 3 en fa mayor, op. 90.* **DVORAK:** *Sinfonía nº 8 en sol mayor, op. 88.* **Orquesta del Concertgebouw. Director: George Szell. DECCA 425 994-2. ADD. Mono. 67'12". Grabación: Amsterdam, 1951. Productor: John Culshaw. Ingeniero: Kenneth Wilkinson. Precio económico.**

**MAHLER:** *Kindertotenlieder.* **Orquesta del Concertgebouw. Kathleen Ferrier, contralto. Director: Otto Klemperer. Grabación en vivo de la radio: Amsterdam, 1951. BRAHMS:** *Liebeslieder-Walzer, op. 52. Neue Liebeslieder-Walzer, op. 65.* **Kathleen Ferrier, contralto; Irmgard Seefried, soprano; Julius Patzak, tenor; Horst Günter, barítono; Clifford Curzon y Hans Gál, piano. Grabación en vivo de la radio: Edimburgo, 1952. DECCA 425 995-2. ADD. Mono. 48'09".**

**RAVEL:** *Obras orquestales.* **Orquesta de la Suisse Romande. Director: Ernest Ansermet. 2 CD DECCA 425 997-2. ADD. Mono. 65'59" y 69'35". Grabaciones: Ginebra, años cincuenta. Productor: Victor Olof. Ingenieros: Gill Went y Cyril Baker. Precio económico.'**

*ESTUDIO DISCOGRAFICO*

# Viejas glorias de CBS

Ciertos discófilos de última hornada han puesto de moda despreciar todo lo que no esté enteramente *digitalizado, ya saben, las célebres* DDD (con ligeras variantes son los mismos que ponen por las nubes a Eduardo Mendoza o a Umberto Eco sin haber leído a ninguno de los grandes clásicos; o los que se dejan deslumbrar por Spielberg y acusan a Frank Capra o a Fritz Lang de viejas momias de museo). Pero así son las cosas, y por mucho que argumentemos en contra, así seguirán siendo; o sea que, tristemente, nos tenemos que resignar. A pesar de ello, nos van a permitir que les presentemos a siete viejas glorias de la célebre colección Masterworks Portrait de Sony, grandes obras en versiones inolvidables que gracias a los progresos de la técnica y con sólo un *modesto AAD, harán las delicias de los* buenos aficionados, de los buenos catadores, de los que distinguen claramente la liebre del gato... (y, además, por muy poco dinero).

El primer disco, de Béla Bartók, recoge los *Contrastes para violín, clarinete y piano* en la legendaria interpretación de Szigeti, Goodman y el autor al piano, más varios números del *Microcosmos* interpretados por el propio Bartók. La reconstrucción del disco ha sido excelente, aunque es




justo apuntar que ya el viejo LP de la serie Odyssey (salvo error, nunca publicado en España) poseía un sonido más que aceptable si tenemos en cuenta las fechas de grabación de ambas obras (abril y mayo de 1940). De las 156 piezas del *Microcosmos,* Bartók interpreta 31 en este registro con una maestría y unos medios técnicos espectaculares; su sentido rítmico y su sencillez en la exposición de las melodías nos permiten intuir que estamos ante un virtuoso con todas las de la ley. En cuanto a los *Contrastes,* se trata de una de las grabaciones más felices del gran compositor en los estudios de grabación, acompañado por otros dos excepcionales instrumentistas que interpretan la obra con limpieza, luminosidad e idoma únicos. Acertados comentarios, algo breves, de Robert Cushman en los tres idiomas de siempre.

El compacto que viene a continuación recoge dos espléndidas interpretaciones de los *Cuartetos Op. 59, nº 1 y Op. 130* de Beethoven, por el Cuarteto Busch Adolf Busch y Gösta Andreasson (violines), Karl Doktor (viola) y Hermann Busch (chelo). Nunca había sonado así, con un fraseo tan cálido y envolvente, el tema inicial del primer *Cuarteto Rassumovski,* que encuentra en estos soberbios músicos a los intérpretes ideales de estos pentagramas. Quizá, en el *Op. 130,* se eche de menos una técnica más precisa, pero escuchando ese tiempo suspendido de la Cavatina, esa cima expresiva de la *música de cámara beethoveniana* interpretada aquí con una sensibilidad y una belleza sin igual, realmente importa poco que se aprecien pequeñas imperfecciones. El sonido es bueno, con excelentes tomas monofónicas, y aceptables los comentarios de Robert Cushman.

La música delicada e ingenua de Frederick Delius (1862-1934) encontró en Sir Thomas Beecham a uno de sus más fervientes apóstoles. Este registro es uno de los pertenecientes a la etapa contrac-

tual de Sir Thomas con la Columbia americana, y aquí nos lo encontramos interpretando con sus habituales convicción y brillantez, tres obras de su amigo el compositor inglés: *Hassan*, música de teatro para barítono, coro y orquesta sobre textos de James Elroy Flecker; *Sea Drift*, para barítono, coro y orquesta, sobre un poema de Walt Whitman y, finalmente, *Arabesk*, también sobre poema de Whitman. Imprescindible para todo el que esté interesado en la música de Delius; pocas veces encontrarán interpretaciones tan juveniles y persuasivas de obras tan claramente menores, aunque de indudable oficio y grata escucha. Buen sonido.

La *Quinta* de Mahler por Bruno Walter, una de las grandes lecturas de esta partitura, conjunga una singular perfección formal con una efusividad y un sentido cantabile realmente admirables. Posiblemente nos encontremos ante la versión idónea de esta obra, donde se ponen de manifiesto esos sutilísimos y semiocultos lazos de conexión que pasan absolutamente inadvertidos para la mayoría de los directores de orquesta. Quizá le falte en ocasiones la precisión extrema, pero su calor y comunicatividad son realmente únicos. Atención también a la complejidad polifónica, que Walter resuelve con una maestría excepcional. La toma de sonido es aceptable para la fecha en que fue grabada (1947) y suena moderadamente bien en este compacto que ahora comentamos. Imprescindible para cualquier mahleriano que se precie.

Todavía no han sido publicados en España testimonios de George Szell como pianista (y eso que existen registros francamente interesantes, aunque por el momento sólo en LP.; recordemos sus versiones de las *Sonatas para violonchelo y piano* de Beethoven, con Pau Casals; o varias *Sonatas* de Mozart en las que acompaña a Joseph Szigeti –nunca publicados por estas latitudes–). El compacto que ahora publica Sony recoge los dos *Cuartetos con piano* de Mozart, y dos *Sonatas para violín y piano* del mismo autor; en los *Cuartetos*, Szell actúa con miembros del Cuarteto de Budapest; y en las *Sonatas*, acompaña al concertino de la Orquesta de Cleveland, Raphael Druian. La evidente musicalidad y claridad de Szell en las cuatro obras de este disco, así como su más que suficiente técnica y su autoridad interpretativa, no desentonan de las prestaciones que pudiese ofrecernos de estas obras cualquier virtuoso; a ello podemos añadir su depurado conocimiento del estilo, su flexibilidad y, sobre todo, la homogeneidad interpretativa que consigue en todos los casos gracias a su absoluta compenetración con el resto de los músicos. Así, pues, un disco de buen sonido digno de todo elogio que, además, nunca había estado publicado en España (los *Cuartetos* están en sonido mono, y las *Sonatas* en estéreo).




El disco de Poulenc tiene interés relativo (para ser exactos, poco interés), pues ni las obras son gran cosa, ni el autor era un pianista consumado. Las célebres piezas de Satie han encontrado en Ciccolini, Fevrier o Rogé, intérpretes más originales y finos que las monocordes prestaciones de Poulenc; las dos canciones de Chabrier son interpretadas por Pierre Bernac, que queriendo recrear un estilo de época, cae en las exageraciones más aparatosas, con un trémolo incontrolado y una dicción afectada. Sólo para incondicionales de Poulenc.

El último disco recoge cinco interpretaciones de otras tantas obras de Johann Strauss por la Orquesta Sinfónica de Columbia y Bruno Walter. Las composiciones son de las más populares del compositor austríaco: obertura de *El murciélago*, vals de *El Emperador*, *Sangre vienesa*, obertura de *El barón gitano* y *El bello Danubio azul*, interpretadas con la delicadeza de exposición, la notable expresividad y el sincero lirismo que caracterizaban invariablemente todas las lecturas de este gran director; la Sinfónica Columbia, por otra parte, tiene una cuerda algo seca, unas maderas de propiedades poco cantábiles y unos metales que no pueden competir con los más redondos y luminosos de otras agrupaciones más idóneas para estos pentagramas (en la mente de todos está, sin duda, la Filarmónica de Viena). A pesar de ello (realmente es milagroso que de una agrupación sinfónica tan pobre se puedan conseguir estos resultados), hay valores más que suficientes para colocar estas interpretaciones en un lugar destacado. Además, entre las cinco obras de Johann Strauss, hay intercaladas diversas canciones vienesas exquisitamente traducidas por la gran Lotte Lehmann. Un disco, pues, de indudable interés, cuya escucha proporcionará al oyente momentos muy agradables.

La conclusión es obvia: salvo los discos de Delius y Poulenc (sólo recomendables para expertos en ambos músicos), el resto son grabaciones de interés superlativo: interpretaciones inolvidables, buen sonido, correcta presentación y precio reducido. No se las pierdan.

***Enrique Pérez Adrián***

**BARTOK:** *Contrastes. Microcosmos.* **Béla Bartók, piano; Joseph Szigeti, violín; Benny Goodman, clarinete. SONY Masterworks Portrait MPK 47676. Mono. ADD. 59'40". Grabaciones: Nueva York, IV-V/1940. Precio económico.**

**BEETHOVEN:** *Cuartetos nºs 7 en fa mayor, Op. 59, nº 1 y 13 en si bemol mayor, Op. 130.* **Cuarteto Busch. SONY Masterworks Portrait MPK 47687. Mono. ADD. 74'16". Grabaciones: Nueva York, VI/1941 y V/1942. Precio económico.**

**DELIUS:** *Hassan. Sea Drift. Arabesk.* **Coro de la BBC. Royal Philharmonic Orchestra. Director: Sir Thomas Beecham. SONY Masterworks Portrait MPK 47680. Mono. ADD. 65'58". Grabaciones: Londres, X/1955, XII/1954 y II/1958. Precio económico.**

**MAHLER:** *Sinfonía nº 5 en do sostenido menor.* **Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director: Bruno Walter. SONY Masterworks Portrait MPK 47683. Mono. ADD. 61'52". Grabación: Nueva York, II/1947. Precio económico.**

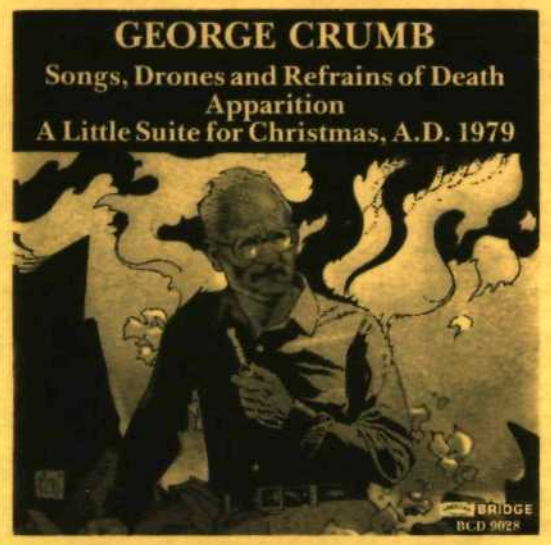
**MOZART:** *Cuartetos para piano y cuerdas nºs 1 en sol menor, K. 478 y 2 en mi bemol mayor, K. 493. Sonatas para violín y piano en sol mayor, K. 301 y en do mayor, K. 296.* **George Szell, piano y miembros del Cuarteto de Budapest. Raphael Druian, violín; George Szell, piano. SONY Masterworks Portrait MPK 47685. Mono/Stereo. AAD. 71'59". Grabaciones: Nueva York, VIII/1946 y VIII/1967. Precio económico.**

**POULENC:** *Movimientos perpetuos. Nocturno nº 1. Suite francesa.*. **CHABRIER:** *La isla feliz. Villanelle des petits canards.* **SATIE:** *Descripciones automáticas. Gymnopédie nº 1. Sárabande nº 2. Gnossienne nº 3. Croquis et agaceries d'un bonhomme en bois.* **Francisc Poulenc, piano. SONY Masterworks Portrait MPK 47684. Mono. AAD. 47'18". Grabaciones: II-III/1950. Precio económico.**

**CANCIONES Y VALSES DE VIENA: Obras de JOHANN STRAUSS y otros autores. Lotte Lehmann, soprano; Paul Ulanovski, piano. Orquesta Sinfónica Columbia. Director: Bruno Walter. SONY Masterworks Portrait MPK 47682. Mono. AAD. 68'30". Grabaciones: Nueva York, III/1956 (Bruno Walter) y VII/1941 (Lotte Lehmann). Precio económico.**

*ESTUDIO DISCOGRAFICO*

# Americanos, os recibimos con alegría







Salvo la primera de las obras (compuesta en 1943 y presentada aquí en su versión para barítono y conjunto), el disco de Elliot Carter (nacido en 1908) contiene piezas compuestas en un período avanzado y de cierto reflujo en su dilatada carrera, vinculada siempre con todo lo que tenga relación con el arte y que ha bebido en fuentes a menudo ajenas a la música. Discípulo, como tantos de su generación, de Nadia Boulanger, Carter llegó a una especie de lenguaje personal vanguardista en los años cuarenta (en este caso, al contrario que sus coetáneos). Tanto sus obras vocales como las del disco de George Crumb –casi veinte años menor que Carter, también de amplísima cultura artística y uno de los más destacados músicos de su generación– son buena muestra de cierta manera de enfrentarse al género vocal en el siglo XX. Se trata de la búsqueda del sentido musical en los textos, que parecen los únicos responsables del resultado sonoro. Aunque, eso sí, evitando cualquier maridaje con nada parecido a melodía. Y, a menudo, desvinculándose de la métrica heredada, y no sin caer en determinadas *moditas* o *servidumbres de la época: la interválica* saltarina que procede de Viena, por ejemplo, en cuyo nombre se han escrito algunas obras maestras (pocas) y se han cometido terribles crímenes (muchos). (Entre paréntesis, la diferencia con el siglo XIX no puede ser mayor: el compositor del siglo pasado sacaba de los textos *la melodía implícita en ellos*) Vean ustedes la diferencia entre los *Tres poemas de Frost*, compuestos por Carter en 1943 (escuchamos aquí la transcripción para conjunto de 1975) y sus obras de los años sesenta que van a continuación. El resultado y la diferencia son fascinantes. En aquel ciclo parece un compositor que puede llegar a ser Britten. Pero Carter, que pertenece a ese grupo de americanos que un buen día se acostaron clásicos y se despertaron vanguardistas, ha dado un triple salto mortal y ha descubierto que el sentido de los textos, las palabras, las letras y las mismísimas lagunas permiten obtener resultados sonoros inéditos, prescindiendo tal vez de lo que que hasta el momento se entendía como música. Mas hacia la segunda mitad de los setenta Carter es ya muy mayor como para dejarse llevar por vanguardias ultraístas; y empieza a sentir de otro modo el sufrido público (especialmente sufrido en un país como Estados Unidos, donde cualquier actividad progresista, sea ética o estética, ha de aislarse en un *ghetto*, lo cual no impide que puedan tener patrocinios de aquí o de allá). En España hemos tardado algo en enteramos (los compositores, porque el público, burlón y de alma quieta, creía saberlo ya; el público que apoyaba a la vanguardia en los años sesenta lo que hacía en realidad era *luchar* contra la dictadura, lo que son las cosas), pero estos ciclos de Carter demuestran que se puede dar un nuevo giro en una carrera rica e inagotable a base de ese elemento sagrado de los músicos de nuestro siglo, desde Schoenberg hasta Nono, que es la voz. Espléndido disco, pues, el de Carter. Por cierto, este grupo, con otro director y otra cantante, ya grabó otra bella versión del *Mirror* (CBS, 1980).

Crumb pareció necesitar un doble y contradictorio componente en la poesía que iba a *musicar*. La cuadratura del círculo: distancia y cercanía. Desde joven compuso música para obras de Federico García Lorca, y a partir de ese mundo poético encontró ambas cosas. El idioma ajeno y el elemento surreal son dos buenos componentes para la distancia. La fuerza y la sugerencia del texto, dos aspectos esenciales de la cercanía. El noviazgo de Crumb y Lorca parece no terminar nunca. Son una pareja bien avenida que ha tenido múltiple descendencia: cuatro libros de *Madrigales, Night of the four moons, Ancient voices of children, Little songs for children*, o la compleja pieza que abre el disco reseñado, donde la muerte es protagonista. Eso sí, en lo que se refiere a las interpretaciones, nos permitiríamos aconsejarle a Crumb que en adelante echara mano de cantantes cuyo idioma materno fuera el español, *porque obras tan interesantes* como este temprano ciclo quedan, para quienes conocemos ese idioma, bastante pintorescas, cuando no algo ridículas, al escuchar los poemas de Federico con tan pronunciado acento gringo. Crumb ha utilizado a menudo la amplificación para determinados instrumentos; los efectos pueden ser realmente novedosos, mágicos, muy eficaces, como en el caso del otro ciclo vocal, *Apparition* (que se nos ofrece, en idéntica versión, en dos de los discos reseñados), dedicado a Jan De Gaetani, gran artista y defensora de la música de su tiempo, a la que acompaña un *piano amplificado*. Por fin se decide Crumb a utilizar un texto en inglés (estamos en 1979 y se trata de Whitman), y tras la distancia y la cercanía, que producen el misterio, ya tiene suficiente mano para crear ese mundo a partir de otros elementos; el regreso a determinadas pautas vocales tradicionales, con procedimientos *post*, desde luego, es evidente, y el tema de la muerte permanece en primer plano: canciones para escuchar con texto, matices que se

su sutil fugacidad, sentidos para dilucidar a solas.

Gershwin podría estar mejor representado con otro tipo de obras. El Gershwin de Broadway y el culto diferían bastante, por mucho que sea posible encontrar similitudes de estilo. El Gershwin exigente es el segundo; el primero es el comercial, uno de los responsables de ese conocido soniquete que es el musical americano, un género que, en mi opinión, puede tener su gracia en un espectáculo, pero que carece por completo de interés musical. La a veces divertidísima comedia *Strike up the band* ofrece todos los tópicos sonoros que repetirán hasta la saciedad otros compositores menos dotados y más afortunados en otros sentidos. Pero la pieza es algo más que divertida. Es una sátira política que bordea lo corrosivo y que constituye un raro musical antimilitarista (escrito por George S. Kaufman, con *lyrics* de Ira Gershwin). Algo que hubiera sido imposible unos cuantos años después, pero que en cualquier caso no gustó al público de 1927, que dejó caer la obra en el más lamentable fracaso. Pero en 1931, ya en plena depresión, George e Ira le añaden unas cuantas canciones y resulta un exitazo. Por cierto, el álbum, muy purista, incluye la versión de 1927 y, aparte, ofrece los añadidos de 1931. En 1940 lo llevará al cine Busby Berkeley con Judy Garland y Mickey Rooney; no hace mucho la echaron por uno de nuestros canales de televisión con no sé qué título. En fin, tales son los mimbres de la obra, y los de la interpretación no pueden ser más *auténticos* en cuanto a buen oficio y persistente convencionalismo y saber hacer. El original queda *mejorado* por la *restauración* de Tommy Krasker, procedimiento lógico que el propio autor hacía de vez en cuando con sus obras, ya que las orquestaciones a menudo dependían de las disponibilidades del teatro.

El interés de los dos discos de Ives es enorme. Las *Sonatas para violín y piano* se nos ofrecen en versiones sencillamente magistrales, aunque pueda asegurarse una vez más que el auténtico interés musical de estas obras se encuentra a partir de cierto momento de la *Tercera* de ellas, y en toda la *Cuarta*. Son versiones que es preciso escuchar para saber lo que es bueno en la música de cámara de Ives; ahora bien, es absurdo repartir setenta minutos de música en dos CD, cuando entran perfectamente en uno solo. Las *Canciones* de Ives, que escuchamos siempre en selección, nos hacen añorar normalmente una auténtica integral; ¿habrá quien se atreva? En cualquier caso, la magistral Jan De Gaetani, acompañada por Gilbert Kalish en un piano sin amplificar, nos ofrece nueve hermosas selecciones: ella sería una espléndida protagonista de esa posible integral. ¡Qué mundo, que microcosmos tan rico, variado y expresivo el de las *Canciones* de Ives!

**CARTER:** *Obras vocales* **(1975-1981);** *3 Poems of Robert Frost.* **Patrick Mason, barítono. Director: David Starobin. 4'46".** *A Mirror on which to dwell.* **Christine Schadeberg, soprano. Director: Donald Palma. 17'09".** *Syringa.* **Katherine Ciesinski, mezzo; Jan Opala, bajo. Director: William Purvis. 18'53".** *In Sleep, in Thunder.* **Jon Garrison, tenor. Director: Robert Black. 20'31". Conjunto: Speculum Musicae. BRIDGE BCD 9014. DDD. 1989.**

**CRUMB:** *Songs, Drones and Refrains of Death.* **Sanford Sylvan, barítono. Speculum Musicae. 25'10".** *A little Suite for Christmas, A.D. 1979.* **Lambert Orkis, piano. 15'16".** *Apparition.* **Jean De Gaetani, mezzo. Gilbert Kalish, piano amplificado. 22'50". BRIDGE BCD 9028. DDD y ADD. 1991.**

**GERSHWIN:** *Strike up the Band* **(versión de 1927 y apéndice: versión 1930). Rebecca Luker, Brent Barrett, Don Chastain y otros solistas. Director: John Mauceri. 2 CD ELEKTRA Nonesuch, Roxbury Recordings 7559-79273-2. DDD. 1990.**

**IVES:** *9 Songs.* **CRUMB:** *Apparition.* **Jan De Gaetani, mezzo. Gilbert Kalish, piano. BRIDGE BCD 9006. ADD.**

**IVES:** *Las cuatro Sonatas para violín y piano.* **Gregory Fulkerson, violín. Robert Shannon, piano. 2 CD BRIDGE BCD 9024B. DDD. 22'56", 15'21", 30'04", y 11'04". Distribuidor: Diverdi.**

***Santiago Martín Bermúdez***


## BOLETIN DE SUSCRIPCION

*Rellene y envíe este cupón*

**scherzo**

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

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

☐ Transferencia bancaria a la c/c 15.730/0 del BHA, Sucursal 0319, abierta a nombre de SCHERZO EDITORIAL, S.A.
☐ Cheque bancario a nombre de SCHERZO EDITORIAL, S.A.
☐ Giro postal.

(1) La suscripción se dará de alta a partir del mes siguiente a la recepción de este boletín.
(2) El importe de la suscripción será de 4.500 ptas. para España. Para Europa 6.000 ptas. por correo ordinario y 8.000 ptas. por avión. Para América 7.000 ptas. por vía marítima y 14.000 ptas. por avión. Los envíos CERTIFICADOS tendrán un recargo de 1.000 ptas. anuales.

Nombre .....

Domicilio .....

C.P. ..... Población ..... Provincia .....

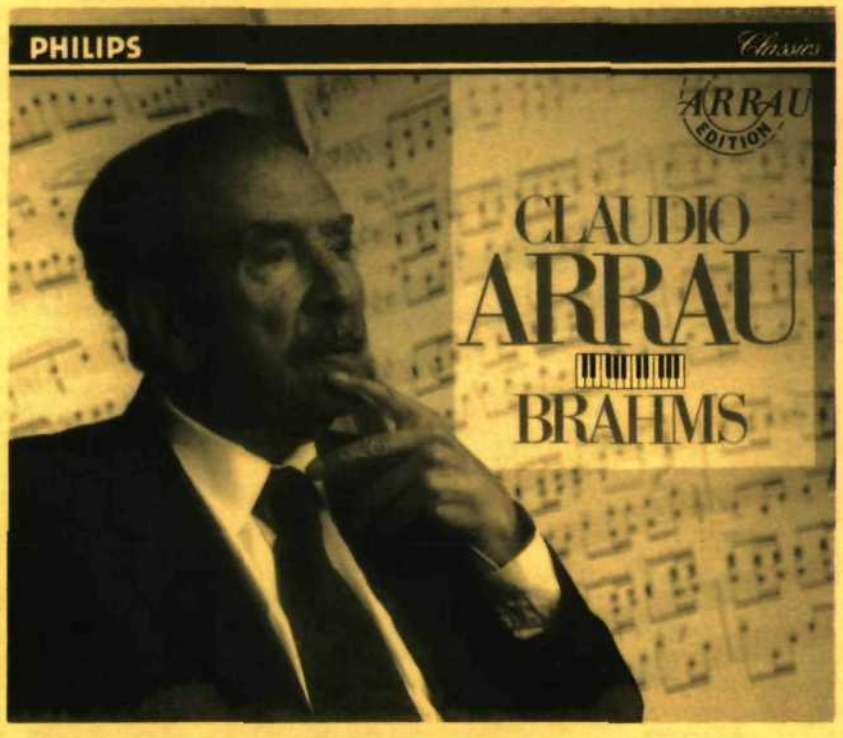
Teléfonos: ..... /..... Fax: ..... /.....

**Nota:** *El precio de los números atrasados es de 500 ptas.*

NO UTILICE ESTE BOLETIN PARA LA RENOVACION. SERA AVISADO OPORTUNAMENTE.

ESTUDIO DISCOGRAFICO

# El viejo mago




Dentro del impresionante legado fonográfico que Claudio Arrau registró para Philips durante casi 25 años a partir de 1962, su contribución a la música de Brahms ocupa cuantitativamente un segundo lugar respecto a la de otros autores como Beethoven, Chopin, Schumann, Liszt e incluso Mozart. Arrau no grabó las *opus 76, 79 y 116 a 119*, precisamente las que encierran el mensaje más personal del músico hamburgués. No obstante, este álbum de 3 CD ofrece gran interés. Los registros más tardíos que contiene (*opus 10 y 24*, de 1978) revelan un incipiente declive en las facultades físicas de Arrau, que por entonces ha cumplido ya 75 años. Los mejores resultados se alcanzan, creo yo, en las *opus 2 y 35, que el pianista chileno, aún en plenitud*, sabe iluminar con luz nueva partiendo de un profundo estudio del texto para su más exacta realización posible. Esta rigurosa actitud, que hace a Arrau acreedor del epíteto *clásico*, es compatible con una profunda afinidad hacia la música romántica que tiene sus raíces en su aprendizaje con Martin Krause, discípulo de Liszt; y con un personalísimo modo de expresión, intenso, cálido y hondo. Este carácter dual objetivo/subjetivo, clásico/romántico (en contraste con pianistas actuales más *clásicos*, como Pollini o Perahia) constituye un rasgo especialmente atractivo en la compleja personalidad de Arrau, idónea por tanto para un autor como Brahms, cuya inspiración romántica siempre fue encauzada en moldes clásicos.

Y así, en la *Sonata opus 2*, el orden, el rigor y la lógica se armonizan con una intensa carga emotiva y con una fantástica riqueza de colorido que ayuda a desentrañar la compleja estructura de esta turbulenta *Sonata*, en la que son palpables las huellas de la severa formación clásica que su autor recibió de Marxsen. Esa dialéctica de rigor y libertad, de intensidad y mesura, ayuda a revelar la esencia auténtica de una obra en apariencia puramente técnica como las *Variaciones Paganini*: cada una de sus páginas posee personalidad diferenciada –aun dentro de su subordinación al conjunto– en especial cuando Brahms camina alejándose progresivamente del tema de partida y nos ofrece fascinantes mutaciones ambientales. Arrau responde a ellas poniendo en juego su rica paleta sonora, de variedad tímbrica casi orquestal, en admirable versión. Aunque muy buena, menos conseguida me parece la *opus 5*, carente del último grado de espontaneidad que convertía a la *opus 2* en algo excepcional. Por fuerza hay que destacar que en el Andante, Arrau canta de forma extática una música de extrema belleza y peculiar intensidad, que el propio artista no duda en calificar de erótica. Pero en los movimientos impares se echa en falta la naturalidad de Curzon o el impulso potente, arrollador, de Katchen (ambos Decca), referencias en esta *Tercera Sonata*.

Dentro del nivel altísimo de este conjunto, me parece que las *Cuatro Baladas* señalan el nivel inferior: falta flexibilidad en la última; el *crescendo* de la *Primera* no es, como con Katchen, inevitable y trágico; y en la *Tercera* hay alguna borrosidad. Por otra parte, la sonoridad de Arrau sigue siendo especialísima, con esa mezcla de transparencia y densidad que hace perceptible no sólo el acorde en conjunto sino cada una de las notas que lo integran; los pianísimos, concretamente, son de calidad fuera de lo común. Pero creo que Zimerman (DG), Gilels (DG), Kempff en su primer registro (*Decca*) y Katchen (*excluyendo su prosaica Cuarta Balada*) se acercan más a la esencia de estas obras, que requieren un arrebato impropio de un hombre de setenta años. En las *Variaciones Haendel* volvemos a oír una lección sobre cómo dar personalidad a cada parte sin menoscabar la solidez del todo; otra vez, la capacidad de Arrau para cantar y hacer que refulja con mil colores un instrumento de percusión, raya en lo milagroso. Grabadas cinco o diez años antes, las tres últimas variaciones y la fuga hubieran tenido el impulso y la pulsación vigorosa necesarios, y ese sentido exultante (Katchen) que parece el del propio autor al coronar una obra que, en el difícil arte de la variación, le sitúa casi a la altura de sus venerados Bach y Beethoven.

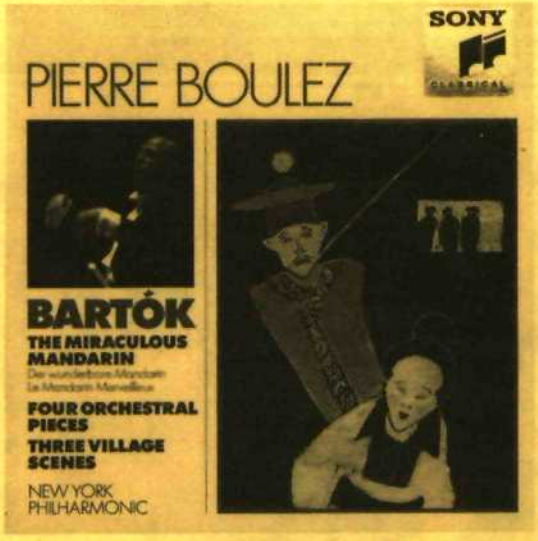
Las tomas sonoras son excelentes, y los textos de presentación, informativos y de alta calidad; el precio medio acaba de convertir a este álbum en un óptimo complemento de la integral de Julius Katchen para Decca, que nunca me cansaré de recomendar.

**Roberto Andrade**

**BRAHMS:** *Sonatas para piano nº 2 en fa sostenido menor opus 2 y nº 3 en fa menor opus 5. Scherzo opus 4. Cuatro Baladas opus 10. Variaciones sobre un tema de Haendel opus 24. Variaciones sobre un tema de Paganini opus 35.* **Claudio Arrau, piano. 3 CD PHILIPS 432.302-2. ADD. Grabaciones: Alemania, VI/1973 (opus 2); Inglaterra, VIII/1977 y IV/1978 (opus 10 y 24) y Holanda, XI/1971 (opus 4 y 5) y III/1974 (opus 35). 27'26" (opus 2), 40'47" (opus 5), 9'17" (Scherzo), 23'52" (Baladas), 28'58" (opus 24) y 25'22" (opus 35). Precio medio.**

ESTUDIO DISCOGRAFICO

# Edición Pierre Boulez




No hace mucho (SCHERZO, 62) comentábamos muy favorablemente el primer álbum de la *Edición Pierre Boulez* que Sony hizo llegar a nuestra Redacción. Como recordarán nuestros lectores, se trataba del sobrio y austero integral Anton Webern que el compositor-director francés traducía con sus habituales características interpretativas de claridad, disección, distanciamiento expresivo y depuración sonora; el mismo representaba un testimonio de valor inapreciable para dar a conocer la música del genial creador austríaco. Ahora, proseguimos con esta controvertida figura de la dirección de orquesta reseñando cuatro volúmenes más que acabamos de recibir con obras de Bartók, Debussy, Mahler y Stravinski, cuatro logros indudables en la discografía de Pierre Boulez que Sony ha reprocesado de modo ejemplar y que, evidentemente, nos apresuramos a recomendar a todos aquellos que estén interesados en estos compositores.

El primer disco, enteramente dedicado a Béla Bartók, contiene la célebre versión íntegra de *El mandarín maravilloso*, caracterizada por una dirección cortante, violenta y analítica, con un magnífico sentido de la exactitud rítmica y una precisión orquestal realmente extraordinaria. Su concepción, dinámica y decididamente dramática, nos presenta una narración de imágenes y de estados de ánimo, perfectamente vistos y expresados con energía y con total fidelidad tímbrica y ambiental, si bien la interpretación se sitúa totalmente fuera del ámbito magiar (Ferencsik, Dorati, Sándor, en cierta medida Solti). El disco se completa con las *Cuatro piezas para orquesta, Op. 12* y las *Escenas aldeanas* en la versión adaptada por el propio Bartók para solistas, coro y orquesta. Espléndida toma de sonido, ayudada por la proverbial claridad de exposición del director francés. Muy recomendable. Para los amantes y estudiosos de la obra del genial compositor húngaro, imprescindible.

Ultimamente han aparecido en el mercado discográfico versiones excelentes de *Pelléas et Mélisande*, la gran obra maestra de Debussy. Recordemos la histórica de Inghelbrecht en Disques Montaigne (SCHERZO 54, comentario de Federico Eguillor), la de Charles Dutoit para Decca (SCHERZO 60, crítica de Santiago Martín) o la de Claudio Abbado para Deutsche Grammophon (SCHERZO 64, estudio de Arturo Reverter). A estas tres aportaciones tenemos que añadir ahora la reedición en soporte compacto de la versión de Pierre Boulez, una de las más originales aproximaciones a este drama lírico que encuentra en el director francés un equilibrio extraordinario y un magisterio técnico insuperable, aunque eso, naturalmente, no es todo; quizá falte esa magia tímbrica, ese misterio y esa fascinación poética tan patentes en esta música (los que conozcan las interpretaciones de Desormière o Karajan sabrán a qué nos estamos refiriendo). De todas formas, Boulez consigue que la orquesta sea protagonista y uno de los aspectos más atractivos de esta interpretación. En cuanto a las voces, Elisabeth Söderström quizá no sea la Mélisande ideal, ni por fonética ni por expresión; sin embargo, su voz es bella, homogénea, limpia y de emisión correcta, lo cual no es poco. Esas mismas características pueden valer para Yvonne Minton. George Shirley tiene un timbre feo de solemnidad, un sonido oscuro, forzado y desagradable puesto al servicio de una expresividad problemática. Bien McIntyre y Ward, un decente Golaud el primero y un grave Arkel el último. Boulez emplea en esta versión a un niño contratenor para el papel de Yniold, la verdad es que no se sabe muy bien el porqué (doctores tiene la Iglesia...) En fin, una versión muy personal y de indudable atractivo: en el elenco vocal no hay ninguna maravilla y la orquesta pasa a ser aquí protagonista indiscutible. Puede ser la versión complementaria a la aproximación de Karajan o a la histórica de Desormière (sin tener en cuenta las versiones de Dutoit o Abbado, que este comentarista todavía no conoce).

El binomio Mahler-Boulez todavía no está claro. A pesar de incluirlo frecuentemente en sus conciertos (ver el catálogo Arkadia, por ejemplo, donde existen numerosas interpretaciones en vivo de Pierre Boulez dirigiendo obras de Mahler), el director francés siempre ha sido muy crítico con el bohemio, tratándolo de excelso director de orquesta y mediocre compositor: «...Sembró en el noble terreno sinfónico una mala semilla teatral: el sentimentalismo, la vulgaridad y un insoportable e insolente desorden... ¿Qué valor puede tener una música en la que la relación entre idea y forma se pierde en el marasmo de la expresividad?». Sin embargo, al final de su ensayo Boulez reflexiona sobre unas obras que se empeñan en sobrevivir por mucho que tratemos de apartarlas... «Entonces debemos revisar nuestra postura y preguntarnos si acaso no hemos sido superficiales al juzgarlas». El caso es que, si nos atenemos a su discografía oficial, pocas obras de Mahler existen dirigidas por Boulez; salvo error, los *Rückert Lieder* con Yvonne Minton y la Sinfónica de la BBC, el Adagio de la *Décima* con la Sinfónica de Londres y, finalmente, la cantata íntegra en sus tres movimientos *Das klagende Lied* (La canción del lamento)

**BARTOK:** *El mandarín maravilloso, Op. 19* (versión íntegra). *Cuatro piezas orquestales, Op. 12. Tres escenas campesinas, Sz. 79.* **Camerata Singers (Sz. 79). Schola Cantorum. Orquesta Filarmónica de Nueva York. SONY 45837. ADD. 65'39". Grabaciones: Nueva York, V/1971 y II/1977. Productor: Andrew Kazdin. Ingenieros: Bud Graham y Raymond L. Moore. Precio medio.**

**DEBUSSY:** *Pelléas et Mélisande.* **George Shirley, tenor (Pelléas); Elisabeth Söderström, soprano (Melisande); Donald McIntyre, barítono (Golaud); David Ward, bajo (Arkel); Yvonne Minton, contratenor (Geneviève); Anthony Britten, contratenor (Yniold). Coro y Orquesta de la Royal Opera House Covent Garden. 3 CD SONY 47265. ADD. 57'49", 33'40" y 62'59". Grabaciones: Londres, XII/1969 y I/1970. Productor: Paul Myers. Ingenieros: Robert Gooch, Roy Emerson y Michael Fitzhenry. Precio medio.**

**MAHLER:** *Das klagende Lied.* **Grace Hoffman, mezzosoprano; Evelyn Lear, soprano; Elisabeth Söderström, soprano; Stuart Burrows, tenor; Ernst Haefliger, tenor; Gerd Nienstedt, barítono. Coro de la Sinfónica de Londres. Orquesta Sinfónica de Londres. SONY 45841. ADD. 70'28". Grabación: Londres, IV/1970. Productor: Paul Myers. Ingeniero: Helmuth Kolbe. Precio medio.**

**STRAVINSKI:** *El pájaro de fuego* **(Suite, 1910).** *Pulcinella* **(Suite).** *Scherzo fantástico. Suites nº s 1 y 2 para pequeña orquesta.* **Orquesta Sinfónica de la BBC. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Ensemble InterContemporain. SONY 45843. ADD. 68'29". Grabaciones: Londres, III/1967; Nueva York, X y XI/1975; París, X/1980. Productor: Thomas Z. Shepard, Andrew Kazdin y Roy Emerson. Ingenieros: Bud Graham, Kevin Boutote, Didier Arditi. Precio medio.**

que es precisamente el disco que motiva este comentario, tres obras que todavía no nos dan una idea clara de Boulez como director mahleriano. A pesar de ello, apresurémonos a indicar enseguida que la versión del registro que ahora reedita Son, es espléndida, perfectamente planificada, subrayando su lado moderno sin perder de vista que se halla ante un gran fresco épico del postromanticismo. En definitiva, una interpretación modélica de un director que todavía tiene mucho que decir sobre Gustav Mahler. Buen sonido y excelente artículo del propio Pierre Boulez en los cuatro idiomas acostumbrados.

Finalmente, el disco Stravinski es un prodigio. *El pájaro de fuego* de este registro es la suite de 1910, interpretada por la Sinfónica de la BBC (recordemos que Boulez tiene grabado el ballet completo con la Filarmónica de Nueva York), una aproximación analítica y lúcida, cuyos detalles instrumentales más insignificantes están expuestos con admirables claridad y precisión. De nuevo, ahora en las obras que integran el resto del disco, nos encontramos con una exposición clara, lógica y coherente, pero también dotada de un gran temperamento, ductibilidad y fantasía. Un hermoso registro, en definitiva, que cautivará a todo el que se acerque a él por su rigor, capacidad de convicción y seducción sonora.

La *Edición Pierre Boulez* no ha hecho más que comenzar, excelentemente, por cierto. Después de estas cuatro espléndidas muestras (cinco, si contamos el Webern comentado anteriormente), sólo nos queda esperar a que Sony publique sistemáticamente otros grandes logros de Boulez en los estudios de grabación: Ravel, Berg, Schönberg, más Debussy, más Stravinski, más Bartók, etc., es decir, las grandes obras orquestales de nuestro siglo servidas en condiciones excepcionales.

***Enrique Pérez Adrián***

---

*ESTUDIO DISCOGRAFICO*

# No todo es brillo

La multinacional Polygram, a través de su sello Decca, parece haber apostado fuertemente en el presente y para el futuro por Charles Dutoit (Lausanne, 1936), y su Orquesta Sinfónica de Montreal. Un director, el suizo, llegado no sin arduo camino –Lausanne, Zurich, Berna, Ciudad de México, Goteborg– a un estrellato cifrado en la titularidad de dos orquestas de prestigio, la canadiense citada y, desde hace unos pocos meses, la Nacional Francesa. Una orquesta, la de Montreal, que ha visto pasar a su frente a maestros como Markevich, Mehta, Decker o Frühbeck de Burgos, pero que sólo con Dutoit ha traspasado las fronteras que separan lo sólo competente de la excelencia.

Dutoit, discípulo de Alceo Galliera y alumno en Tanglewood, es director comunicativo, que parece disfrutar muy vivamente con su trabajo y que otorga a todas sus versiones una brillantez juzgada en ocasiones como un punto superficial. Tal superficialidad aflora, en los tres nuevos discos que aquí comentamos, en el dedicado a las dos últimas obras de Rachmaninov, las *Danzas Sinfónicas* y la *Tercera Sinfonía*. Dos obras que consideradas bajo el prisma tópico –melodismo hollywoodiense, sentimentalismo de recuelo– con el que a menudo se aflige a su autor, pierden toda su virtualidad expresiva. Y ese es el prisma bajo el que Dutoit, al mando curiosamente, de una formación adecuadísima a este repertorio –la soberbia Orquesta de Filadelfia–, contempla unas músicas que nada tienen que ver con ello. Son partituras que poseen el dramatismo de lo crepuscular y que al no hacer concesiones a una sentimentalidad barata requieren mucho más de lecturas que las acerquen al expresionismo de que están atravesadas. No lo entiende así Dutoit, y se equivoca al edulcorar un discurso tan dramático. Ejemplos de ello, el solo de saxofón en el primer movimiento de las *Danzas* o el hermoso Adagio ma non troppo de la *Sinfonía*. Maazel (DG), Litton (Virgin) o Ashkenazi (Decca) lo entiende muy bien en sus versiones de ambas obras, sin olvidar que este último alcanza precisamente en las *Danzas Sinfónicas* uno de los florones indiscutibles de la discografía de un autor que, a estas alturas, no se puede abordar como Dutoit lo hace.

El disco dedicado a Prokofiev vuelve a poner de manifiesto la brillantez del estilo del director suizo, pero con resultados desiguales. Así, *Alexander Nevski* se ve privado, a mi entender, de sus componentes dramáticos –es una música para la escena, aunque ésta sea la pantalla del cinematógrafo–, y queda como una página de concierto que no sirviera a acción alguna. Todo está en su sitio, todo suena extraordinariamente bello, pero la vitalidad de lecturas tan pletóricas –aunque resulten más imperfectas en determinados puntos de su realización– como la de Thomas Schippers con la Filarmónica de Nueva York (CBS Masterworks Portrait), brilla aquí por su ausencia. La suite de *El teniente Kijé* logra, sin embargo, llegarnos con el virtuosismo y la gracia requeridos, como si Dutoit hubiera puesto en práctica esa capacidad para diseccionar la melodía que tan bien demuestra en sus acercamientos, pongo por ejemplo, al repertorio francés.

En Chaikovski es donde encontramos lo mejor de la triple entrega. Con una *Patética*, es verdad, que no hace honor a su nombre sino en ocasiones contadas, pero que se beneficia también de una lectura que al no cargar las tintas en demasía permite limar la mucha literatura que a veces lastra la obra. Dosificando bien el rubato, sirviéndose de una orquesta que aquí se muestra de muy altas calidades, Dutoit nos da una versión que no desbanca a las grandes –las muy distintas entre sí de Mravinski (DG) y Markevich (Philips)– pero que se escucha con el agrado que produce un concepto inteligente servido por una técnica opulenta. En *Romeo y Julieta* las cosas se disparan y la «obertura-fantasía» se nos da como un poema sinfónico en el que la fuerza expresiva fuera el eje de toda la narración. La delicadeza da lugar cuando corresponde a la caja de los truenos y se llega al final con el aliento en las últimas.

***Luis Suñén***

**RACHMANINOV:** *Sinfonía nº 3 en la menor, Op. 44. Danzas Sinfónicas, Op. 45.* **Orquesta de Filadelfia. Director: Charles Dutoit. DECCA 433 181-2. DDD. 74'54". Grabación: Filadelfia, XI/1990. Productor: Ray Minshull. Ingeniero: John Pellowe.**

**PROKOFIEV:** *Alexander Nevski, Op. 78. El teniente Kijé (Suite Sinfónica). Op. 60.* **Jard van Nes, mezzo-soprano (Alexander Nevski). Orquesta Sinfónica de Montreal. Director: Charles Dutoit. DECCA 430 506-2. DDD. 57'28". Grabación: Montreal, XI/1990. Productor: Paul Myers. Ingeniero: John Dunkerley.**

**CHAIKOVSKI:** *Sinfonía nº 6 en si menor, Op. 74 «Patética». Romeo y Julieta.* **Orquesta Sinfónica de Montreal. Director: Charles Dutoit. DECCA 430 507-2. DDD. 66'54". Grabación: Montreal, VI/1990. Productor: Paul Myers. Ingeniero: John Dunkerley.**

ESTUDIO DISCOGRAFICO

# Recuperación de esencias

Todo lo que sea recuperar, cuando lo que hay que recuperar tiene valor, es positivo. En un tiempo como el actual en el que –por ceñirnos exclusivamente al mundo de la música– tanta engañifa figura como verdad y en el que tanto oropel se vende por metal precioso, encontrar, y en una de las parcelas que son más sensibles a tal estado de cosas como es la del canto, la posibilidad, a través del disco, de traer hasta nosotros algunas antiguas esencias para sorpresa y solaz de la mayoría de los auditores, es algo de notable importancia.

Hay que estimar mucho por ello la publicación, en los últimos tiempos, de grabaciones añejas, trasladadas al soporte compacto, que enseñan a las modernas generaciones y hacen recordar a las viejas cómo eran las grandes voces del pasado y, más significativo aún, cómo se cantaba entonces; cómo se empleaba, de forma ortodoxa, una técnica y por qué caminos se alcanzaba una expresión. Escuchar en estos momentos de clara crisis de voces de tenor instrumentos como los de Gigli o Lauri Volpi, percibir su aliento artístico, su verdad irrefutable, o asistir a una larga explicación que sobre el particular nos da un heredero –quizá el único que hoy existe– de aquéllos es placer que conviene degustar con calma y con los oídos bien abiertos.

Del más antiguo, Gigli (1890-1957), encontramos tres cosas de sumo interés en estos dos CD. En primer lugar el histórico recital dado en la Konzerthaus de Viena el 17 de febrero de 1955. Escuchamos una voz ya cansada, bastante deteriorada, escasa de fiato, apretada en la zona superior, y a un intérprete muy libre, efectista, que lleva a extremos casi intolerables sus manierismos y que en muchos casos reinventa prácticamente lo que canta con el mayor desparpajo. Pero, piensa uno, ¡qué importa! cuando el fraseo mantiene ese grado de efusión, la dicción, esa nitidez, el acento ese mordiente; y cuando el timbre, pese a todo, conserva esa pureza y calor, la emisión esa ortodoxia propiciadora de una cualificada *messa di voce* y base de unos divinos falsete y falsetone o de efectos altamente estimulantes de *voce mista*, auténticas marcas de un artista singular dotado de una de las voces líricas más bellas y bien timbradas de la historia y de una completísima técnica de canto, utilizada muy sabiamente, aunque, nos parece hoy, con un estilo *demodée*. Pero vengan a nosotros estas maneras anticuadas que nos permiten paladear la tersura del canto legato (con problemas evidentes, como se ha dicho, en la administración del aire) en páginas clave como *Una furtiva lagrima*, *Wigenlied* (Brahms) –en una muy *sui generis* versión bisada– o el *Adiós a la vida*. No poco asombro –tras recuperarnos del destrozo que perpetra el tenor en *Dalla sua pace* del *Don Giovanni* de Mozart– nos causa el arrojo de esa voz todavía tan fresca en la mayor parte de la tesitura al acometer valientemente, y con provecho, un *O paradiso* (*Africana*, Meyerbeer) o un *Vesti la giubba* (*Pagliacci*, Leoncavallo). Divertido el guiño de una *Donna è mobile* excelentemente delineada (con un si natural muy estimable) y asombrosa la permanente filatura de *Non ti scordar di me* (De Curtis). Acompaña como puede al cantante –que está siempre en perfecta sintonía con un entregado público– la Sinfónica de Viena dirigida por Dino Fedri, que se sienta al piano en las piezas sin orquesta. Un recital, en suma, variado, heterogéneo, largo (20 piezas), *de los de antes*, cansando para el tenor, irregular, pero de mucho interés. Como lo tiene el encuentro, dos días atrás, con los estudiantes del Conservatorio y en el que el artista, con una voz clarísima y un acento muy teatral (*mussoliniano* cabría decir), contesta algunas cuestiones y explica diversos conceptos relacionados sobre todo con la expresión y con la aplicación de las reglas de la fonética a la gramática del canto. Tanto la grabación de esta clase como la del concierto poseen una rara calidad y presencia sonoras.

El final del segundo compacto viene constituido por varios fragmentos operísticos de la gran época de Gigli, que se escuchan muy lejanos y llenos de ruidos parásitos. Vale la pena, no obstante, pegar la oreja para seguir las inflexiones de aquella impagable voz en las escenas del Nilo de *Aida* y de San Sulpicio de *Manon* (con una espléndida Mafalda Favero en esta última).

El mayor y casi único interés de *La bohème* que protagoniza Giacomo Lauri Volpi es precisamente el de la presencia del tenor de Lanuvio. Lo encontramos ya muy disminuido a sus 60 años: legato y fiato cortos, con frases en las que prácticamente se queda sin resuello; emisión trémula; agudos ululantes; afinación muy relativa; evidente leñosidad timbrica... Aun así, hay que descubrirse ante lo que todavía queda de la antigua línea señorial de canto ante las buenas intenciones (a veces sólo eso) expresivas y, por supuesto, asombrarse de los aún seguros ataques a la zona alta y sentir, como un fenómeno físico, la enorme vibración, el *squillo* y anchura monumental del sonido, de aquel instrumento sensacional. Es lógico que cante medio tono bajo el *racconto* y que sus modos y color (bastante bien matizado pese a todo) resulten poco apropiados –era un spinto que ya no estaba en su mejor momento para filar o apianar como antaño, bien que nos obsequie con algunos de sus tradicionales y famosos falsetes reforzados– para Rodolfo. De gran interés en todo caso. Del resto hay poco que hablar. De entre un reparto de ilustres desconocidos descuella, si acaso, la norteamericana Frances Schimenti, de voz irregular y corta, aunque timbricamente parecida a la de Victoria de Los Angeles. La dirección de Paoletti se diría que es inexistente, tan mortecina resulta la orquesta; en una grabación que, además, a pesar de estar hecha en estudio, da la impresión de ser anterior a 1952. Sólo para enamorados de Lauri Volpi o rastreadores de viejas esencias. Para una *Bohème* completa y en condiciones se recomiendan, sobre todo, la de Beecham, con la mencionada De Los Angeles y Bjoerling (EMI), y la de Karajan, con Freni y Pavarotti (Decca).

**BENIAMINO GIGLI: Obras de Donizetti, Mozart, Chopin, Brahms, Schubert, Meyerbeer, Leoncavallo, Flotow, Verdi, Gastaldon, Bizet, Cardillo, Ceccone, Gounod, Puccini, De Curtis y De Capua. Sinfónica de Viena. Director: Dino Fedri. Konzerthaus de Viena, 17/II/1955. Encuentro con los estudiantes del Conservatorio, 15/II/1955. Fragmentos de *Aida* (Viena, 1937) e *Il trovatore* (Roma, 1939) de Verdi, *Manon* (Roma, 1937) de Massenet y *Romeo et Juliette* (Milán, 1934) de Gounod. 2 CD BONGIOVANNI Il mito dell'opera GB 1055/56-2. ADD. 74'07". 59'20".**

**GIACOMO LAURI VOLPI: *La bohème* de Puccini, con Frances Schimenti, Giovanni Ciavola, Mafalda Micheluzzi, Vittorio Tatozzi, Enzo Titta, Piero Passerotti. Orquesta y Coro del Teatro de la Opera de Roma. Director: Alberto Paoletti. 2 CD BONGIOVANNI Il mito dell'opera GB 1057/58-2. ADD. Roma, 1952.**

**ALFREDO KRAUS: *Una lezione di canto*. Con Roberto Arcuso, Orfeo Zanetti y Edoardo Guarnera, tenores, y Sabina Altamura y Rosalba Colosimo, sopranos. Grabado en el Teatro Brancaccio de Roma el 22/III/1990. *Manon* de Massenet, fragmentos. Con Virginia Zeani. Teatro San Carlos de Nápoles, 29/II/1964. 2 CD BONGIOVANNI GB 550/51-2. DDD. 71'09". 79'09".**

### Lección magistral

Es frecuente que Alfredo Kraus, el tenor más sabio y responsable de nuestros días, dé habitualmente a lo largo de sus actuaciones auténticas lecciones de canto, tal es su conocimiento y tal su dominio del *mestier*. Resulta por tanto un documento precioso y de primera mano este álbum recientemente editado por Bongiovanni, que recoge una verdadera clase en

la que el artista canario explica en italiano, con claridad meridiana y sobresaliente fluidez, ni más ni menos que los fundamentos de la (su) técnica. Durante 55 minutos, en los que caben algunas preguntas de los asistentes, Kraus da un repaso general a cuestiones básicas: noción de la voz *in maschera*, singularidad de la vocal *i* (en cuya multiplicidad de frecuencias descansa el secreto de la impecable y más razonable emisión), mecánica de la respiración intercostal-diafragmática, el pasaje (o la ausencia de él), *mezza voce* y *messa di voce*, falsete y falsetone, ataques, movilidad facial, legato... En fin, un curso compendiado de todo lo que conviene para cantar bien y que Kraus ejemplifica cada vez que sale a escena. Sus concepciones teóricas, traducidas en su práctica habitual, son claras, firmes, razonables y lógicas, aunque puedan chocar quizá a más de un santón de la enseñanza. Y responden no ya a un estudio dedicado y a una observancia de los meollos de la profesión, sino que coinciden en lo esencial con los principios defendidos por las escuelas más puras del pasado, empezando por la de Manuel García y siguiendo por la de Lamperti o Marchesi, entre otras. Principios a los que Kraus da un toque de modernidad. En su técnica, por ejemplo, no interviene algo que él considera espurio como es el tan utilizado recurso belcantista del falsete en sus diversas clases; prefiere utilizar la media voz, es decir, la producida siempre con el máximo apoyo (regulado) del aire contenido y administrado por los músculos intercostales y el diafragma.

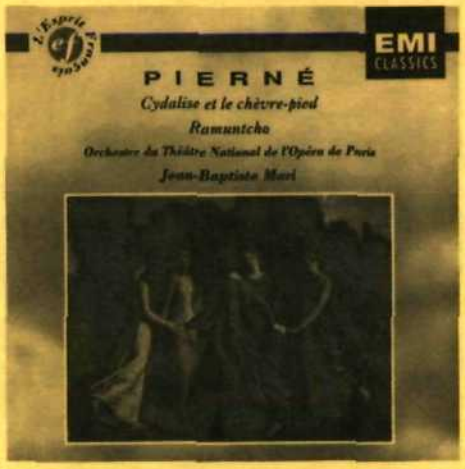
Después de la *lezione* hay casi 70 minutos dedicados a la intervención de distintos jóvenes cantantes (en algún caso ya profesionales), a los que el maestro va haciendo, sobre la marcha, jugosas observaciones y correcciones en las que todos aprende(mos)n y en las que se ve la lógica de unos criterios. El segundo CD se cierra con unos escogidos fragmentos (30') de una representación de Manon en el San Carlo de Nápoles de 1964. Junto a Kraus, que brilla en uno de sus papeles estelares, una apasionada Virginia Zeani.

La calidad sonora de este documento –recomendable para los buenos aficionados y, naturalmente, para los estudiantes y estudiosos del canto– es irregular. La voz del tenor español se oye bien (aunque con un lejano zumbido de fondo) durante la explicación inicial y mal, con vaivenes, a lo largo de sus intervenciones con los cantantes. Las preguntas de los asistentes no se entienden. Es como si se hubiera contado con un solo micrófono en la sala. El resumen de lo dictado por Kraus figura, afortunadamente (no en español, por supuesto), en el folleto que acompaña al álbum.

***Arturo Reverter***

*ESTUDIO DISCOGRAFICO*

# Más espíritu francés




Comentábamos hace poco un lanzamiento de álbumes de EMI, titulado *L'ésprit français*. Incluía integrales de canciones de Fauré, Debussy, Poulenc y Messiaen, nada menos (v. *SCHERZO*, nº 62). Nos llegan nuevas entregas de *ésprit*, aunque debemos advertir que se trata de algo comparativamente menor. En especial, las tres obras orquestales de Jacques Ibert, cuyo relativo encanto no las salva de la curiosidad ni aun en excelentes lecturas como las de Martinon. Menores son las obras de Gabriel Pierné, si las comparamos con Debussy, pero en este caso nos encontramos ante piezas de un refinamiento exquisito, construidas a partir de un diatonismo clasicista y unas armonías cristalinas que convierten esta música en algo realmente bello. Se trata de la belleza de lo sensual, corregido por un ideal sentido de la medida, por un generoso *savoir-faire*, que hacen de ese ballet, *Cydalise et le chèvre-pied* y de la obertura para la versión escénica de la novela de Pierre Loti, *Ramuntcho*, dos obras maestras de la música no inquietante, sino hedonista. Un auténtico placer para el que escucha, en perfectas lecturas de Jean-Baptiste Mari.

**HONEGGER:** *Sinfonías nºs 1, 2, y 3.* **Orquesta del Capitol de Toulouse. Director: Michel Plasson. 77'27". 1977 y 1979.**

**HONEGGER:** *Sinfonías nºs 4 y 5. Pacific 231.* **Orquesta del Capitol de Toulouse. Director: Michel Plasson. 60'07". 1977 y 1978.**

**IBERT:** *Ouverture de fête. Escales. Tropismes pour des amours imaginaires.* **Orquesta Nacional de la O.R.T.F. Director: Jean Martinon. 55'33". Wagram, 1974.**

**PIERNÉ:** *Dos suites del ballet Cydalise et le Chèvre-pied. Ramuntcho, obertura sobre temas populares vascos.* **Orquesta del Teatro Nacional de la Opera de París. Director: Jean-Baptiste Mari. 53'21". Wagram, 1976.**

Menor es también –insistimos, por comparación con la gran música francesa para orquesta (Ravel, Debussy, Fauré, Franck, Chausson...)– el sinfonismo de Honegger, que tiene sus buenos y buenísimos momentos, y también sus momentos de caída inexorable, todo ello dentro de la misma obra. Se trata, de todas formas, de un ciclo de relativa importancia dentro de la música francesa de nuestro siglo e incluso dentro del sinfonismo contemporáneo. En Honegger da la impresión de que los movimientos lentos tendieran a provocar el desinterés de quien no puede estar pendiente de detalles técnicos, como si éstos justificaran la ausencia de ideas, de algo realmente sinfónico que decir. Tengamos en cuenta que es el propio Honegger quien carga con la tradición a la hora de hacer sinfonías, en una época en que esa carga ya no es imprescindible, porque los grandes creadores del tránsito del siglo han buscado otras, acaso más gravosas, pero menos férreas en tanto que forma y que género. En cambio, los movimientos rápidos ofrecen un temperamento más dramático, más teatral, más ágil. Es en ellos, sin embargo, donde puede encontrarse precisamente esa falta de inspiración cuando el músico se deja llevar sólo por el sostenimiento de lo técnico, irreprochable siempre y a menudo insuficiente para el discurso.

El compromiso entre este tipo de discurso desigual y la recomposición sonora del intérprete la da Plasson hasta cierto punto. Este director, que tanta música francesa orquestal y escénica ha grabado con su Orquesta del Capitol de Toulouse, no tiene en este caso uno de sus momentos más afortunados, aunque como integral puede resultar plausible para el aficionado afín a esta estética. A pesar del excelente sonido, quisiéramos echar mano, en soporte CD, de la integral de Serge Baudo con la Filarmónica Checa (la *Primera* y la *Cuarta* fueron publicadas en España por Discophon en condiciones precarias), y echamos de menos a Dutoit (integral en Erato con la Bayerische Rundfunk), Karajan (*Segunda* y *Tercera*), Münch (*Segunda* y *Cuarta*) y Ansermet (*Segunda* y *Cuarta*). Lo que no impide que la integral de Plasson tenga un nivel aceptable y que sea suficiente para acceder a estas obras sin menoscabo.

***Santiago Martín Bermúdez***

ESTUDIO DISCOGRAFICO

# Jochum-Wagner: Apuntes sobre una relación intermitente

(El núcleo de estas consideraciones fue escrito al filo del fallecimiento del director bávaro; no publicadas en su momento, la oportunidad de comentar la reedición en disco compacto –dentro de la monumental colección *Tutto Wagner*, aún circulante en España– del *Lohengrin* (1954) y del *Tristán* (1953) que Jochum dirigió en Bayreuth me anima a recuperar ahora aquel material, modesto, pero quizás interesante para algunos lectores).

***

En cierta ocasión Hans Knappertsbusch comunicó el siguiente programa para un concierto que iba a dar como director invitado: *Suite de Cascanueces; Sinfonía «Romántica»*. La intendencia de la orquesta, desconcertada ante tan inverosímil propósito, arguyó la conveniencia de un pórtico más adecuado a la gran *Sinfonía* de Bruckner. El telegrama de respuesta del *Kna* fue contundente: «Chaikovski permanece; si no, Jochum».

No ha de entenderse que en esta contestación hubiera menosprecio de Eugen Jochum, antes al contrario. La *Suite de Cascanueces* era pieza favorita –una *Delikatesse*– del *Kna*, que hacía del *Vals de las flores* una verdadera creación, y si de lo que se trataba en aquella circunstancia era oír a Bruckner, podía acudirse a otro director más que acreditado en este repertorio, Jochum, quien, desde luego, no mantendría en el programa de marras la *suite* del compositor ruso.

Viene esta anécdota a cuento porque, en su intermitente relación con Wagner, en general, y con el Festival de Bayreuth, en particular, Jochum hubo de cargar con el ingrato papel del *si no* o del *después*. En los primeros años del Nuevo Bayreuth las relaciones de los hermanos Wagner con sus directores de orquesta fueron conflictivas. Tras dirigir allí en 1951 y 1952, ni el astro en ascenso, von Karajan, ni el terco guardián del *Grial*, Knappertsbusch, volvieron en 1953 a Bayreuth, cada uno de ellos por distintos motivos. Este año el peso del Festival recayó en Joseph Keilberth *(Lohengrin, Anillo)* y Clemens Krauss *(Parsifal, Anillo)*, y en segundo plano Eugen Jochum dirigió *Tristán después* de la sensacional actuación de Karajan con esta obra en 1952. En 1954, Jochum, contratado en principio para *Parsifal* (al final lo dirigió el reconciliado *Kna*), dirigió en verdad la *première* de Lohengrin; pero esto sucedía también *después de*, ya que Keilberth había estrenado en 1953 la nueva producción, y en cuanto a *Tannhäuser*, que abrió el Festival de 1954, Jochum lo dirigió asimismo *después* de Keilberth, quien se hizo cargo de la *première* tras la espantada de Igor Markevich ya casi en el ensayo general. En la primavera de 1955 Keilberth y Jochum vinieron a Barcelona con motivo del desplazamiento allí de las huestes de Bayreuth, mas Jochum ya no acudió al Festival de ese verano.

Me comentaron una vez que nuestro hombre, de hondas convicciones católicas, discutió con Wieland Wagner a causa de la supresión de símbolos marianos en *Tannhäuser*. También me contaron –la fuente es la misma– que Keilberth discutió a su vez con Wolfgang Wagner, porque, en una de las obras de saneamiento del vetusto Festspielhaus, la visera o pantalla acústica original, esto es, de madera que cubría el foso fue sustituida por la actual, metálica, lo que, según Keilberth, había perjudicado a la acústica. Puede ser. Keilberth no volvió ya en 1957 y Jochum no reapareció hasta el tardío 1971, para dirigir en sus tres últimos años la legendaria producción de *Parsifal*, devenida túmulo funerario de Wieland Wagner, y obviamente *después de* Knappertsbusch, Krauss, Cluytens y Boulez.



*Eugen Jochum*

***

La discografía wagneriana dejada por Jochum ayuda a comprender algunas causas de esta intermitencia. Al director bávaro le atraían las obras románticas o más *musicales* (entiéndase *religiosas* o místicas) de Wagner, también el sano carácter de los *Maestros*, pero no tenía afinidad con los aspectos literario-filosófico-acústicos del *Anillo*, obra que le era así extraña. También hay que decir que ni las convicciones del hombre ni su técnica directorial, adquirida *después* de la inicial actividad organística, eran las más adecuadas para avivar las luces y, sobre todo, ennegrecer las sombras de la orquesta wagneriana. Al Wagner de Jochum le faltó siempre peso, color fundamental (el de cada obra), sensualidad y expansión dinámica. A cambio, su discurso era ordenado, claro, bien construido –compruébese la precisión del *fugato* del final del acto II de *Los maestros cantores* (DGG, 1976)–, directamente dramático y, cosa muy importante, no carente de algo cada vez más raro en la dirección de orquesta: sentir la llamada de la inspiración, dejándose llevar por ella al tiempo de comunicarla.

Todo esto se aprecia en mayor o menor grado en sus mejores testimonios: los dos *Maestros* (1949, 1976), *Tristán* (1953), *Lohengrin* (1954). Las tres grabaciones en vivo ganan con el tiempo valor de documento histórico, mientras que los *Maestros* de 1976, también interesantes, revelan más las relativas *debilidades* de Jochum. No es sólo cuestión de que Fischer-Dieskau, Domingo, Ligendza y Lagger defrauden aquí, cada uno de ellos por distintas razones, y en consecuencia resten calidad en vez de sumarla. En las condiciones del estudio de grabación, tampoco le viene a Jochum la inspiración, sí existente en la represen-

tación de 1949, que cuenta, además, con la baza del único Sachs completo de Hotter que ha recuperado el disco. El concepto del director –su tempo, la articulación– es allí y aquí básicamente el mismo; pero el *provinciano* documento de 1949 atesora vida y efusión lírica, mientras que el lujoso de 1976, siempre bien ordenado y con algunas escenas ejemplares (oficio eclesiástico, lectura de la Tabulatura, bautizo de la canción de Walther), incurre en cierta monotonía general y hasta en lo taciturno (esto último hay que cargarlo a la cuenta de Fischer-Dieskau).

Por el contrario, la inspiración guía a Jochum en las dos producciones de Bayreuth, si bien en sentido inverso. *El Lohengrin* de Wolfgang Wagner, presentado en 1953, era espartano en lo escénico, poco sugerente. Quizá por ello Jochum tarda en trascenderse. La formidable intervención del Heraldo –un Fischer-Dieskau joven, elocuente, nobilísimo– ya había animado las cosas; y, desde que se anuncia la aparición del cisne, Jochum acierta a superarse. Permítaseme aquí la autocita con leves retoques (*Ritmo*, nº 589, abril de 1989, pág. 50): «Naturalmente, la mejor escena de este *Lohengrin* es la inicial del segundo acto, porque es difícil imaginar una pareja más torva y negra que la formada por Hermann Uhde (un Telramund a la vez valiente, moralmente débil y desesperado) y la inconmensurable Astrid Varnay (la Ortrud por antonomasia de los años cincuenta). Mas tampoco le van a la zaga casi todas en las que interviene Windgassen, en mejor forma que en el registro del año anterior para Decca; sin verdadero *squillo* ni una escuela irreprochable (para este papel), el tenor suabo fue siempre modelo de inteligencia, de musicalidad, de dominio de la situación escénica (Le recuerdo dando disimuladamente las entradas a algún compañero en apuros (*Tannhäuser*, Bayreuth, 1962); todo su tercer acto es magistral y el final forma un *crescendo* expresivo desde el comienzo de la narración con la voz velada a la manera de Marcel Wittrisch. Birgit Nilsson, en su presentación en Bayreuth, carece aún de la dulzura que llegó a imprimir a su descomunal voz gracias al estudio de Isolda (La *Isolda amorosa*) con Wieland Wagner; mas su emisión es muy pura, con agudos redondos, perfectamente colocados. Tampoco es ideal otro cantante joven que después alcanzaría gran fama, Theo Adam, porque el rey Heinrich requiere un verdadero bajo; así Adam se queda corto en el registro grave, pero a cambio da muy bien todas las notas altas. El conjunto es admirable, otra representación de verdadero rango dramático-musical...» En conclusión, la inspiración, una vez hallada, se sostuvo hasta el final de la velada.

El caso del *Tristán* en 1953, ya lo he anticipado, es el inverso. Los mimbres son en parte los del año anterior con Karajan, si bien con importantes cambios en Isolda (allí Martha Mödl, aquí Astrid Varnay) y Kurwenal (Hotter/Neidlinger). Las representaciones de 1952 habían dejado huella y una leyenda de refinada exaltación –éste sería así el primer ejemplo del Wagner que dicen *moderno*– que ha llegado intacta hasta hoy, dada la importancia posterior del fenómeno Karajan. La actuación de Jochum, una vez más *después de*, había quedado un tanto en segundo plano, aunque en aquel tiempo el *Tristán* del director bávaro fuera muy alabado. Por ejemplo, en Barcelona, cuando el Festival de Bayreuth se trasladó al Gran Teatro del Liceo, en abril de 1955, Jochum literalmente deslumbró (con Windgassen, Mödl, Weber/Hotter, Neidlinger, von Ilosvay, Uhde, Stolze... ¡casi nada!). La reedición de la toma del año 1953 ilustra sobre tan justa fama, pues Jochum podía encontrar su propia vía de aproximación. Desde los primeros compases del preludio, Jochum es terrenal, muy dramático. En la escena estaba ya esperándole, para exclamar: «¿Quién osa escarnecerme?», y a partir de ese instante dar vía libre al despecho del alma, la terrible *Isolda vengativa*, Astrid Varnay, aquí una vez más inalcanzable como trágica. Todo el primer acto es incandescente, pura llama, abrasadora, del amor-odio más arrasador. Naturalmente, para el acto segundo y para la *Muerte de amor* hay otros documentos con voces y estilos expresivos –Flagstad, Mödl, Nilsson, incluso Helena Braun– más adecuados, y por eso la temperatura desciende e incluso Jochum parece salir del trance y retroceder a su gran dignidad habitual, aunque quizá las cosas no sean exactamente así. Por ello no puede discutirse que el *Tristán de 1952*, con Karajan, es más homogéneo y, sin duda, más refinado tímbricamante; pero el de Jochum es también de obligado conocimiento. De todos modos, no olvidemos que en cuanto a *Tristán* puede aplicarse esta paráfrasis de la famosa sentencia de Guerrita: «Primero, Furtwängler; después de Furtwängler, *Naide*; y después de *Naide*, éste, ése, aquél o, si no, Jochum».

***Angel Fernando Mayo***

## Discografía wagneriana de Eugen Jochum

**El holandés errante**

– Obertura. Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión de Baviera. Philips (1957).

**El caso de los dioses**

– Marcha fúnebre. Orquesta de la Opera del Estado de Berlín. Telefunken (1950).

**Lohengrin**

L. Fehenberger, A. Kupper, H. Braun, F. Frantz, O. von Rohr. Orquesta Sinfónica y Coro de la Radiodifusión de Baviera. Opera completa. Deutsche Grammophon (1952).

– W. Windgassen, B. Nilsson, A. Varnay, H. Uhde, T. Adam, D. Fischer-Dieskau. Orquesta y Coro del Festival de Bayreuth 1954. Opera completa. Cetra/LAUDIS LCD4.4015/HUNT 3 CD MP431 (en vivo).

– Preludio del primer acto. Orquesta de la Opera del Estado de Berlín. Telefunken (1950).

– Preludio del primer acto. Orquesta Filarmónica de Berlín. *Deutsche Grammophon* (1951).

– Preludio del Tercer acto. Orquesta Filarmónica de Berlín. Telefunken (1939).

– Preludio del tercer acto. Orquesta de la Opera Alemana de Berlín. Telefunken (1948).

– Preludio del tercer acto. Orquesta Filarmónica de Berlín. Deutsche Grammophon (1951).

**Los maestros cantores de Nuremberg**

– H. Hotter, M. Proebstl, F. Klarwein, B. Kusche, G. Treptow, A. Kupper, R. Michaelis. Prinzregenten–. Theater, Munich. Opera completa. Melodram (1949).

– D. Fischer-Dieskau, P. Lagger, R. Hermann, G. Feldhoff, P. Domingo, H.R. Laubenthal, C. Ligendza, C. Ludwig, V. van Halem. Orquesta y Coro de la Opera Alemana de Berlín. Opera completa. Deutsche Grammophon CD (1976).

– Preludios de los actos primero y tercero. Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión de Baviera. Philips (1957).

– Preludio del tercer acto. Orquesta Filarmónica de Berlín. Telefunken (1939).

**Parsifal**

– Preludio del primer acto. Orquesta de la Opera Alemana de Berlín. Telefunken (1939).

– Preludio del primer acto y *Encantamiento del Viernes Santo*. Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión de Baviera-Philips (1957).

– *Encantamiento del Viernes Santo*. Orquesta Concertgebouw de Amsterdam. Telefunken (1953).

**Tannhäuser**

– Obertura. Orquesta Filarmónica de Berlín. Telefunken (1939).

– Obertura. Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión de Baviera. Philips (1957).

– *Marcha y Entrada de los invitados*. Orquesta y Coro de la Opera del Estado de Berlín. Telefunken (1950).

**Tristán e Isolda**

– R. Vinay, A. Varnay, L. Weber, G. Neidlinger, I. Malaniuk. Orquesta y Coro del Festival de Bayreuth 1953. Opera completa. Melodram/HUNT 3 CD MP 430 34030 (en vivo).

– Preludio del primer acto y *Muerte de amor*. Orquesta Filarmónica de Berlín. Telefunken (1939).

– Preludio del primer acto y *Muerte de amor*. Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión de Baviera. Philips (1957).

ESTUDIO DISCOGRAFICO

# Nada es verdad o mentira




El yugoslavo Ivo Pogorelich no ha cesado de *armarla* desde el ya famoso episodio del concurso Chopin, que motivara el rasgado de vestiduras de Argerich y su *salto a la fama*. Ha dejado plantado al mismísimo Karajan y no deja de sembrar la polémica entre críticos y aficionados; unos le consideran genial, otros extravagante. Nadie discute su excepcional talento, su asombrosa técnica. DG lanza ahora dos discos, dedicados a *Sonatas* de Haydn y a la –últimamente muy frecuente en el sello– *Sonata* de Liszt. Transmitir la impresión de un disco del yugoslavo es siempre complicado, porque quizá nunca como en este caso es más verdad aquello del color del cristal con que se mira. A algunos su Haydn les parecerá lleno de energía, les atraerán los muy acusados contrastes dinámicos, los tempi, muy vivos los extremos, muy lentos los centrales. Personalmente encuentro demasiado caprichosas bastantes de sus decisiones. El tempo (Allegro moderato) del primer movimiento de la *Sonata nº 46* es tan vivo que, pese a contar con la excelente articulación proverbial en él, la claridad queda afectada en algunos pasajes. El sonido, por otra parte, se antoja demasiado duro para esta música, y hay algunos detalles hiperrománticos de fraseo que no parecen casar muy bien con ella. Así, en el segundo tiempo de la *Sonata nº 19*, alarga extraordinariamente la primera corchea del c. 41 y hace una pausa muy perceptible antes de la segunda, detalle que rompe, no creo que para bien, el discurso. En el primer tiempo de esa misma *Sonata*, Pogorelich hace, por ejemplo, la figura de 2 fusas-semicorcheas (c. 16-17 y análogos), como si fueran rápidos acordes arpegiados, pero no estoy nada seguro de que si tal hubiera sido la intención de Haydn se hubiera molestado en escribir, específicamente, la notación citada. Paradójicamente, ello no se ve acompañado de ciertos detalles esperables, incluso sugeridos abiertamente por el compositor, como ocurre en el c. 112 del segundo tiempo antes mencionado, en el que Haydn deja lugar a que el intérprete ejecute una breve cadencia, lo que no parece haber atraído al yugoslavo, que sale del trance con el trino marcado justo después del calderón. Quizá lo mejor de este disco se encuentre en el Allegro assai final de la *Sonata nº 19*, vivo y muy bien expuesto, quizá menos caprichoso que los anteriores.

Pollini, Zimerman y ahora Pogorelich son los tres autores de las antes citadas versiones de la *Sonata* de Liszt para DG. Como es esperable, la versión del yugoslavo es globalmente más lenta que la de sus dos colegas (en torno a 3 minutos más), y desde luego, se sitúa en otra dimensión. El yugoslavo luce un poderío que nada tiene que envidiar al de Pollini, una dinámica equiparable a la de Zimerman,... y un planteamiento personal e intransferible, con abruptos contrastes dinámicos, prolongadas pausas (el comienzo y final lentísimos), y en fin, esos detalles *marca de la casa*, como el largo trino de transición al Allegro energico inicial. No comparto muchas de sus decisiones expresivas, así el *canto* sobre los 6' queda un tanto blando, y pese a lo que defiende de Pierre Jasmin, deshaciéndose en elogios hacia esta interpretación en sus notas de la carpeta del disco, léase que «Pogorelich abandona la vena sentimental que con frecuencia ha invadido las cualidades dramáticas de la obra», no me parece que tal sea el caso en este punto. Zimerman está aquí más acertado, porque sin perder expresividad, luce una mayor continuidad en el discurso, mientras que el yugoslavo en ocasiones *suspende* tanto que llega casi a la ruptura. Hay, claro, pasajes tormentosos, irresistibles en sus manos, como ocurre hacia los 3' o en el Presto-prestissimo (hacia los 29'). En definitiva, su *Sonata* Lisztiana es rica en contrastes (demasiado para algunos, quizá), poderosa en ocasiones, un tanto acaramelada en otras, pero siempre muy *Pogorelich*, lo que equivale a decir que no se parece a nada. Como casi siempre con el yugoslavo, a uno puede gustarle o no, pero rara vez le dejará indiferente. No obstante, creo que de las tres versiones citadas, seguiré acudiendo con más frecuencia a Zimerman, excepcional, romántico, elegante y apasionado a la vez, con un refinamiento tímbrico extraordinario, para la visión global que creo más acertada. De todas formas, Pogorelich tiene mucho y muy interesante que decir, y cuanto más se oye, más y más cosas se descubren en la que sin duda es muy interesante versión, pero es tan peculiar que conviene oír unos cuantos pasajes antes de decidir su adquisición.

Excelente de todo punto la versión de la *Segunda Sonata* de Scriabin, íntima y nostálgica en el primer tiempo, poética, inquieta en el segundo. Tomas sonoras excelentes en ambos discos, y duración cicatera, inaceptable cuando hay tranquilamente sitio para media hora más de música, en el más interesante, el de Liszt-Scriabin. Pese a ello, aconsejo su audición. Hay mucho que descubrir en él si uno no se acerca con demasiados prejuicios.

***Rafael Ortega Basagoiti***

**HAYDN:** *Sonatas para piano en la bemol mayor, H. XVI: 46 y en re mayor, H. XVI: 19.* **DEUTSCHE GRAMMOPHON 435 618-2 GH. DDD. 52'04". Grabación: Hannover, VII-VIII/1991. Productor: Hanno Rinke. Ingeniero: Gregor Zielinski. LISZT:** *Sonata en si menor.* **SCRIABIN:** *Sonata nº 2 en sol sostenido menor, Op. 19.* **Ivo Pogorelich, piano. DEUTSCHE GRAMMOPHON 429 391-2 GH. DDD. 48'16". Grabación: Hannover, XII/1990. Productor e ingeniero: Karl-August Naegler.**

*ESTUDIO DISCOGRAFICO*

# Un descubrimiento de novela

El nombre de Anatol Ugorski resultará desconocido para la inmensa mayoría de los lectores, como lo ha resultado para mí. J.L.P.A. anticipó brevemente, hace un par de números, lo ocurrido con este artista, *ya cincuentón, que ha salido de la* sombra de una forma que bien podría remedar la película de Pimpinela Escarlata. Ugorski es, naturalmente, ruso. Nacido en Rubtsovsk en 1942, estudió en el Conservatorio de Leningrado hasta 1965, y luego estaba llamado a ser profesor del mismo, pero su afición excesiva a determinadas músicas contemporáneas (un claro entusiasmo ante un concierto de Boulez, en concreto), según nos cuenta Irene Dische en la rocambolesca historia que aparece en las notas del disco de Beethoven, le costó un serio disgusto con las autoridades, disgusto que le supuso internamientos y destinos *remotos y que retrasó su nombramiento* como Profesor del citado conservatorio hasta 1982. Por si ello fuera poco, fue luego víctima de la persecución antisemita en la primavera de 1990, y bajo amenazas de grupos extremistas, hubo de abandonar precipitadamente su país para terminar en un campo de refugiados del ex-Berlín Este, de donde salió gracias a la llamada de un conocido director ruso a la citada escritora americana residente en Berlín. El protagonista de tan novelesca historia dejó pasmado a su *salvadora* con las *Variaciones Diabelli*, en su propio domicilio, y DG acaba de publicar los dos primeros discos de este artista, sólo conocido y valorado hasta ahora en la propia ciudad de Leningrado, ahora San Petersburgo. Y la verdad es que, artificios de las grabaciones aparte, si este caballero toca así en vivo la cosa es para dejar pasmado a cualquiera. Ugorski tiene una técnica espléndida y una gama dinámica asombrosa, pero no se queda ahí la cosa. Su expresividad es muy especial, con detalles que aquí o allá no serán del gusto de todos (los tempi son a veces lentísimos, como ocurre con la primera variación de las *Diabelli*, verdaderamente fúnebre el *Alla marcia maestoso*), pero en el lado bueno de la balanza aparecen variaciones como las X, XXIII o XXIV, electrizantes, o la XV y la XXV, dotadas de una bellísima matización. El suyo es un




Beethoven incisivo (Variación XIV, Fuga), de acentos agresivos, de una fuerza tremenda (Variación V), en el que la tensión surge más de la amplísima gama dinámica, que maneja y gradúa con sabiduría (qué preciosidad de transición a la última Variación), que de una rapidez en los tempi que no existe en general. De hecho, la obra le dura 9 minutos más que a Richter y hasta 17 más que a Gulda (éste siempre amigo de tempi relativamente rápidos). Lo asombroso es que, salvo momentos como el citado en la primera Variación, la obra mantenga el alto nivel general de tensión que de hecho mantiene teniendo en cuenta la *tendencia a tempi en general pausados*, sobre todo en aquellas ocasiones en que la indicación es de moderado-lento. Ello es sin duda debido a la intensidad expresiva. La claridad está presente siempre merced a una perfecta articulación (Variación XXVIII). En suma, un Beethoven muy interesante, que si bien no resultará quizá del gusto general (es una versión un tanto especial), sí nos permite adivinar a un artista de gran interés.

Interés que se ve multiplicado por el, éste ya sin la menor duda, espléndido disco dedicado a Mussorgski y Stravinski. La lectura que Ugorski hace de los *Cuadros de una exposición* es sencillamente extraordinaria. Ya desde el *Paseo* inicial percibimos la solemnidad,.la majestuosidad de su aproximación, la grandeza con que se *acerca a la partitura. Por una* vez, el *Paseo* no es una carrera desenfrenada, como la que hace poco nos ofrecía Economou en este mismo sello (a la cabeza, por otra parte, de una larga nómina de pianistas que son incapaces de *sostener* esta música con el tempo marcado). Magnífico también en *Gnomos*, de acusados, bruscos contrastes. *El Viejo Castillo* obtiene aquí una lectura de una nostalgia, de una hondura expresiva increíbles, una de las más bellas que el firmante haya tenido ocasión de escuchar. Más discutible se antoja su versión en *Bydlo*, marcado en mi edición *sempre moderato pesante y p poco a poco cresc, indicaciones de las que Ugorski* obedece fielmente la primera, no tanto la segunda, con el resultado de una excesiva rudeza. Debo apuntar, no obstante, que el pianista está empleando sin duda otra edición, puesto que diferencias menores aparecen en otros puntos (al final de Samuel Goldenberg y Schmuyle, por ejemplo, –por cierto, precioso también– mi edición es do-re-do-si, y Ugorski hace do-re-si-si; hay pequeñas diferencias también en otros puntos). El *Mercado de Limoges* es de un colorido extraordinario, y desde *Catacumbas* hasta el final uno queda sin respiración. En *Catacumbas* sorprende con bonitos efectos de pedal y unos sff de gran contundencia. Espectacular la de los dos últimos números, con un *poderío casi orquestal, y una Puerta de Kiev* que pocas veces ha sonado con tanta majestuosidad y grandeza. Tremenda también la versión de *Petrouchka*, de nuevo con una técnica y un poderío espectaculares. No había oído nada parecido desde Pollini (también DG).

En suma, un artista nuevo para nosotros, de muy elevado interés (a priori), y al que nos gustaría tener ocasión de escuchar más. No sé quién ha descubierto a este señor, pero sin duda se merece un premio. Impecables tomas sonoras.

***Rafael Ortega Basagoiti***

**BEETHOVEN**: *33 Variaciones sobre un vals de Diabelli, Op. 120.* **DEUTSCHE GRAMMOPHON 435 615-2 GH. DDD. 61'27". MUSSORGSKI**: *Cuadros de una exposición.* **STRAVINSKI**: *Tres movimientos de Petrouchka.* **Anatol Ugorski, piano. DEUTSCHE GRAMMOPHON *435 616-2 GH. DDD.* 53'48". Grabación: Hamburgo VII y IX/1991. Productor: Hanno Rinke. Ingeniero: Jochen Gottschall.**

**ALBENIZ:** *Suite española, Opus 47.* **TURINA:** *Fandanguillo Opus 36. Sevillana Opus 29. Ráfaga Opus 53. Homenaje a Tárrega Opus 69. Sonata Opus 61.* **Manuel Barrueco, guitarra. EMI CDC 7 54382 2. DDD. 64'30". Grabación: Haarlem, 1990. Productor: Gerd Berg. Ingeniero: Hartwig Paulsen.**

Este vital guitarrista cubano discurre siempre con soltura y maestría a través de la música española. Creo que no es desacertado pensar que ha dedicado un estudio minucioso a los grandes del piano español. Quiero decir que Barrueco no ha hecho, por ejemplo, un estudio de la obra de Albéniz solamente desde la óptica de la guitarra, sino que ha incursionado la naturaleza del piano y ha respetado lo que de pianismo tiene esa inmortal creación. Luego consigue la simbiosis, o el camino de regreso, a lo que es la guitarra en sí misma y a lo que de guitarra tiene, forzosamente, la inspiración de los nacionalistas españoles. De tal suerte que no escuchamos transcripciones, sino verdaderas obras originales con autonomía y naturaleza propias.

Es de lamentar la escasa calidad sonora de la grabación, que obliga a utilizar un volumen de audición casi duplicado con respecto al común de los compactos. Salvando este punto, éste es un registro muy recomendable y que mantiene la calidad musical a la que este guitarrista nos tiene acostumbrados a lo largo de su excelente discografía.

***L.M.G.***

**BACH:** *Obras para órgano.* **Vol. I.** *(BWV 572, 590, 700, 701, 564, 723, 722, 710, 729, 990, 535a/I, 535/II, y Fantasía en do menor, anónima, de reciente atribución a Bach).* **Harald Vogel, órgano. DEUTSCHE HARMONIA MUNDI RD 77202. DDD. 71'56". Organo de la Basílica de Simpliciano de Milán. Grabación: V/1991. Ingeniero: Thomas Gallia.**

Un disco soberbio. En todos los aspectos. En primer lugar, destaca ante el oyente el bellísimo sonido del órgano construido por el maestro organero Jürgen Ahrend en la Basílica de San Simpliciano milanesa. Este órgano cumple a la perfección en el universo sonoro que Bach planteó con su literatura para *el rey de los instrumentos.* No tiene nada que envidiar este órgano a los alemanes.

Otro detalle que hay que agradecer es el hecho de la aparición de los registros de dicho órgano en la carpetilla, así como la registración de cada una de las piezas grabadas, un detalle más inusual. De esta forma se educa no sólo la cultura del oído, sino también el conocimiento teórico. Y ello es válido tanto para el aficionado cuanto para el estudioso. Lamentablemente, siguen sin aparecer los comentarios en español; figurando la lengua de Dante antes que la de Cervantes. ¿Acaso el mercado del castellano o español no es muy superior al del italiano?

El organista Harald Vogel es un consumado intérprete de Bach. Su técnica es prodigiosa, con un cuidadísimo y pulido fraseo. La articulación que utiliza permite fluir el discurso musical sin agobios, con pasajes fugados muy nítidos, escuchándose las distintas voces con claridad y bien diferenciadas, merced a la perfecta articulación que mencionábamos anteriormente. En esta grabación se unen en perfecto maridaje la majestuosidad y la serenidad.

El presente CD presupone (Volumen I) que el organista Vogel nos seguirá deleitando con próximas entregas. Esperemos tener el placer de poder ofreceros los comentarios en nuestra revista. Bajo nuestro punto de vista, su visión del mundo organístico bachiano la suscribimos totalmente. Por todo ello, es un disco de obligada adquisición.

***F.B.C.***

## Un cuarteto de cuerda

El Cuarteto Juilliard, con un amplio repertorio, no está familiarizado con Bach, al menos en sus trabajos habituales. Su campo incide –sobre todo– en los autores del Clasicismo y en compositores del siglo XX (¡geniales sus interpretaciones de Bartók!). Precisamente por eso, la versión que nos ofrecen aquí del *Arte de la Fuga* aún tiene más mérito; pues se trata de una llegada sin prejuicios y llena de frescura. En todo momento, el Juilliard mantiene la textura propia del cuarteto de cuerdas, ora de manera sedosa y con *sfumato* sonoro, jónica elegancia, ora con sonoridades aristadas y angulosas, muy claroscuristas, con dórico y masculino vigor.

Al igual que un tríptico flamenco, en donde las calles laterales guardan una estrecha relación entre sí, siendo el centro del mismo de distinta temática, la interpretación del Juilliard tiene un comienzo y un final en estrecha relación desde el punto de vista interpretativo, con una visión coral, de sabor casi renacentista en las glosas conclusivas, posteriores a las semicadencias, con dulce dicción y de sonoridad aterciopelada, mientras que en la sección central de este genial fresco contrapuntístico bachiano que es el *Arte de la Fuga* invierten su campo expresivo, buscando sonoridades que recuerdan más a los cuartetos de cuerda del Clasicismo. Podríamos decir también que la sección central es *más contrapuntística,* mientras que el comienzo y el final son *más polifónicos.*

Otra característica importante es la fidelidad al planteamiento inicial en todo momento: la exposición del sujeto de la fuga se realiza en un acusado *non legato,* separando mediante breves silencios cada una de las notas. A medida que van discurriendo los distintos *Contrapunctus,* con sus modificaciones correspondientes (por aumentación, disminución, en espejo, etc...) y los ornamentos, se mantiene –sin embargo– la exposición *non legato* primigenia en la voz que en ese momento soporte la cabeza o sujeto de la fuga. Tan sólo en el *Contrapunctus 4* se rehúye el destacado *non legato,* propiciando una dicción más solemne y declamatoria, más barroca si cabe.

La rítmica de Juilliard no es mecánica, metronómica; sino que existen en ella pequeñas libertades. Estas proporcionan mayor fluidez y espontaneidad al discurso; subrayando el concepto heraclitiano de la fuga en sí misma: un universo fluido, en permanente movimiento. El empaste, perfecto. La conjunción de los miembros del Juilliard es tan notable, que incluso cuando interpretan el *Contrapunctus 8,* para 3 voces tan sólo, parece que se mantenga la textura cuartetística. Otros detalles interesantes son los constituidos por las perfectas lecturas armónicas del fugado discurso bachiano: allí donde aparecen los retardos y las disonancias de segunda menor (resueltas por la marcha contraria de las voces), no se insiste sobre ellas, no se las acentúa, para provocar una mayor difuminación, una textura aterciopelada (válido para el comienzo y la conclusión de la obra).




Por último, hay hasta una lectura *nacional* de algunos *Contrapunctus:* con sabor italiano (*Contrapunctus 9,* por la dicción violinística), con sabor francés (el *nº 6,* cuya rítmica nos recuerda a una giga), o el *nº 4,* ya citado, más händeliano.

El lirismo compite con el vigor. En definitiva, una soberbia versión: aun no siendo los miembros de este Cuarteto especialistas en Bach. El Coral conclusivo, por último, sencillo, humilde, y rehuyendo la textura organística. Y es que, ante todo, son un cuarteto de cuerda.

***F.B.C.***

**BACH:** *El arte de la fuga.* **Cuarteto de cuerda Juilliard. 2CD SONY S2K 45 937. DDD. 89'53". Grabación: Washington, 1987. Productor: Steven Epstein. Ingeniero: Bud Graham.**

**BACH:** *Variaciones Goldberg, BWV 988.* **Joseph Payne, clave. BIS-CD-519. DDD. 77'40". Grabación: Boston, XII/1990. Productor: Phoebe Payne. Ingeniero: Scott Kent.**

Este disco de la firma sueca BIS –primero que llega a mis manos– es muy generoso en la duración y extremadamente bueno en lo sonoro, pero... me temo que ahí se acaba el asunto. Joseph Payne, nombre nuevo para el firmante, no acaba de llenar en esta versión de la monumental colección bachiana de variaciones. El clavecinista británico ahora residente en USA adorna, creo que con profusión excesiva, las repeticiones, carece de la

elegancia en el rubato de Leonhardt, en comparación con el cual resulta sosote (var. 19), y en ocasiones aparece un tanto embarullado (var. 20). La registración recurre al laúd en la mano izquierda con demasiada frecuencia (los cambios también son abundantes), y la lectura de alguna variación (nº 28) es, como mínimo, muy peculiar, por no decir extravagante. Payne usa una extraña mezcla de ediciones (Barenreiter-Kirkpatrick) y el instrumento, debido a David Jacques Way (USA, 1980), construido *sobre la tradición flamenca* (sic), tampoco resulta particularmente atractivo. Así las cosas, parece más aconsejable acudir a Leonhardt.

***R.O.B.***

**BACH:** *Misas breves en fa mayor, BWV 233; en la mayor, BWV 234; en sol menor, BWV 235; en sol mayor, BWV 236.* **Orquesta Pro Arte de Munich. Director: Kurt Redel** *(BWV 233 y 234).* **Solistas German Bach. Director: Helmut Winschermann** *(BWV 235 y 236).* **Agnes Giebel, soprano; Gisela Litz, contralto y Hermann Prey, barítono** *(BWV 233 y 234);* **Elly Ameling, soprano; Birgit Finnilä, contralto; Theo Altmeyer, tenor; William Reimer, bajo** *(BWV 235 y 236).* **Pro Arte de Lausanne** *(BWV 233 y 234).* **Cantores de Westfalia de Herford** *(BWV 235 y 236).* **2CD PHILIPS 432 494-2. ADD. Grabación: X/1965 (BWV 233 y 234), y II/1969 (BWV 235 y 236). 117'29".**

Siempre la recopilación o reedición de aquellos *clásicos* de los años 60 es interesante: los Jochum, Negri, Redel, etc... Entre las monumentales versiones románticas y las angulosas, contrapuntísticas y concisas interpretaciones actuales, aquellos directores de los años 60-70 quedan en un término intermedio. Conocedores de los avances de la musicología (recordemos a Vittorio Negri y sus versiones de Vivaldi), aquellos directores fueron acercándonos a un mayor conocimiento de los músicos del Barroco, despojándose de las interpretaciones románticas, con un excesivo número de músicos, y evitando los amaneramientos propios de esa era (fraseos amplios y desmesurados, etc...). Tanto Redel como Winschermann nos proponen un Bach homogéneo, con una intención coral y polifónica más que contrapuntística y arquitectónica (dominante en la actualidad), camerístico, a diferencia del romanticismo, pero sin instrumentos originales, por regla general (salvo los obligados o concertantes y el clave continuo). Con un magnífico elenco de voces en ambos casos, desde las sopranos Agnes Giebel (magníficos cambios de color en las sensibles ascendentes que marchan hacia la tónica), Elly Ameling, la contralto Birgit Finnilä (de grato recuerdo en el oratorio *Juditha Triumphans* de Vivaldi, con Negri a la dirección), el tenor Theo Altmeyer, o el barítono-bajo Hermann Prey. Los tiempos siempre son tranquilos, para que los coros puedan ejecutar los melismas con comodidad. Hay pequeñas diferencias: Redel, dentro de su homofonía, destaca el *cantus firmus*, con una orquesta sumisa. Winschermann concede mayor importancia a la orquesta, destacando el timbre de los oboes. Unas versiones con coros argentinos. Imprescindibles.

***F.B.C.***

## El último Berlioz




Las relaciones de Berlioz con el teatro (por mejor decir: con lo teatral) fueron apasionadas y, por ello, conflictivas. Como buen romántico, tuvo una imaginación transida de teatralidad: grandes escenas y escenografías, personajes arquetípicos, estallidos, tempestades, comparsería y apoteosis. No obstante, su producción escénica es híbrida e ineficaz. En *Los troyanos* se perdió en los laberintos del gigantismo napoleónico. Su Fausto y su Romeo no se deciden a ser oratorios profanos ni óperas. Hay escenas sueltas, como su *Cleopatra* y, por fin, dos partituras ajustadas a los cánones del género, las dos evocadoras del Renacimiento italiano. Me refiero a *Benvenutto Cellini* y a *Beatriz y Benedicto*, retorno enésimo a la fidelidad shakespeareana, tan romántica ella, también.

Desde luego, sus indecisiones como operista no van en desmedro de su genio. Y así, retomando un proyecto de juventud, Berlioz estrena en 1860 la que será su última partitura, escrita sobre libreto propio, a partir del *Mucho ruido para nada*, para el amable público veraniego de Baden Baden.

La obra es fatigada pero no carece de interés. Su obertura es briosa y el infalible sentido del color orquestal aparece constantemente en una gama pastel que intenta revivir los ocres y tenues dorados de la Italia ticianesca. Las melodías no son memorables pero la descripción, irónica y cariñosa, que hace del teatro ambulante del Quinientos abunda en deliciosas viñetas. Una amable y serena despedida para una obra atormentada y siempre atraída por las fronteras infernales de la sensibilidad romántica.

*Beatriz* no frecuenta los escenarios y vivió un largo eclipse hasta, que a finales de siglo, se la admitió en los teatros franceses. El disco la ha abordado tardíamente, aunque ya tenemos dos versiones del especialista Colin Davis y una de Daniel Barenboim, con el rutilante concurso del prolífico Plácido Domingo.

Nelson conduce con cautela, sentido del detalle y más respeto que arrojo. El resultado es bueno, si no referencial. Tenemos los diálogos hablados, lo cual sirve para tomar el ritmo de las apariciones musicales, que dan al conjunto una estructura de opereta prematura. En el reparto destacan las damas, sobre todo las dos sopranos, de voces bien timbradas y dicción cuidadosa. Correcto, el tenor Viala. Lleno de autoridad, gracia y sabia veteranía, el Somarone de Gabriel Bacquier.

***B.M.***

**BERLIOZ:** *Beatriz y Benedicto.* **Susan Graham, sop. (Beatriz); Jean-Luc Viala, ten. (Benedicto); Silvia Mac Nair, sop. (Hero); Catherine Robbins, mezzo (Ursula); Gilles Cachemaille, bar. (Claudio); Gabriel Bacquier, bar. (Somarone); Vincent Le Texier, bajo (Don Pedro); Philippe Magnant (Gobernador). Coros y Orquesta de la Opera de Lyon. Director: John Nelson. 2CD ERATO. 2292-45773-2. 111'. Grabación: III/1991. Productor: Michel Bernard. Ingeniero: Pierre Lavoix.**

**BARTOK:** *Conciertos para violín nºs 1 y 2.* **Gerhardt Hetzel, violín. Orquesta Sinfónica del Estado Húngaro. Director: Adam Fischer. NIMBUS NI 5333. DDD. 22'26" y 40'01". Grabación: Eisendsadt, X/1991.**

Tanto la lectura del solista, Gerhardt Hetzel, como el acompañamiento de Adam Fischer (no confundir con ese otro gran bartókiano, Ivan Fischer, responsable del acompañamiento de los conciertos pianísticos con Zoltán Kocsis, que hace algo más de cuatro años publicó Philips) convierten este disco en modélico. Hay excelentes versiones en la historia del disco y habrá alguna que pueda considerarse superior en lo que se refiere al *Segundo Concierto*, al de toda la vida. Pero el conjunto es envidiable, con una sabiduría y un lirismo de altísimo nivel en páginas inolvidables como con los dos Andantes de ambas obras. La fuerza de los tres Allegros es tal que requieren la atención de quien haya decidido escuchar distraídamente. Hetzel se coloca por derecho propio junto a Szekely, Varga, Gertler, Perlman o Szeryng, entre otros afortunados violinistas que han descubierto y redescubierto el riquísimo mundo sonoro de estos dos *Conciertos*, el segundo de los cuales es uno de los tres o cuatro más grandes de todo el repertorio de nuestro siglo.

***S.M.B.***

**BELLINI:** *Norma.* **Maria Callas, Giulietta Simionato, Mario del Monaco Nicola Zaccaria. Orquesta y Coro del Teatro alla Scala de Milán. Director: Antonio Votto. 2CD HRE 1007.2. ADD. 76'01" y 74'45". Grabación: Milán, XII/1955. Productor: Ed Rosen. Ingeniero: William de Peter.**

El papel de la sacerdotisa Norma ha sido uno de los grandes caballos de batalla de Maria Callas, que le dio una nueva dimensión, desde el estilo tradicional de dramática pura a una versión de dramática de agilidad. En la discografía de la gran soprano es frecuente esta obra desde sus representaciones en México en 1950 y Covent Garden en 1952, a su primera versión comercial de 1954, a la que si-

gue la de la Scala que comentamos y la de l'Opera de Roma del mismo año; posteriormente la segunda grabación comercial de 1960, hasta su última función en París de 1965. Esta amplia discografía permite ver la evolución en la concepción del personaje, que bien ya estaba maduro en sus comienzos, al llegar a estas representaciones en la Scala había alcanzado su punto más alto, que hacen de esta versión una de las mejores de la soprano griega. Desde la visión del personaje, su acento noble en la entrada que va adquiriendo mayor dramatismo, su nitidez en las agilidades, su fraseo lleno de intención, la brillantez de su registro agudo, su presencia en los dúos con Adalgisa, o su gran fuerza en el dúo final hacen su audición una delicia. Giulietta Simionato es la gran mezzosoprano de la época, y los más puristas podrían pedir un mayor estilo belcantista, pero en aquella época se interpretaba así y la gran cantante con su bella voz y su musicalidad sabe dar una lección de fraseo, de brillantez en todos los registros, que van desde la dulzura del dúo con Pollione hasta la fuerza del terceto. Mario del Monaco es el gran tenor de siempre, con esa maravillosa voz de oro, todo intensidad, al que se le echa en falta un poco más de sutileza en los momentos más dúctiles. Completa el reparto un discreto Nicola Zaccaria como Oroveso y los elementos estables del teatro milanés, dirigidos por el artesano Antonio Votto, que consigue mejores resultados en los momentos brillantes que en los sutiles, con una orquesta cohesionada y un coro correcto.

**A.V.**

**CHAIKOVSKI:** *El cascanueces.* **GLAZUNOV:** *Las estaciones.* **Orquesta Filarmónica Real. Director: Vladimir Ashkenazi. Grupo de Música Infantil Finchley. Director: Ronald Corp. 2CD DECCA 433 000-2 DH2 DDD. 131'24". Grabación: Londres, 1989/1990. Productor: Paul Myers. Ingeniero: Simon Eadon.**

Pertenecientes a una misma estética y fechas cercanas (1892 y 1900) estos ballets difieren en un pequeño detalle: el fresco talento de Chaikovski y la fatigada academicidad de Glazunov. Por ello resulta útil tenerlos juntos.

Las grabaciones de referencia del *Cascanueces* son abundantes. Menos popularidad tiene su compañero de cartel. En cualquier caso, esta labor de Ashkenazi no pasará al elenco citado. Su trabajo no es incorrecto, pero se le escapan casi todas las posibilidades de lucimiento que un buen director puede extraer de estos bailes sin bailarines: colorido orquestal, atmósfera feérica, descripción de sucesivas viñetas, ya que ambas partituras inciden más en la viñeta y el clima que en la narración de la historia.

Por contraste, la prestación de la orquesta es brillante, y las tomas, de una excelencia británica, es decir minuciosas, infalibles y discretas.

**B.M.**

**ELGAR:** *Concierto en mi menor para violonchelo y orquesta, Op. 85.* **SCHUMANN:** *Concierto en la menor para violonchelo y orquesta, Op. 129.* **Torleif Thedéen, chelo. Orquesta Sinfónica de Malmoe. Director: Lev Markiz. BIS-CD-486. DDD. 57'38". Grabación: Malmoe, Suecia, VIII-IX/1990. Productor: Robert Suff. Ingeniero: Siegbert Ernst.**

Como en el caso de las *Goldberg*, el solista de este disco –Torleif Thedéen– es totalmente nuevo para mí. Nacido en 1962, tiene un envidiable currículum, que incluye a ilustres maestros (Pleeth, Du Prè, Schiff y Tortelier) y varios premios (Rostropovich, Casals). Ciertamente, el chelista sueco luce una técnica considerable y un sonido bello, si no apabullante en la cantidad, sí lejos de lo escaso. En este disco, caracterizado, como el Bach antes mencionado, por una excelente toma de sonido, hace unas correctas versiones de los conciertos de Schumann y, sobre todo, de Elgar. El *Concierto* de Schumann se antoja algo caído, un tanto frío, y, no siendo de las obras más inspiradas de su autor, no acaba de resultar excesivamente convincente. El de Elgar, por su parte, parece más conseguido, y Thedéen luce en él una amplia gama de matices, realizando una bonita, lírica lectura del Adagio. Se echan, no obstante, de menos ciertas dosis de pasión, de amplitud expresiva, justo esa medida que Du Pré (EMI) sí alcanzaba en una de sus obras emblemáticas.

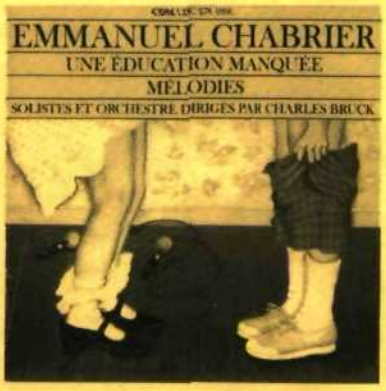
En suma, un disco que no está mal, pero que tampoco desplaza a las mejores alternativas en ambas obras, en las que la fallecida chelista británica y Rostropovich siguen encabezando la lista.

**R.O.B.**

**FITKIN:** *Sextet.* **NYMAN:** *1-100.* **SEDDON:** *16.* **RACKHAM:** *Which ever way your nose bends.* **Piano Circus (Kirsteen Davidson-Kelly, Richard Harris, Kate Heath, Max Richter, Ginny Strawson, John Wood y Michael Haslam, pianos). ARGO 433 522-2. DDD. 65'02". Grabación: Cookham y Leatherhead/IV/1990 y IV/1991. Productor: Andrew Cornall.**

Cachorros del muzak, fríos como una culebra de aluminio, fáciles hasta la extenuación, jóve-

## El exquisito y el esforzado




Los años de grabación indican que se trata de recuperaciones fonográficas. En el caso de Milhaud son documentos de considerable importancia, ya que cuatro de las cinco obras son dirigidas por el propio autor, de cuyo nacimiento se cumplen cien años en 1992. No es extraño que el compositor dirigiera precisamente estas piezas, obras de interés que requieren un dispositivo limitado, aunque dos de ellos reclamen recursos corales y uno, el último, una soprano (no indicados en el libreto). Son, en general, piezas que evidencian la capacidad teatral de Milhaud. Las dos primeras y el recital de canciones del *Catálogo de flores* son tal vez lo más interesante de esta recopilación, que se hace menos amable en las otras dos.

El disco de Chabrier incluye una breve obra maestra, la opereta *Une éducation manquée (Una educación incompleta,* habría que traducir, más que *frustrada),* llena de sabiduría musical y comicidad mesurada, equilibrada en sus tres únicos personajes, servidos por dos sopranos y un bajo, excelentes como cantantes y como cómicos (aunque sospechamos que las partes habladas son cometido de actores profesionales, no de los cantantes mismos; nada lo indica, sin embargo). Se trata de una obra de encargo, limitado éste en sus pretensiones, que supera con creces las mismas. Estamos en 1879, Chabrier ya ha esbozado varias obras lírico-dramáticas y estrenado una, *L'étoile. Gwendoline* y *Le roi malgré lui* son muy posteriores, y en este disco se incluyen dos fragmentos, las canciones *Fileuse,* de la primera, y la *Chanson de l'Alouette,* de la segunda. Los escasos recursos de esta *Education* destinada al Círculo de Periodistas se despliegan de una manera asombrosa en su portentosa eficacia escénica a lo largo de poco más de media hora. A la pequeña obra maestra le acompaña un breve recital de *mélodies* que redondean la idea de magisterio de este compositor genial, bastante *negligé* al otro lado de sus fronteras.

**S.M.B.**

**CHABRIER:** *Une éducation manquée, opereta en un acto. Six mélodies.* **Christiane Castello, soprano; Claudine Collart, soprano; Xavier Depraz, bajo. Orquesta. Director: Charles Bruck. Helène Boschi, piano (Mélodies). LE CHANT DU MONDE Harmonia Mundi LDC 278 1068. AAD. 55'19". Grabación: París, 1593-54.**

**MILHAUD:** *Le Châteu de Feu op. 338* **(12'),** *La Mort du Tyran op. 116* **(6'20"),** *Introduction et Marche funèbre op. 153* **(6'13"),** *Suite Provençale op. 152 b* **(15'34"),** *Catalogue de Fleurs op. 60* **(5'37"). Orquesta Filarmónica de París. Director: Darius Milhaud. Excepto op. 152: Orquesta de la Asociación de Conciertos del Conservatorio. Director: Serge Baudo. LE CHANT DU MONDE Harmonia Mundi LDC 278 1069. AAD. Grabación: París, 1953, 1956 y 1963.**

# PROGRAMA DE CONCIERTOS Y ESPECTACULOS

**JUNIO**

**20** sábado — Silvio Rodriguez con la Orquesta Nacional de Cuba. **Director :** Leo Brouwer — Gran Teatro

**25** jueves — Luis de Córdoba / Carmen Cortés " Flamenco de ida y vuelta " + Artista invitado — Gran Teatro

**26** viernes — Manolo Sanlúcar y Orquesta Ciudad de Málaga " Sinfonía flamenca " **Director :** Enrique Garcia Asensio — Gran Teatro

**27** sábado — Stanley Jordan — Teatro de la Axerquia

**30** martes — Sharon Isbin / Carmen Linares — Colegios Mayores de la Universidad

**JULIO**

**1** miércoles — Vicente Amigo y Orquesta de Córdoba " Concierto flamenco para un marinero en tierra " **Director :** Leo Brouwer — Gran Teatro

**2** jueves — Cristina Azuma / Alvaro Pierri / Duo Assad " Latinoamérica clásica " — Gran Teatro

**3** viernes — Los Angeles Guitar Quartet " Guitarras en la ópera " Victoria De Los Angeles / Ichiro Suzuki — Gran Teatro

**4** sábado — Pepe Romero / I Musici — Gran Teatro

**7** martes **8** miércoles — Ballet De Cristina Hoyos " Lo flamenco " / " Yerma " — Gran Teatro

**8** miércoles — Gilberto Gil / Toquinho " Noche de Brasil " — Teatro de la Axerquia

**9** jueves — Joe Pass / Ottis Grant / Vargas Blues Band — Teatro de la Axerquia

**10** viernes — La Casa "Sordera" **Con :** Enrique De Melchor " Dinastias Flamencas" — Gran Teatro

**11** sábado — Enrique Morente y Orquesta Ciudad de Granada " Misa flamenca " — Mezquita Catedral

Todos los conciertos y espectáculos darán comienzo a las **22,30** horas

**VENTA DE LOCALIDADES :** En la Taquilla del Gran Teatro en horario de 12 a 14 y de 18 a 21 horas

**VENTA PREVIA :** Para todos los conciertos y espectáculos,en las taquillas del Gran Teatro,a partir del 2 de junio de 1992

**RESERVA DE LOCALIDADES :** Llamando a los teléfonos (957) 480237 - 480644 de 10 a 12 horas.Dichas reservas se mantendrán hasta CUATRO DIAS hábiles antes del espectáculo.Se podrán hacer efectivas en la TAQUILLA del teatro o en cualquier oficina de la CAJA PROVINCIAL DE AHORROS DE CORDOBA.

FESTIVAL CORDOBA GUITARRA 22 JUNIO / 11 JULIO 1992

Organizan: F.P.M. Gran Teatro — Ayuntamiento de Cordoba

Patrocinan: Junta de Andalucia — Quinto Centenario — Canal Sur — Expo'92

Colaboran:

**Información/Inscripción:** F.P.M. Gran Teatro
Avda. del Gran Capitán, 3 - 14008 Córdoba (Spain)
Telfs: (957) 479238 - 486700 Telefax : (957) 487494

nes y guapos unos, estudiadamente inquietante el otro, bajos en calorías todos, he aquí a los sacerdotes de la *new age* facción culta. A los oficiantes de la música más reaccionaria del presente. Los ritmos de playa con palmeras artificiales a la luz de la luna pálida de Fitkin o Seddon. La pretenciosidad magisterial de Nyman, «la nueva simplicidad» lo ha llamado alguien. El concepto más pretendidamente intelectual –media hora de pretensión, Santo Dios– de Rackham. Y qué viejo suena todo. El envase, eso sí, precioso.

*L.S.*

**HAENDEL:** *El Mesías.* **(Arreglo de W.A. Mozart). Monika Frimmer, Mechthild Georg, sopranos; Christoph Prégardien, tenor; Stephan Schreckenberg, bajo. Rheinische Kantorei. Das Kleine Konzert. Director: Hermann Max. 2 CD EMI CDS 7 54353 2. DDD. 53'25" y 69'12". Grabación: Lohmar-Honrath, II-III/1991. Productor: Gerd Berg. Ingeniero: Hartwig Paulsen.**

Esta grabación recoge de manera plausible un momento muy especial de la difusión del *Mesías* haendeliano en el área cultural germánica, un instante que viene a coincidir con el interés de Mozart por la música del sajón y la de Bach. La reconstrucción del arreglo incluye no sólo la utilización del idioma alemán y la lectura de la nueva instrumentación de la partitura, sino la búsqueda de un estilo y de una sonoridad. Esta última difiere notablemente del original barroco: mayor presencia de los vientos, diferente destino instrumental de algunas partes, siendo muy llamativa la sustitución de la trompeta por la trompa en *The trumpet shall sound* (aquí *Sie schallt, die Posaun*), notablemente reducida además. Otro problema que ha resuelto Max en su interpretación es el del volumen, aspecto que ya en época de Mozart comenzaba a sufrir el proceso de hinchamiento que llegó hasta nuestros días. Por el contrario, en esta versión se opta por una orquesta y, sobre todo, un coro de dimensiones reducidas. Hasta la elección del fortepiano, en vez del clave y basándose en los datos más recientes de que se dispone, es un detalle de delicadeza sonora. Mas finalmente el punto estilístico crucial de este *Mesías* híbrido es si se trata tan sólo de un documento o de auténtica música de interés. La solución dada por Max no deja de ser apasionante porque en su lectura asistimos a la transición del lenguaje musical en unos años decisivos del siglo XVIII. Este *Mesías* contiene así rasgos barrocos y clásicos fuertemente entremezclados.

*E.M.M.*

**HAYDN:** *Sinfonías nºs 35, 38, 39, 41, 58, 59 y 65.* **The Academy of Ancient Music. Director: Christopher Hogwood. 3 CD L'OISEAU-LYRE 433 012-2. DDD. 156'16". Grabación: Londres, V-VI,XI/1989; IV/1990. Productores: Peter Wadland y Morten Winding (39). Ingenieros: Jonathan Stokes (58, 65), Simon Eadon.**

El primer volumen publicado de las *Sinfonías* de Haydn por Hogwood suscitó cierta polémica incluso en el seno de SCHERZO (ver nºs 52 y 55). Esta segunda entrega incide en los mismos recursos instrumentales y estilísticos: una sonoridad tan punzante como refinada, con unos vientos presentes (flautas) y hasta descarados (trompas), que dan a la orquesta una profundidad notable. En tanto aguardamos a que el proyecto se complete, y podamos ver el arco sinfónico de Haydn en su totalidad, cabe describir el Haydn de Hogwood por la decisión de sus primeros tiempos, la poesía desromantizada de los lentos, la elegancia de los minuetos y el humor virtuosístico de los finales. Dentro de estos tres discos, habría que resaltar la atmósfera delicada, repleta de hallazgos tímbricos, del Poco Andante de la *Sinfonía nº 41* y la energía telúrica del Presto inicial de la *Sinfonía nº 59*. El punto de la supresión del clave como soporte continuo no es una cuestión pacífica. Por lo pronto, es posible establecer una evolución desde las *Sinfonías* de Mozart del propio Hogwood, donde el discurrir musical era ordenado a partir de las diversas familias instrumentales. La experiencia de ahora es más sinfónica y responde a un criterio unificador.

*E.M.M.*

**JANACEK:** *Obertura «De la casa de los muertos». Sinfonietta. Concierto para violín y orquesta. Taras Bulba.* **Christian Tetzlaff, violín. Orquesta Philharmonia. Director: Libor Pesek. VIRGIN VC 7 91506-2. DDD. 66'41". Grabación: Walthamstow Town Hall, VI/1990 y II/1991 (Concierto). Productor: Simon Foster. Ingeniero: Mike Hatch.**

Junto a las habituales *Sinfonietta* y *Taras Bulba*, en versiones de excelente expresividad y buen nivel (aunque no hacen olvidar otras ya evocadas en estas páginas, ver SCHERZO nº 56) se incluyen aquí dos obras íntimamente emparentadas, la conocida Obertura de la última ópera de Janácek, *De la casa de los muertos*, y un *Concierto para violín* en un solo movimiento, desconocido hasta hace poco. El *Concierto* tiene como tema principal el de la obertura, y por ello resulta especialmente adecuado que ambas piezas aparezcan en el mismo registro. No es la primera vez que llega esta obra al sonido grabado. Supraphon publicó hace menos de dos años un disco en el que, junto a anteriores versiones de Václav Neumann de las dos piezas orquestales (1982), se incluía una lectura del *Concierto* a cargo de Josef Suk, la Filarmónica Checa y Neumann (1989). El interés de esta obra es enorme para los interesados en este compositor, en especial si sabemos que esos doce o trece minutos de música (Suk-Neumann: 13'32", Tezlaff-Pesek: 11'59") incluían elementos personales importantes, de manera semejante a otras obras suyas, como los dos *Cuartetos de cuerda*. La interpretación de Tetzlaff es espléndida, con garra y comprensión, algo más rápida que la de Suk, pero se trata de una pieza concertante con especial importancia de la orquesta, y de ahí lo decisivo del acompañamiento de Pesek. Un disco que merece la pena por esa novedad, aunque también por las interpretaciones, bastante ajustadas, en este caso algo más dilatadas que la media habitual.

*S.M.B.*

**MARAIS:** *Suites I en la menor, IV en re mayor y VII en sol mayor.* **(Libro III). Jordi Savall, viola da gamba; Ton Koopman, clave; Hopkinson Smith, tiorba y guitarra. ASTRÉE E 8761. DDD. 63'10". Grabación: Saint-Lambert-des-Bois, I/1992. Ingeniero: Pierre Verany.**

Periódicamente, Savall nos va descubriendo el mundo infinitamente rico de la música para viola da gamba de Marin Marais. Las interpretaciones de este disco renuevan las excelencias de los anteriores: técnica intachable, dominio del lenguaje, musicalidad y expresividad. Así, en los *Préludes*, Savall crea unos momentos de reflexión intensa, aumentada por una ornamentación de orden expresivo. Las danzas despliegan toda la brillantez del instrumentista, su sonido poderoso y cálido. Pero si el virtuosismo del instrumento es llevado al límite, también se le saca partido a la viola en otra dirección, en la que es *reinventada*, como en la imitación de la guitarra de la pieza de este título que cierra el disco. De gran relieve las intervenciones de Koopman y Smith, en especial la nitidez de las partes de éste, gracias a una toma sonora de gran calidad.

*E.M.M.*

**MAXWELL DAVIES:** *Suite de «The Boyfriend». Suite de «The Devils». Seven in Nomine.* **Aquarius. Director: Nicholas Cleobury. COLLINS 10952. DDD. 62'51". Grabación: Londres, X/1989. Productor: James Mallinson. Ingeniero: Mark Vigars.**

Los adictos al cine de Ken Russell –que tengo la impresión de que no son muchos– se encontrarán aquí con las músicas de dos de sus películas más celebradas: *The Boyfriend* y *The Devils*. Y todos caeremos en la cuenta de que el autor de ellas era Sir Peter Maxwell Davies, uno de los compositores de moda, reciente visitante de nuestro país. Las hábiles partituras del autor residente en las Islas Orcadas se acompañan en este disco por una obra de muy superior interés: los siete *In Nomine*. Se trata de piezas sobre las palabras «Benedictus qui venit in nomine Domini» de la antífona *Gloria tibi Trinitas* y su tratamiento por John Taverner en la *Misa* del mismo nombre. Maxwell Davies utiliza para ellas quinteto de viento, cuarteto de cuerdas y arpa, y nos conduce por ese universo suyo ecléctico, no demasiado emocionante, en el que la construcción se impone sobre el mensaje. No se trata, desde luego, de nada parecido a otras invenciones sobre obras del pasado de las que serían paradigma los *Elephants Ivres III y IV* de Luis de Pablo sobre el *Veni sponsa Christi* de Tomás Luis de Victoria. El mundo del inglés es más asequible, pero también menos rico. Excelente interpretación, como es habitual en ellos, de Aquarius y Nicholas Cleobury.

*L.S.*

**MESSIAEN:** *Messiaen par lui même: Le banquet célestes. Diptyque. Apparition de l'Eglise éternelle. L'Ascension. La Nativité du Seigneur. Les Corps Glorieux. Messe de la Pentecôte. Livre d'orgue.* **Olivier Messiaen, órgano de la iglesia de la Sainte-Trinité de París. 4 CD EMI CZS 7 67400 2. ADD. Grabación: París, VI-VII/1956. Productores: Serge Moreux y Roland de Candé. Ingeniero: André Charlin.**

**MESSIAEN:** *La música completa para órgano. Vol. 5. Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité.* **Hans-Ola Ericsson, órgano de la Catedral de Lulea, Suiza. BIS 464. DDD. 78'59". Productor e ingeniero: Kerstin Johansson. Distribuidor: Diverdi.**

Estos dos álbumes reúnen en cinco CD *casi* toda la obra organística de Olivier Messiaen. No falta más que una pieza reciente, *Le Livre du Saint-Sacrement* (1986). Los cuatro discos interpretados por el propio Messiaen en el órgano en que pensó cuando compuso las obras en él contenidas incluyen piezas compuestas entre 1926 y 1951. En su día fue un acontecimiento y el álbum no ha dejado de reeditarse desde entonces. Le ha llegado por fin la hora de su traspaso a formato CD. ¿Qué podemos añadir sobre unas interpretaciones que quizá no sean las mejores posibles, pero que tienen una obvia autenticidad y cuentan con un instrumentista, el propio compositor, nada desdeñable? Esa elevada espiritualidad, que permite que la música de Messiaen nos llegue al margen de confesionalidades, se encuentra recogida en estas piezas con inquietante expresividad, desde la pieza de un muchacho de dieciocho años, *El banquete celeste*, hasta la plena madurez de la *Misa de Pentecostés* o el *Libro de órgano* (1950 y 1951). Otros organistas, como Louis Thiry o Simon Preston, se han acercado con gran fortuna y mejor calidad de sonido a estas páginas. A su manera, con sus propias obras, Messiaen el intérprete sigue siendo referencia, sin menospreciar a nadie.

El segundo disco viene como anillo al dedo para ampliar la colección de la obra organística de Messiaen. El compositor ha grabado su propia versión fonográfica, pero no con EMI, sino con Erato, y por tal razón está ausente ese importante registro de la serie incluida en el cuádruple álbum. En un instrumento algo distinto, con un sonido perfecto y de gran relieve, Hans-Ola Ericsson da un fervoroso y matizado recital de esas nueve inquietantes meditaciones trascendentales en las que la alegría, el estupor y el misterio se traducen en sonidos serenos, recogidos, mesurados: opción deliberada que no debe ser confundida con nada parecido a la frialdad.

***S.M.B.***

**MOZART:** *Concierto para piano y orquesta nº 12 en la mayor, K. 414.* **Evgeni Kissin, piano. Los Virtuosos de Moscú. Director: Vladimir Spivakov. RCA VD 60707. DDD. 26'12". Grabación: París, X/1988. Productora e ingeniera: Yolanta Skura.**

Kissin luce una preciosa articulación, un perfecto legato y un fraseo extremadamente elegante en esta versión, muy tradicional e impecablemente acompañada por el conjunto ahora residente en el Principado, del concierto mozartiano. El disco, de duración absurdamente breve, por muy a precio especial que esté, es disfrutable, pero creo que resultaría preferible haber incluido otro concierto, porque no se concibe a estas altunas un compacto de esta duración. Por lo demás, el pianista ruso, aunque ofrece una lectura irreprochable, están aún lejos de dar a esta música la *chispa* que otros sí consiguen, y por añadidura, aun teniendo en cuenta que todos los conciertos pianísticos del salzburgués son una maravilla, no se ha ido a escoger *uno de los mejores, y por ello, aunque* quien adquiera el disco disfrutará ciertamente de él, la opción, tal como se presenta, no parece muy competitiva. Una lástima, porque éste es uno de los artistas más interesantes que han surgido en el mundo de los pianistas, que al contrario que el de las batutas, parece gozar de excelente salud. Muy buena toma sonora.

***R.O.B.***

**NYMAN:** *Songbook.* **Canciones sobre textos de Paul Celan, William Shakespeare, Wolfgang Amadeus Mozart y Arthur Rimbaud. Ute Lemper. Michael Nyman Band. Director: Michael Nyman. DECCA 425 227-2. DDD. 53'47". Productor: David Cunningham. Ingeniero: Michael J. Dutton.**

Híbrido de Kurt Weill y una suerte de John Cage pasado por el cabaré, el trabajo de Michael Nyman sobre los poemas de Paul Celan consiste más en la disposición de un telón de fondo para las palabras que un ejercicio creador a partir de ellas. Unas cuantas armonías repetidas con ligeras variantes de una canción a otra, algún que otro tono de color, la introducción de una melodía que no acabará de desarrollarse, sirven para que Ute Lemper, experta precisamente en Weill, colabore fielmente a tanta monotonía. Conseguir que los textos de Celan no emocionen no era tarea fácil. Aquí está, y lograda en plenitud. Los fragmentos sobre Shakespeare, para el film de Peter Greenaway *Prospero's Book*, adolecen de idéntica falta de ideas. Y a Rimbaud ya le puso música, con muchas menos pretensiones e infinitamente más talento, ese genio de la *chanson* que todavía se llama Leo Ferré.

***L.S.***

**ORFF:** *Carmina Burana.* **Lynne Dawson, soprano; John Daniecki, tenor; Kevin McMillan, barítono. Coros de Niñas, Niños y Sinfónico de San Francisco. Orquesta Sinfónica de San Francisco. Director: Herbert Blomstedt. DECCA 430 509-2. DDD. 59'07". Grabación: San Francisco, V/1990. Productor: Andrew Cornall. Ingeniero: Stanley Goodall.**

Si con esta obra Carl Orff abrió una nueva puerta a la música del siglo XX, afortunadamente se cerró en seguida. A saber dónde habríamos terminado de haber abundado en estas oportunistas trivializaciones de Stravinski. La viperina lengua del propio autor de *Noces* afirmaría que si su estilo era calificado de neoclásico, el de Orff era puro neo-neanderthal.

Como lo cortés no quita lo valiente, el juicio que la obra nos merece no nos impide reconocer que la versión discográfica de absoluta referencia sigue siendo la que en 1968 *autorizara* el autor a Eugen Jochum, con nada menos que Janowitz, Stolze y Fischer-Dieskau como solistas. Ésta de Blomstedt viene a sumarse al pelotón perseguidor, que de todos *modos continúa encabezando Previn*, seguido a corta distancia por Ozawa.

Se aducirá que nos es fácil afrontar el empeño con diferente estrategia, pero aquí resulta demasiado evidente que se fía todo a la espectacular brillantez de la toma de sonido, un argumento que a este director y a esta orquesta les está sirviendo para hacerse un gran renombre, pero que a nosotros, como ya nos sucediera en relación con la *Sinfonía alpina*, se nos antoja magro para resolver una opción de compra entre tanta y tan cualificada competencia.

De todos modos, si hilamos más fino encontramos lapsus de lectura tan considerables como el silencio de negra obviado entre la primera y segunda estrofas de Ecce gratum o pronunciaciones de las consonantes silbantes y dentales tan irritantemente anglosajonas como las que se oyen en la sección piano del O Fortuna. Sólo las buenas prestaciones de los solistas (expresivamente inocente pero técnicamente segura Lynne Dawson, divertidamente doliente John Daniecki, seductoramente meloso Kevin McMillan) podría matizar el sentido de nuestra recomendación, pero en ningún caso desviarlo. Con tanto repertorio inédito como queda, la insistencia en pentagramas tan manidos ha de afrontar niveles de exigencia muy altos.

***A.B.M.***

**PUCCINI:** *La fanciulla del west.* **Mara Zampieri, soprano (Minnie); Plácido Domingo, tenor (Johnson); Juan Pons, barítono (Rance). Coro y Orquerta del Teatro alla Scala. Director: Lorin Maazel. 2CD SONY S2K47189. DDD. 59'06" y 75'28". Grabación: Milán, en vivo en la Scala, 1991. Productor: Michel Glotz. Ingeniero: Christian Constantinov.**

Mala suerte ha tenido esta ópera cuando se ha intentado grabar en estudio. Por ello quizás la Sony se planteó esta edición del vivo, aprovechando su programación en el Sancta Sanctorum operístico. Pero esas presuntas intenciones se han quedado sólo en eso, en buenos propósitos. Hay bondades: Maazel que hace sonar a una orquesta buena con su especial protagonismo; el director cae en ampulosidades y machaconerías, pero hace un trabajo extraordinario de descripción, de brillo, que apabulla. El ingeniero de sonido lo valoró y la orquesta se escucha preeminente. Otro aspecto positivo es el cuidado equipo de secundarios, que hacen honor a la fama

del teatro, donde aparecen veteranos (Roni, Bottion, Mori) al lado de las nuevas remesas canoras (Spagnoli, Bramante). Sólo se hubiera pedido para Jake Wallace una voz más redonda: estamos acostumbrados a Tozzi, Zaccaria o Modesti, aunque la brevedad del papel no lo justifica.

Zampieri está miedosa; fría, monótona y asexuada, parece no haber estudiado o comprendido a Minnie. Ni lirismo (arietas, dúo), ni empuje (esporádicas explosiones como la más extensa *Ogni notte rimangono*) ni talento dramático (dúo acto II con Rance) es capaz de servir esta cantante, que nos hace pensar que Casolla, con quien compartía el cartel en la Scala, debería conseguir mejores prendas. Pons canta con sentido dramático; él sí se sabe el papel y se emplea en demostrarlo, pero le falta voz, *slancio*. Su sheriff suena hueco, pálido. Domingo, mal que pese, es el único elemento del terceto que merece destacarse. La voz está un poco deteriorada, en cuanto al color, sobre todo en la zona elevada. Suena muy frágil a veces y no abunda la variedad de matices, pero es valiente el mensaje y la entrega (las únicas respuestas individuales de aplauso las consigue él. Hay constancia).

*F.F.*

**RAMEAU:** *Les Paladins* **(Suite). Orchestra of the Age of Enlightenment. Director: Gustav Leonhardt. PHILIPS 432 968-2. DDD. 63'45". Grabación: Londres, I/1991. Productora: Martha de Francisco. Ingeniero: Andreas Neubronner.**

**RAMEAU:** *Pygmalion. Nélée et Myrthis.* **Crook, Piau, Mellon, Michel-Dansac, Corréas, Semellaz, Pelon. Les Arts Florissants. Director: William Christie. HARMONIA MUNDI HMC 901381. ADD (?). 78'05". Grabación: V/1991. Productor e ingeniero: Jean-Martial Golaz.**

En esta época de exigencia de rigor en la interpretación de la música histórica, ¿a quién puede seguir interesando una selección de una comedia lírica de Rameau? Y, sin embargo, la respuesta parece estar en que los primeros interesados han sido los intérpretes de esta grabación; así, lejos de la fallida versión integral de la obra dirigida por Malgoire (Discos Pierre Verany, comentada en SCHERZO nº 63),. Leonhardt y la Orquesta de la Ilustración comunican un idioma y una vida admirables a estas danzas, separadas aquí lamentablemente de su función de eje central de la escena musical francesa del barroco. Las objeciones deben suspenderse, con todo, ante el refinamiento general, la elegancia de los minuetos, la energía del *Air de furie* o el sentido bailable que impregna las lecturas.

Hay que citar de nuevo a Gustav Leonhardt a la hora de acercarse al *Pygmalion* llevado al disco por Christie. Con La Petite Bande, el director holandés conseguía una recreación más incisiva en la obertura y acaso no tan marcadamente melancólica en las escenas como el norteamericano, que cuenta con un Howard Crook que perfila una imagen lánguida del escultor mítico. *Nélée et Myrthis*, un acto de ballet de menor entidad que la obra precedente, ve comprometida su traducción sonora por las intervenciones vocales, un punto justas, de Agnès Mellon.

*E.M.M.*

**ROSSINI:** *22 Canciones.* **Marilyn Horne, mezzo; Martin Katz, piano; RCA/BMG RD 60611. DDD. 62'08". Grabación: Nueva York, VI/1991. Productor: John Pfeiffer. Ingeniero: Anthony Salvatore.**

Durante muchos años Rossini era prácticamente conocido por *Il Barbiere di Siviglia;* por suerte, hubo un resurgimiento que ha permitido conocer muchas de las óperas del compositor y finalmente también poner al alcance del oyente el mundo de la canción, bastante desconocido durante años. Una de las principales artífices ha sido Marilyn Horne, que con su arte ha contribuido a este redescubrimiento; poseedora de una de las mejores voces de mezzosoprano coloratura y dotada de una prodigiosa técnica que le permite sostener un registro agudo de gran belleza, a la vez que impresionar por sus brillantes graves de gran rotundidad o sorprender por la nitidez de sus agilidades, utiliza estas cualidades al servicio de estas

## Expresionismo total




No es el tándem Pousseur-Herreweghe el primero que se permite determinadas libertades a la hora de realizar una nueva interpretación discográfica de esta fascinante obra maestra, el *Pierrot Lunaire* de Schoenberg. La cuestión es preguntarse si esas libertades, que el propio Herreweghe invoca y defiende en el libreto de presentación, aunque de manera bastante breve y sumaria, son legítimas. O dicho de otro modo: ¿aporta algo importante este nuevo *Pierrot* fonográfico, que se las verá con lecturas de la altura e importancia de las dos (tan distintas) de Boulez, la del propio Schoenberg en los años cuarenta, Mihály, Atherton o Zipper? La respuesta es sí. Veamos por qué.

Este director de música antigua accede, como él mismo dice, a una partitura donde, a diferencia de las obras de su especialidad, hay innumerables anotaciones. Es imposible seguir algunas, es improbable seguir muchas de ellas. Porque el sonido es una dimensión distinta a la lectura. Creemos que Herreweghe ha decidido ser fiel al espíritu de Schoenberg, aun a costa de saltarse en algún momento la letra. Da la impresión de que director y recitante hubieran decidido hacer esta obra como un clásico, intentar desenterrar pautas del pasado ya desaparecido, de esa época en que el expresionismo proponía una nueva estética en diversas artes. No creemos exagerado asegurar que *Pierrot Lunaire* es una de las mayores obras del expresionismo germánico, estrenada en el momento mismo (1912) en que hacía su cine Paul Wegener y pintaban sus cuadros los de Die Brücke (con lo cual no pretendemos identificar todos los *expresionismos* alemanes en una sola tendencia): el propio Schoenberg será pintor expresionista, asociado al *Blaue Reiter*. Pues bien, ese es el Schoenberg que Marianne Pousseur ha intentado, haciéndole cantar unas veces (pocas), acentuando expresividad e incluso énfasis en determinados parlamentos, haciendo uso del agudo estridente con fines expresivos, dándole un sentido de progresión y regresión alternativas de carácter plenamente dramático. Porque Pousseur actúa, hace teatro, y eso es lo que sorprende. No es que Ivonne Minton, Helga Pilarczyk, Mary Thomas o Erika Sziklay no lo hicieran. Pero en este caso la expresividad dramática es protagonista, con lo cual la en su tiempo originalísima dimensión tímbrica queda en su carácter de envolvimiento. El resultado puede resultar discutible, pero en mi opinión es fascinante. Como afanoso coleccionista de versiones diferentes de esta obra (una pieza que justificaría por sí sola la inclusión de Schoenberg en la historia y que permitiría tal vez confundir a muchos de sus epígonos más cercanos a nosotros) creo que nos encontramos ante algo diferente, ante un primo hermano, por fin, del cine de Murnau o la plástica de Franz Marc. No les digo más.

Parece que se va a interpretar cada vez más la versión para flauta, clarinete, violín, chelo y piano de la *Sinfonía op. 9*, transcrita por Anton Webern en 1923. En muchos sentidos es una curiosidad, pero es algo más que eso. Se trata también de un testimonio de cómo trabajaban los vieneses de la Trinidad a la hora de ofrecerle al público que sostenía la Asociación de Conciertos sus propias obras si no se disponía de efectivos adecuados para ello. La lectura de Herreweghe insiste en el elemento *claridad, diafanidad,* para que la obra resulte al oído lo que de hecho es, una pieza, tonal, el manifiesto de una estética que pretendía superar en código, en efectivos y en discurso la herencia postromántica, pero que no daba aún el a veces fértil y siempre peligroso salto mortal de la suspensión tonal. En resumen: un disco muy a tener en cuenta, que tal vez inicie a Herreweghe en *estas guerras.*

*S.M.B.*

**SCHOENBERG:** *Pierrot Lunaire op. 21. Primera Sinfonía de cámara op. 9.* **(Transcripción: Anton Webern). Marianne Pousseur, voz. Ensemble Musique Oblique. Director: Philippe Herreweghe. HARMONIA MUNDI HMC 901 390. DDD. 57'53". Grabación: Châtelet, VII/1991. Productor e ingeniero: Jean-Martial Golaz.**

## Música secreta

Los *Cuartetos* para cuerda de Shostakovich constituyen una de las más altas creaciones musicales: como conjunto, sobrepasan en riqueza (de inspiración, exigencia y realización) a la integral de las *Sinfonías*. Shostakovich aborda la escritura del cuarteto para cuerda, como todos los compositores clásicos, una vez amaestrado su lenguaje: el *nº 1* fue escrito después de su *Quinta Sinfonía*. El compositor contornea a la obra de Berg y Schoenberg, para reanudar con las estructuras establecidas por Beethoven (y tal vez Mendelssohn, en cuanto al expresionismo). El universo doloroso, dramático, desnudo y desesperado que subrayan algunos episodios desenvueltos y brillantes, ha sido muy bien expresado en la discografía. La interpretación de los Fitzwilliam puede ser sin embargo considerada como una de las primeras referencias por su precisión rítmica (muy cercana al arte de Mravinski), su color *fauvista*, su construcción cubista que pone de relieve la lógica imprevisible de la obra. Esta grabación (magnífica toma de sonido de los años 75/80) original de L'Oiseau-Lyre vuelve en CD y no tiene ninguna arruga. Para algunas de las obras maestras se podrán también adquirir las versiones del Borodin (*Cuartetos nºs 3, 5, 8 y 12*. EMI-Melodiya, a la espera de su nueva integral para Virgin) y del *nº 13* por Gidon Kremer y sus amigos de Lockenhaus (ECM). Los Coull (*nºs 4, 8 y 11*. ASV) y los Fine Arts (*nºs 3, 7 y 11*. ADES) a pesar del tibio recibimiento de la crítica británica y francesa me parece que proponen una opción original: encuentran una exuberancia de doble sentido en estas obras (un poco como en las *Sinfonías*) y la interpretan a partir de una fluidez luminosa (Coull), un cantabile exacerbado (Fine Arts). Quisiera señalar que Supraphon tiene en sus cajones una de las mejores interpretaciones, por el Smetana, del *Cuarteto* que condensa todas las cualidades de los demás, el *Cuarteto nº 3 Op. 73*.

**P.E.**

**SHOSTAKOVICH:** *Los 15 Cuartetos de cuerda.* **Fitzwilliam String Quartet. 6CD DECCA 433 078-2. ADD. 377'. Grabación: 1975/1977. Productor: P. Wadland. Ingenieros: J. Dunkerley, S. Eadon, M. Atkinson. Precio medio.**

canciones, consiguiendo todo tipo de matices, sin falsos efectismos. Así, en temas tan especiales como *Mi lagnero tacendo*, de la que canta siete versiones distintas, da a cada una su expresión diferenciada. Entre las veintidós canciones que incluye este disco es difícil destacar alguna por encima de las demás, pero posiblemente *Canzonetta spagnola* es el prototipo de pieza en que la cantante utiliza, y lo hace con éxito, todos los recursos técnicos y estilísticos. Martin Katz la acompaña al piano y consigue esa simbiosis con la cantante. Discos como éste son la mejor manera de celebrar el bicentenario del compositor.

**A.V.**

**TELEMANN:** *Cantatas de Navidad (Hosianna! Dieses soll die Losung sein. O Jesu Christ, dein Kripplein ist. Uns ist ein Kind geboren).* **Mária Zádori, Judith Németh, Gábor Kállay, Klaus Mertens. Capella Savaria. Director: Pál Németh. HARMONIA MUNDI QUI 903053. Serie Quintana. DDD. 46'04". Grabación: Szombathely, 1991. Productor: András Székely. Ingenieros: Ferenc Pécsi y Rudolf Pechan.**

Ante la relativa escasez de música de Telemann editada en CD, toda ampliación del repertorio es bienvenida. Y, en este caso, la interpretación es suficientemente satisfactoria como para que los aficionados a la música sacra accedan a esta grabación sin temor a la decepción.

La Capella Savaria es la más conocida de las agrupaciones húngaras que se dedican a la música barroca con criterios históricos. Tras unos inicios algo dubitativos, Pál Németh se ha ido decantando por un estilo *de tipo inglés*, es decir, el criterio historicista no ahoga la belleza de la música ni la encorseta, sino que trata de mostrar la musicalidad inherente a ella. Y eso lo consigue con notable acierto este disco, con tres preciosas cantatas. Particularmente bella es la primera, estructurada en forma de diálogo entre la alegría, un ángel, la humildad y la fe.

Los solistas destacan por el buen acierto de la elección: siendo los cuatro de alto nivel, ninguno se significa especialmente, ni por lo excelente ni por lo insuficiente. Pero consiguen un aire íntimo, de gran musicalidad, que contribuye a hacer de la audición una auténtica delicia.

La presentación es buena, con los textos cantados y breves comentarios. Un evidente fallo del productor: la duración del disco es demasiado exigua (¡apenas 46 minutos!), y no tiene en cuenta que somos muchos los compradores de CD que dudamos ante un ejemplar que no se acerque, como mínimo, a los 60 minutos. Pero en este caso no hay competencia...

**S.B.S.**

**WAGNER:** *Sigfrido.* **Reiner Goldberg, tenor (Sigfrido); Heinz Zednik, tenor (Mime); James Morris, bajo (El Viajero); Ekkerhard Wlaschiha, barítono (Alberico); Kurt Moll, bajo (Fafner); Birgitta Svenden, contralto (Erda); Hildegard Behrens, soprano (Brunilda); Kathleen Battle, soprano (Voz del pájaro). Orquesta de la Opera Metropolitana de Nueva York. Director: James Levine. 4CD DEUTSCHE GRAMMOPHON 429 407-2 GH4. 62'19", 67'04', 64'29" y 56'37". Grabación: IV-V/1988. Productor: Cord Garben. Ingeniero: Wolfgang Mitlehner.**

Con esta entrega termina la edición de la *Tetralogía* dirigida por Levine. Se trata de un ejemplo del actual wagnerismo, protagonizado por el ingeniero de sonido y los innumerables trucos del digital. En efecto, el sonido es de una *suntuosidad y fluidez realmente mágicas* (si la magia puede ser real) y condiciona la tarea de Levine, que se limita a analizar sonoramente la partitura, como si fuera el último ensayo antes de ponerse a interpretar. Languidez y lentitud en los tempi hacen de su trabajo algo monótono y aburrido, sólo salvable en algún momento lírico.

En el reparto, siguiendo la paradoja, destacan los personajes secundarios, a contar desde Moll, imponente, clásico, señorial, en su dragón, el único que puede oponerse al verdadero monstruo de esta versión, que es mister Mitlehner.

## Fiestas a la fuerza

La(s) estética(s) del poder, en este caso el estalinista, exige de quienes le sirven (de buen o mal grado), unas obras en movimiento hacia la glorificación luminosa, y cuanto más bombos y platillos, mejor. En sus *Sexta, Séptima y Novena Sinfonías*, Shostakovich explaya una maestría en la perversión del mensaje: a la gloria de Lenin, la *Sexta*; a la resistencia del pueblo ruso contra la furia hitleriana, la *Séptima*; a la victoria final, la *Novena*. Los *bombos y platillos* están efectivamente presentes en las obras, pero cáusticamente desmentidos por un clima rossiniano (la *Sexta*), por una apoteosis fúnebre (*Séptima*), por una charanga escandalosa (*Novena*). Karel Ancerl (*Séptima*, Supraphon, no editada en CD) y Leonard Bernstein (todas en DG) han explorado la ambigüedad del discurso shostakovichiano, tal vez de manera más radical que Kondrashin, Svetlanov o Mravinski, llevando las obras hasta una dislocación armónica. No parece ser el propósito de Barshai o de Jansons: Barshai toma el programa oficial de la *Séptima* al pie de letra; con tiempos más vivos que Bernstein, lleva la obra hacia un agridulce pero apoteósico final, para celebrar sin embargo otro acontecimiento que el previsto, ya que se trata más o menos de otra paz, de una reconciliación en la cual participan músicos rusos y alemanes. Jansons dirige una orquesta que ha alcanzado un nivel máximo, la Filarmónica de Oslo: se sitúa entre la agresividad de Mravinski y el clima de descomposición propuesto por Bernstein, particularmente en la *Sexta*. La obra pierde un poco su trayectoria *per aspera ad astra*, su marcha hacia la luz (que Shostakovich trata de manera peculiar, o sea, de Sibelius hacia Rossini), para adquirir un carácter más ligero, más irónico. Este humor generalizado y servido por el virtuosismo de los solistas, conviene en todo caso, de manera perfecta, a la *Novena*, donde, según el gusto de cada cual, se podrá echar de menos el elogio de la vulgaridad propuesto por Bernstein.

**P.E.**

**SHOSTAKOVICH:** *Sinfonía nº 7 en do mayor, Op. 60 «Leningrado».* **Junge Deutsche Philharmonia y Miembros de la Filarmónica de Moscú. Director: Rudolph Barshai. BIS CD-515. DDD. 73'42". Grabación (en vivo): 1991. Concierto dedicado a las víctimas de las catástrofes atómicas de Kazajstan y Chernobil. Productor: R.v. Bahr. Ingeniero: S. Ernst.** *Sinfonías nº 6 en si menor Op. 54 y nº 9 en mi bemol mayor Op. 70.* **Filarmónica de Oslo. Director: Mariss Jansons. EMI CDC 7 54339 2. DDD. 51'31". Grabación: 1991. Productor: J. Fraser. Ingeniero: M. Vigars.**

Battle tiene la voz ideal de un pajarito elocuente en un cuento infantil. Aunque fatigados vocalmente, los nibelungos exhiben autoridad y sentido del matiz. Cuando ellos salen, nos divertimos pese a Levine. La revelación de este *Sigfrido* es la Erda, de una vocalidad contralto juvenil muy seductora, gran dominio del bajo-medio (siempre peligroso) y línea de canto muy autorizada.

Morris es un destacado bajo cantante, pero sus medios y su respetuoso buen hacer no alcanzan para la hondura vocal y psicológica del Viajero, que exige un registro más grave y heroico. Igualmente fuera de medios están los otros protagonistas, que van cuidándose de no emitir francamente para no perder timbre y cuerpo (cuando no afinación) y acaban susurrando sus titánicas partes. Él puede parecer Mime y ella, una ondina del Rhin. Todo se une a la apatía de Levine y al protagonismo del ingeniero, que pone *su* orquesta en primer plano y arrincona las voces al fondo.

**B.M.**

## La vía mahleriana

Ensu, a mi entender, magnífica grabación de la *Octava Sinfonía* de Shostakovich, Sir Georg Solti se acercaba al autor antes soviético a través de la legítima vía mahleriana. Un camino que si parece cada vez más evidente a los tratadistas –siempre afirmó Shostakovich que Mahler y Berg eran sus compositores predilectos– no parecía igualmente claro para los intérpretes. Quizá porque lo que llamaríamos la gran escuela rusa –salvo Kurt Sanderling– lo han volcado más hacia el lado de la pura necesidad compositiva de un extraterritorial forzoso –con el que intérpretes tan conspicuos como Rozhdestvenski, Kondrashin o Rostropovich mantenían fuertes concomitancias anímicas– que hacia la lógica vertiente de la tradición. Ni siquiera un gran especialista en ambos autores como Bernard Haitink había jugado esta carta mahleriana tan boca arriba.

Vuelve Solti en su *Décima* a este planeamiento, en un momento en el que los vientos de la historia hacen aún más patéticos los episodios que marcaron el contexto creativo de todo el ciclo, La *Sinfonía* es una afirmación personal, y Solti interioriza el curso de un primer movimiento que casi siempre se nos mostró como un retrato no exento de brillantez descriptiva. Busca mucho más la fluidez aunque debilite las aristas, lo que hace que si, en efecto, los recursos cromáticos o instrumentales conducen a Mahler –un Mahler que nunca llega aquí al despojamiento intelectual a través del exceso en la escritura sino en algunas frases– la voluntaria contención del *pathos* caiga a veces en una cierta pereza rítmica. Rozhdestvenski (Olympia) consigue –aun tardando dos minutos más– una vitalidad dinámica que no elude la confesión. En el breve Allegro Solti recupera una tensión necesaria –es el fantasma de Stalin quien se mueve por él– que le viene como anillo al dedo, que le muestra como ese conductor implacable y feroz de sus mejores días. Luego volverá a Mahler en un Allegretto –en el que, como en el *Cuarteto nº 8*, el autor se hace presente mediante la transcripción musical de su anagrama– con referencias –el solo de trompa y la posterior figura de las cuerdas– que se harán igualmente evidentes en el Andante-Allegro final –el diseño de apertura de las maderas.

Versión, la del gran maestro húngaro, plenamente abierta, que propone una visión sin aprioris de un músico que los ha padecido siempre para bien y para mal, y que posee el atractivo impagable de su voluntad por atraer a Shostakovich hacia esa tradición de la cultura europea a la que pertenece sin duda.

**L.S.**

**SHOSTAKOVICH:** *Sinfonía nº 10 en mi menor, Op. 93.* **Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: Sir Georg Solti. DECCA 433 073-2. DDD. 50'15". Grabación en concierto público: Chicago, X/1990. Productor: Michael Haas. Ingeniero: James Lock.**

**WAGNER:** *Tannhäuser* **(versión orquestal arreglada por Lorin Maazel). Coro Mendelssohn. Orquesta Sinfónica de Pittsburgh. Director: Lorin Maazel. SONY 47178. DDD. 58'59". Grabación: Pittsburgh, XII/1990. Productor: Steven Epstein. Ingeniero: Bud Graham.**

El mal sabor del último concierto de Maazel en Madrid (nos referimos a su actuación al frente de la Orquesta de la Radiodifusión Bávara) se acrecienta al escuchar la síntesis sinfónica de este *Tannhäuser ohne Worte* (Tannhäuser sin palabras, es decir, sin cantantes) elaborada por el propio director norteamericano. Suponemos que el fin de esta adaptación es el mismo que el perseguido por Maazel cuando anuncia una célebre marca de relojes o cuando dirige un concierto sin ensayos previos, esto es, aumentar su fuente de ingresos de cualquier manera; otro sentido, si es que lo hay, se nos escapa por completo (el maestro, en el comentario del libreto, dice que la obra original es poco conocida por los melómanos (¿?). El disco recoge, siguiendo la acción cronológica de cada acto, diversas situaciones narradas por la orquesta sin demasiada unidad ni razón de ser; las interpolaciones corales son reflejadas orquestalmente (salvo el coro de niños del final que aquí es cantado parcialmente –sin palabras– por un coro femenino) y cuando el texto vocal no está doblado en la orquesta, toma la voz un instrumento solista (el ejemplo más claro es el solo de violonchelo para la célebre Abendstern de Wolfram). En fin, un disparate. La ejecución orquestal, además, es rutinaria y afectada, típica del último Maazel que aquí juega más que nunca al *laissez faire, laissez paser,* siempre con ciertos detalles de gran clase que no bastan para que el edificio se tenga en pie. Un producto, pues, aburrido, frío y aséptico. Nuestro consejo es que desoigan las advertencias de Maazel y, caso de no conocer *Tannhäuser,* acudan a las numerosas versiones completas existentes en el mercado del disco: Konwitschny (EMI), Sawallisch (Philips), Keilberth (Arkadia, versión tomada en vivo en el Festival de Bayreuth de 1954), Gerdes (DG), Solti (Decca) o Sinopoli (DG), además de la de Sir Colin Davis en Laser Disc (también del Festival de Bayreuth, Philips), les ayudarán a descubrir esta gran ópera romántica. Lo de Maazel, ni regalado.

**E.P.A.**

## RECITALES

**CANCIONERO DE LA COLOMBINA. Música en el tiempo de Cristóbal Colón. Hesperion XX. Director: Jordi Savall. ASTRÉE E 8763. DDD. 72'20". Grabación: Cardona, VI-VII/1991. Productor e ingeniero: François Eckert. Coproducción con la Sociedad Estatal para la ejecución de programas del Quinto Centenario.**

Un disco como el presente quedará como justificación de las conmemoraciones del debatido *Quinto Centenario.* Es de nuevo Astrée, una firma francesa, la casa que se sitúa, con ventaja, a la cabeza de los proyectos fonográficos más ambiciosos y de mayor trascendencia estética relacionados con la música española histórica. Savall y Hesperion XX nos brindan una múltiple y vívida panorámica del renacimiento hispánico, esta vez a partir del *Cancionero de la Colombina,* un manuscrito conservado en la Biblioteca del mismo nombre de la catedral de Sevilla. Alternando piezas instrumentales y vocales, talantes exultantes y melancólicos, las recreaciones construyen una hipótesis más que plausible de acercamiento a este repertorio. Predomina ese melodismo español al que Savall se ha referido en alguna ocasión (ver entrevista en SCHERZO nº 52, p. 45-50), pero también un colorido particular al que dan vida los magníficos intérpretes de violas, metales y percusiones del grupo. No deja de ser interesante comprobar que la selección nos ofrece, al lado de páginas que se corresponden con la idea de una cultura en expansión, otras que insisten en la desesperanza y la pena, una *tristura* –empleando el término de la época– que parecería llevar un germen de destrucción de un destino imperial acaso no querido. La dualidad es reflejada con elocuencia en las versiones de Savall del *Cancionero.*

**E.M.M.**

**EL CANCIONERO DE PALACIO. Hesperion XX. Director: Jordi Savall. ASTRÉE E 8762. DDD. 78'. Grabación: Castillo de Cardona, VI-VII/1991. Coproducción con la Sociedad Estatal para la ejecución de programas del Quinto Centenario. Productor e ingeniero: François Eckert.**

Bajo el título de *Cancionero de Palacio* se conservan más de medio millar de composiciones en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid. Como corresponde a recopilación de tan amplias proporciones, hay en ella muestras de los más varios géneros poético-musicales: villancicos, baladas, romances... Este mundo de lírica, narración o burla descarada nos es brindado con todos sus ricos colores en la presente grabación, una más de la serie de Hesperion XX y Savall dedicada al siglo XVI

hispano. Interpretaciones en ebullición, a notable distancia de lecturas *en blanco y negro* precedentes. La sonoridad es reconocible de inmediato como marca recreativa de Savall y *Hesperion: percusiones, vientos insolentes* (de técnica irreprochable), dulzainas, bombardas, sacabuches, violas, la voz de Figueras. Son muchos los hallazgos interpretativos, los hay casi en cada pieza, mas no deben dejar de señalarse el tono popular y la rítmica vivísima en *Rodrigo Martínez*, la intensa apertura en la viola de *Tres morillas* y el efecto, totalmente conseguido, por el cambio de tempo y talante –de solemne a procaz–, en *La tricotea de Alonso*.

*E.M.M.*

**MUSICA PER A PIANO. Obras de Enric Granados, Frederic Mompou, Robert Gerhard, Ricard Viñes, Xavier Montsalvatge y Salvador Pueyo. Antoni Besses, piano. Antología de la Música Catalana. PDI 80.1069.**

Antoni Besses (1945) ha reunido en esta grabación obras de media docena de compositores bien dispares estilísticamente, unidos únicamente por su catalanidad. Y en los seis el pianista muestra sus excelentes dotes. El oyente encontrará aquí una admirable lectura de los exquisitos *Valses poéticos* de Granados, junto con una obra de la fuerza expresionista de los hermosos *3 Impromptus* de Gerhard, pasando por el lirismo de los *Cants màgics* de Mompou, del sabio eclecticismo del Montsalvatge de *Sonatine pour Ivette*, o el riguroso intelectualismo de la *Sonata* de Pueyo. Mención aparte merecen las dos piezas de Viñes, *En Verlaine mineur* y *Thrénodie*, que nos descubren en el gran pianista catalán algo más que un compositor de circunstancias. Un muy interesante disco, que nos ofrece una sustanciosa panorámica del pianismo catalán de nuestro siglo.

*J.A.*

**JESSYE NORMAN:** *Lucky To Be Me.* **Canciones de Rodgers, Legrand, Weill, Gershwin, Bernstein, Loewe y Joel. John Williams, piano. PHILIPS 422 401-2. DDD. 53'18". Grabación: Nueva York, 1987-1989. Productor: John McLure. Ingenieros: John Newton y Henk Kooistra.**

No añadirá un ápice de gloria este disco a la que disfruta desde hace tiempo Jessye Norman. No ha podido la diva resistirse a incurrir en el repertorio ligero del musical, de las películas y hasta del pop. Con todo, hay aquí pequeñas joyas como *September Song* de Kurt Weill, donde la voz de la cantante –razonablemente desimpostada– se adecua a la expresividad a medio camino que la pieza pide, o la bella *Lucky To Be Me* de Bernstein. En el otro extremo, la muy insoportable *I Will Wait for You* de Michel Legrand, tomada de la banda sonora de aquella película que se llamaba *Los paraguas de Cherburgo* y que, supongo, debe estar viejísima. La verdad es que el recital de la señora Norman –acompañada con la inevitable parsimonia debida al propio peso de la voz por John Williams– suena explicablemente monótono, con el punto de exceso canoro que suele acompañar a estos intentos a los que ninguno de los grandes ha sabido decir que no.

*L.S.*

## Doble faz

La fonografía sigue evidenciando *un hecho incontrovertible:* la memoria histórica de Inglaterra. Estos dos discos recogen dos polos opuestos en la manera de entender el hecho musical y como documentos, dotados de un sonido en general aceptable, son en verdad impagables. Desafortunadamente, el arte de Constant Lambert, un intérprete seguramente de interés, hoy nos parece por completo desprovisto de carne y sangre. *Su música amuebla agradablemente* –es una suposición –los silencios indeseados. Tomando su *Horoscope* como pretexto, hay entre las páginas escritas por Lambert y la verdadera música la misma relación que entre la astrología y la ciencia. Su gratuidad sonora inunda igualmente las orquestaciones de Chabrier y Liszt y las músicas ajenas tocadas por su mano. Grabaciones, en suma, para olvidar que se acababa *de vivir una guerra infernal. Algo que está* en el ambiente de la dramática y tensa lectura de *Belshazzar*, pieza grabada por Walton en pleno 1943. Esta partitura tan atípica, con su lenguaje conservador pero de enorme fuerza, que cuenta en disco con versiones como la de Boult y la de Previn, crece bajo la batuta de su creador en dimensión trágica, volviéndose por momentos la llamada apocalíptica para un mundo *en extinción. Walton, como Stravinski o* Cristóbal Halffter, se muestra un compositor que ahonda en las profundidades de su propia música. Y no sólo es elocuente en la exploración de su lado más serio, pues *Siesta* es sensual, *Façade* irónica y los pasajes de música cinematográfica son tan idiomáticos, si no tan brillantes, como en las versiones modernas de Neville Marriner.

*E.M.M.*

**LAMBERT:** *Horoscope . The Rio Grande. Ballabille* **(orquestación a partir de Chabrier).** *Apparitions* **(orquestación a partir de Liszt). RAWSTHORNE:** *Street Corner.* **GORDON:** *The Rake's Progress* **(Suite de ballet). Filarmónica de Liverpool. Orquesta Philharmonia. Coro BBC. Orquesta del Covent Garden. Director: Constant Lambert. EMI CDH 7 63911 2. 79'07". ADD. Grabaciones: 1945-1950. Productor: Walter Legge. Ingeniero: Robert Beckett.**

**WALTON:** *El festín de Baltasar. Dos Piezas para cuerdas de «Henry V». Scapino. Façade. Preludio y Fuga «Spitfire». Siesta.* **Sociedad Coral de Huddersfield. Banda de Metales. Filarmónica de Liverpool. Grupo de cuerda de la Orquesta Philharmonia. Orquesta Halle. Orquesta Philharmonia. Filarmónica de Londres. Director: William Walton. EMI CDH 7 63381 2. ADD. 78'45". Grabaciones: 1936-1951. Productor: Walter Legge. Ingeniero: Arthur Clarke.**

**MADRID. Barroco. RODRIGUEZ DE HITA:** *3 Canciones de Música Diatónico-Enarmónica.* **MARIN:** *2 Pasacalles.* **SELMA Y SALAVERDE:** *Canzon terza.* **CASTRO:** *Sonata prima Op. 1.* **SERQUEIRA:** *En la rivera verde.* **MARTIN Y COLL:** *2 Pasacalles.* **LITERES:** *Ha del rústico.* **La Folía. Director: Pedro Bonet. Producción del Consorcio de Madrid, Capital Europea de la Cultura. Edita: Kirios. Grabación: Madrid, XI/1991. Ingeniero: Pedro L. García Benito.**

Como segunda entrega de un plan de seis grabaciones dedicadas a la música relacionada con Madrid nos llega este disco con piezas instrumentales y vocales de los siglos XVII y XVIII. Su programa de indudable interés –figuran varias primeras grabaciones– y el trabajo eficaz de los músicos son las bazas esenciales de este disco. La *cantada Ha del rústico* (1710) de Antonio Literes es posiblemente la composición de mayor peso estético de todas las propuestas y la que demuestra estar más en consonancia con las prácticas musicales que en ese momento se seguían en el resto de Europa. Con una cierta infidelidad, el oboe indicado por el autor (instrumento de evocación pastoril) es sustituido por la flauta, pero ello no lastra una versión de sobresaliente elocuencia debida a la soprano María Villa, una cantante estilista y libre de vibrato. Otros momentos de la actuación de Villa son igualmente reseñables, como su manera de aumentar la intensidad expresiva en *Ojos pues me desdeñáis*, uno de los pasacalles para canto y guitarra de José Marín. Un punto menos logradas las páginas instrumentales, con un relieve acaso excesivo de la flauta, pero atractivas sonoridades de las cuerdas. Sobrado de técnica, mas algo tosco, el intérprete de la parte de clave.

*E.M.M.*

**ORPHEUS I AM. Obras de Johnson, Lawes y Dowland. Tragicomedia. Director: Stephen Stubbs. EMI CDC 7 543112. DDD. 79'25". Grabación: Valkkoog, VIII/1990. Productor: Gerd Berg. Ingeniero: Hartwig Paulsen.**

**PLAY THIS PASSIONATE. Obras de Hume, Demachy, Schenk, Kühnel y Telemann. Sarah Cunningham, viola da gamba. VIRGIN VC 7 91451-2. DDD. 69'03". Grabación: Dorset, II/1990. Productor: Roy Mowatt. Ingeniero: Tony Faulkner.**

Una misma imaginería despiertan la voz humana y la viola da gamba en las músicas inglesas (Hume aporta lo más interesante del registro de Cunningham) de estos dos discos, que plasman una melancolía sumisa al destino aun cuando acude al humor (gatos en la antimasque de *Orpheus*). Tragicomedia inventa para el escenario inexistente de su grabación una *masque* idealizada en la que aparecen elementos tópicos, con Orfeo clamando en el infierno la fuerza de su amor, fantasía interrumpida por la *antimasque*, revulsivo del absurdo que en la época hacía estallar la *masque* con un todo revuelto de personajes danzantes. Los intérpretes resuelven su pieza conjetural con soltura vocal y composición de escenas. El instrumental utilizado para este *Orpheus* es también un ensa-

yo en sí mismo, basado en lo que nos documentan los testimonios de la época. Por su parte, la gambista Sarah Cunningham construye un programa menos unitario en el que sobresale la originalísima personalidad musical del capitán Tobias Hume. Savall ha grabado un disco memorable (Astrée) con obras de este compositor; su figura tiene contorno propio merced a esta interpretación. Cunningham no posee un sonido tan redondo y su Hume, concentrado y nocturnal, no alcanza el desgarro de Savall, sobre todo en la página titulada *Deth*. Del resto del compacto, cabe señalar la virtuosística *Sonata* de Telemann, resuelta por la intérprete brillantemente.

*E.M.M.*

**EL PEREGRINAJE A SANTIAGO. Música española de la Edad Media. New London Consort. Director: Philip Pickett. 2 CD L'OISEAU-LYRE 433 148-2. DDD. 53'45", 72'35". Grabación: Londres, X-XI/1989. Productor: Peter Wadland. Ingeniero: Jonathan Stokes.**

Como reconoce el propio Pickett en el cuadernillo de los discos, su grabación sigue en gran parte el ejemplo del acercamiento fonográfico de Thomas Binkley y su Studio der Frühen Musik (EMI). El intérprete británico es más riguroso y unitario de estilo que el alemán, y desde esta óptica puede considerarse que ha habido avance en la línea que une a ambos. Como encrucijada geográfica y cultural, la España de la época dio una música que puede ahora entenderse según muchas opciones. Por ejemplo, Pickett suaviza mucho la posible referencia islámica, prefiriendo las conexiones que apuntan hacia el norte de Europa. Las *Cantigas de Santa María* que forman parte del programa suenan así con reminiscencias célticas y los posibles aires arabizantes aparecen muy matizados *(A Madre de Deus)*. La disposición de lo seleccionado busca contrastar estilos y sonoridades, ritmos vivos e instantes reservados a la meditación. En cuanto al problema del canto adecuado a estas músicas, es resuelto encadenando lo narrativo con lo dramático.

*E.M.M.*

**VARIOS:** *Obras para órgano.* **Helmut Walcha, órgano. ARCHIV 431 551-2. ADD. 67'27". Grabación: Cappel, IX/1977. Productor: Gerd Ploebsch. Ingeniero: Karl-August Naegler.**

El presente disco de Archiv-Galleria recoge varias obras para órgano escritas por Vincent Lübeck y Nikolaus Bruhns, dos de los representantes más sobresalientes de la escuela organística de la Alemania del Norte durante la segunda mitad del siglo XVII. Precursor de ellos en el centro de Alemania fue el discípulo de Sweelinck, Samuel Scheidt, del que también se han incluido dos obras en esta grabación. El organista Helmut Walcha, gran conocedor de la música alemana escrita para órgano durante los siglos XVII y XVIII, nos ofrece unas lecturas en las que el virtuosismo y la expresividad se asocian para dar un resultado equilibrado y coherente. Esto se puede apreciar de forma especial en los tres *Preludios y Fugas* de Bruhns y, más en concreto, en el gran *Preludio en mi menor* con su doble fuga, páginas de fuertes contrastes y con una escritura rica en extremo. El excelente órgano de la iglesia de Cappel fue pensado y construido originalmente para la iglesia de San Juan de Hamburgo, templo en el que estuvo instalado bastantes años hasta su actual ubicación. Los posibles problemas de tipo acústico, en especial los relativos al tiempo de reverberación, derivados de la desproporción existente entre el instrumento y la iglesia actual (mucho más pequeña que la de San Juan de Hamburgo), han sido salvados con éxito en la presente grabación. A ello ha contribuido también, sin duda alguna, la acertada registración de Helmut Walcha, logrando un adecuado equilibrio entre graves y agudos, necesario para evitar, precisamente, los indicados problemas sonoros originados por la desproporción a que se ha hecho referencia.

*F.G.U.*

## Estrenos

No vamos a hablar de un nuevo disco con obras de Ladislav Kubik, Helmut Lachenmann o Luis de Pablo. Al contrario, los dos registros que comentamos contienen obras archiconocidas pertenecientes al repertorio sinfónico y de ópera más tradicional: *Scheherazade, El Mar* y fragmentos de *Salomé* y *Elektra*, quien más quien menos sabe por dónde van los tiros. Sin embargo, y como sucede con todos los discos de Fritz Reiner, estas obras son otra cosa en sus manos gracias al soberano dominio orquestal que poseía este mago del sonido. En la obra de Rimski todo está perfectamente planificado y expuesto; para Reiner no había voces secundarias, y hasta el más leve matiz tímbrico queda definido con apabullante precisión. *El Mar* bajo su batuta es un ejercicio sinfónico de inenarrable perfección, con unas filigranas instrumentales que dejarán boquiabiertos a todos aquellos que creían conocer bien esta obra maestra (realmente sería ocioso poner ejemplos, pues toda la partitura está reproducida con un insólito rigor: ya la exposición del trino inicial de los timbales en ppp con los contrabajos en divisi, siguiendo con las arpas en pp y las cuerdas con sordina, anuncian que estamos ante otra cosa). Es, evidentemente, una de las grandes, grandísimas versiones existentes en disco, a juicio de quien esto firma la primera indiscutible, por delante de Boulez o Münch, por citar a dos reconocidos traductores de estos pentagramas. Reiner posee la claridad de un Celibidache, un sentido tímbrico que no tiene nada que envidiar al del rumano y, además, un absoluto respeto a todas las indicaciones metronómicas, dinámicas y agógicas expresadas por Debussy en su obra.

El disco de Richard Strauss es otro prodigio de claridad orquestal, consiguiendo además una intensidad dramática que permite definir a Reiner como un director de ópera nato. El equilibrio entre voz y orquesta es perfecto; la precisión tímbrica y vocal, absoluta; la enorme densidad orquestal nunca resulta pesante ni confusa, al contrario, es un modelo de claridad y transparencia. Además, la soprano sueca Inge Borkh se adapta a las dos heroínas straussianas magníficamente, tanto desde el punto de vista vocal como interpretativo. En su Elektra conviven la violencia áspera y amarga, la rabia cruda, el odio desesperado. Y su Salomé es de una provocación y una exaltación erótica sin igual, a lo que hay que añadir su imponente voz dramática, singularmente apropiada a la escritura de Richard Strauss.

En fin, la conclusión no puede ser otra que una calurosa recomendación para ambos registros. En ellos encontrarán cuatro estrenos de cuatro obras de siempre.

*E.P.A.*

**RIMSKI-KORSAKOV:** *Scheherazade, Op. 35.* **DEBUSSY:** *El Mar.* **Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: Fritz Reiner. RCA GD 60875. ADD. 69'29". Grabación: Chicago, II/1960. Productor: Richard Mohr. Ingeniero: Lewis Layton.**

**R. STRAUSS:** *Salome (Danza de los siete velos y Escena final). Elektra (Monólogo de Elektra, Reconocimiento de Orestes, Escena final).* **Inge Borkh (soprano). Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: Fritz Reiner. RCA GD 60874. ADD. 67'04". Grabaciones: Chicago, X/1955 y IV/1956. Productor: Richard Mohr. Ingeniero: Lewis Layton.**

**LA OBRA DEL SIGLO XX. Tomo II: Viena-Budapest. Obras de Schoenberg, Berg, Webern y Bartók. Orquesta Sinfónica de la Südwestfunks, Baden-Baden. Director: Ernest Bour. S. Accardo, violín; H. Lukomska, soprano. 4 CD ASTRÉE E 7805 AD 310. ADD. 218'. Grabación: Baden-Baden, 1991.**

Ernest Bour ha sido un destacado paladín de la música del siglo XX siguiendo los pasos de un Hermann Scherchen o un Hans Rosbaud. Del primero fue discípulo y del segundo sucesor al frente de la Orquesta Sinfónica de la Südwestfunk de Baden-Baden. Al igual que ellos pertenece a ese grupo de directores que no se contenta ni se siente a gusto en el repertorio más trillado. Naturalmente el precio es una marginalidad más o menos acentuada y el no figurar en el cuadro de honor reservado casi sin excepción a colegas más conformistas y más dotados para halagar unas tendencias narcisistas, por lo demás sistemáticamente fomentadas.

El presente álbum contiene una serie de interpretaciones destinadas a ser retransmitidas por radio, realizadas entre 1962 y 1976. Tienen la coherencia discursiva del concierto en vivo al no sufrir interrupciones su continuidad, ni ser objeto de manipulaciones. Las lecturas de Bour captan por su precisión y al mismo tiempo por el matizado análisis de los contenidos más significativos. Esto se aprecia en las *Variaciones Op. 31* de Schoenberg y

## Los comienzos de un grande

Rudolf Serkin (1903-1991) forma parte de ese trío de grandes pianistas (con Arrau y Kempff) desaparecidos el pasado año, todos a avanzada edad. EMI resucita ahora un álbum de dos discos con grabaciones de los años 1929-38, las primeras que el veinteañero Serkin realizara. En esta época se deja notar el *padrinazgo* del excelente violinista Adolf Busch, que tanto hiciera por él. De hecho, Busch es casi más protagonista que Serkin, ya que éste se limita a acompañarle en 7 de las 9 obras contenidas en el álbum.

En él lo más destacable es la electrizante lectura que Serkin realiza de la *Appasionata*, con mención especial para un arrollador primer tiempo y un muy expresivo Andante con moto. Menos interesante la otra obra de *protagonista*, el mozartiano *Concierto K. 449*, en la que el sonido, penoso a lo largo de todo el álbum (lo que por otra parte resulta lógico), le hace un flaco favor, ya que Serkin parece estar tocando detrás de una mampara. Por otra parte hay aquí limpieza de articulación y elegancia en el fraseo, pero escasa chispa. Acompañamiento muy en la tradición de entonces (mucho legato), no siempre con la medida última del ajuste. De lo restante, olvidables las incursiones en el barroco (Bach, Vivaldi, Geminiani), y destacable la excelente versión de la *Sonata Op. 12 nº 3* del sordo de Bonn, en la que, por encima del pésimo sonido ambos intérpretes ofrecen un Beethoven de gran intensidad expresiva.

En suma, un documento atractivo para los muy interesados en figura de Serkin, aunque es una lástima (pero es lo que hay)




que en la mayor parte de lo aquí recogido *su labor sea sólo secundaria.*

**R.O.B.**

**RUDOLF SERKIN:** *The First Recordings.* **Beethoven:** *Sonata nº 23 «Appasionata». Sonata para violín y piano Op. 12 nº 3.* **Mozart:** *Sonata para violín y piano K. 377. Concierto para piano y orquesta nº 14 K. 449.* **Schumann:** *Sonata para violín y piano Op. 105.* **Reger:** *Allegretto de la Sonata para violín y piano Op. 84.* **Bach:** *Sonata para violín y piano BWV 1021.* **Vivaldi (arreglo Busch):** *Suite en la mayor.* **Geminiani (arreglo Busch):** *Siciliana de la Sonata en do menor.* **Rudolf Serkin, piano. Adolf Busch, violín. Adolf Busch Chamber Players. Director: Adolf Busch. 2CD EMI CDS 7 54374 2. Mono. ADD. 57'48" y 56'02". Grabaciones: 1929-1938.**

sobre todo en la *Sinfonía Op. 21* de Webern cuyas versiones en nada desmerecen de las firmadas por Boulez para CBS. En el *Concierto de violín* de Berg es discutible si la exclusiva lucidez de Accardo no dificulta la inmersión en la pesadilla mórbida de su radical desesperanza.

Es interesante el planteamiento de las *Piezas Op. 16* de Schoenberg desde un doble plano, el expresionista como interrogante enigmático y el constructivo, dejando a la imaginación volar libremente entre ambos. Y también el Bartók de Bour depara sorpresas sustanciosas. La *Suite de Danzas* de 1923 es en sus manos, más que folclore crispado, la ruptura de unos esquemas convencionales *mediante la irrupción de fuerzas exógenas.* Casi una colonización al revés.

**D.C.C.**

**VARIOS:** *Antología de organistas de Montserrat.* **Gregori Estrada, órgano. PDI G-80.1057. 50'31". Grabación: órgano de la Escuela de música del Monasterio de Montserrat.**

La presente grabación recoge diversas obras para órgano escritas por compositores ligados a la Escuela musical montserratina durante los siglos XVII y XVIII. Los autores son Miguel López, Felipe Rodríguez, Benet Brell, Jacint Boada, Josep Antoni Martí, Benet Julià, Anselm Viola y Narcís Casanoves. Salvo el aragonés Miguel López y el madrileño Felipe Rodríguez, los restantes son catalanes de nacimiento, aunque todos ellos se formaron musicalmente en el Monasterio de Montserrat. Gregori Estrada realiza la lectura de todas estas páginas de forma clara y correcta, sobresaliendo por su brillantez en aquellos momentos y obras en que se utilizan los registros de clarines en el frontal del órgano. El instrumento en el que se realizó la grabación fue construido en 1970. Es un órgano de estudio, que, como es lógico, no posee todas las posibilidades de un órgano grande. A pesar de ello, su rica sonoridad y las múltiples combinaciones de sus registros dan una idea muy aproximada de la música española para órgano durante los siglos XVII y XVIII.

**F.G.U.**

**VARIOS:** *Tres siglos de canciones españolas.* **Obras de Luis de Milán, Juan del Encina, Vicente Martín y Soler. Isabel Garcisanz, soprano. Jean-Patrice Brosse, órgano y clave. ARION ARN 68175. AAD. 45'46". Grabación: Francia, 1981. Ingeniero: Claude Ségal.**

Se trata de un disco interesante, aunque ya con algunos años, realizado sin demasiadas pretensiones, pero que cumple la finalidad que se proponía: que la soprano Isabel Garcisanz cante algunas canciones españolas. Por ello, el título nos parece evidentemente exagerado, ya que si bien es cierto que las obras van desde el siglo XVI al XVIII, no hay en ello un interés preponderantemente historicista.

Garcisanz cantó estas canciones con buen gusto, aunque en algún momento tiende a exagerar algo el volumen y la impostación. Le hubiera faltado una vocalización más clara: casi no llega a entenderse el texto cantado; pero, en fin, otras sopranos más populares han abusado del mismo defecto (¿o acaso alguien ha llegado nunca a *entender* lo que canta Caballe.?) Pero la grabación tiene méritos notables: la voz es utilizada con elasticidad, y consigue un buen efecto, sobre todo en las primeras canciones, acompañadas al órgano. No tanto en las *Sept Ariettes* de Martín y Soler, en las que no logra adaptarse con igual facilidad a la sonoridad del clave.

El acompañamiento, por su parte, también me ha gustado más en el órgano, donde revela una acertada variedad de registros, haciendo de la escucha algo realmente agradable. Eso no obsta, con todo, que me pregunte qué sentido tiene cantar canciones de corte popular al órgano, ya que no me imagino que se cantaran en las iglesias (el mismo comentarista aporta el dato, por ejemplo, de que *el primer villancico, de Luis de Milán, estaba* escrito para ser acompañado a la vihuela...).

Un interés añadido significa la escucha de los dos instrumentos históricos utilizados: el órgano de la iglesia de Saint-Bertrand de Comminges, y un clave Kroll de 1774.

La presentación es buena, con los textos cantados, y unos comentarios muy extensos (éstos no en castellano). Toma de sonido equilibrada. Duración excesivamente breve.

**S.B.S.**

**MUSICA DEL SIGLO XV EN ITALIA. Ensemble Ars Italica. TACTUS TC 40012201. 56'50". Grabación: Bolonia, XII/1988. Productor: Roberto Meo. Ingeniero: Guido Morini. Distribuidor: PDI.**

Nuevo disco, interesante como siempre, del sello Tactus. En esta ocasión, y bajo el título general de la cabecera, se ha reunido una interesante antología de composiciones pertenecientes al repertorio polifónico del *siglo XV. Además de composiciones anónimas* procedentes de códices italianos, pueden escucharse obras de autores flamencos afincados en Italia (Arnold de Lantins, Iohannes de Lymburgia) y música de danza (Domenico da Piacenza, J. Pullois, entre otros). Tanto por su belleza como por la redonda lectura que realiza el Ensemble Ars Italica, conjunto vocal e instrumental de luminosa sonoridad, estas páginas merecen ser escuchadas. La grabación es totalmente impecable desde el punto de vista sonoro y, como suele ser habitual en Tactus, la documentación que acompaña al disco aporta datos de gran interés sobre los compositores y su época.

**F.G.U.**

## Recuperaciones

Un conjunto de 4 CD del sello francés Pierre Verany, caracterizado por dos aspectos esenciales: su dedicación a la música antigua, recuperando en muchos casos obras ignotas o poco conocidas, y su magistral procedimiento de grabación (no olvidemos que Pierre Verany, como persona física, es un gran ingeniero de sonido). Observamos en la trayectoria de este joven sello el esfuerzo –aún insuficiente– por conferir mayor calidad a los comentarios contenidos en sus carpetillas.

Este políptico de la música antigua (presentado en CD individuales, sin relación entre cada uno de ellos) nos muestra un universo muy variopinto: desde *saltarellos* medievales hasta la literatura camerística de Antonin Reicha, en las postrimerías del clasicismo. Así, el titulado *Joyas de la Música Antigua* es un CD consistente en extractos de ediciones anteriores. A manera de miscelánea, y con clara finalidad comercial, están presentes significativas danzas medievales, madrigalistas como Thomas Morley, estampidas francesas, órganos franceses con registros de cromornos, y organistas de la talla de Grigny. Piezas de indudable belleza y con buenos solistas (con un excelente André Isoir, mejor aquí que en literatura barroca italiana). El titulado *La edad de oro de la música para vientos* continúa con la tónica del anterior, con la trompeta Yamaha (¿por qué no trompeta natural?) de Thierry Caens como protagonista. En cambio, los restantes, tienen más valor musicológico que comercial. Los motetes camerísticos de André Campra recuperan una literatura íntima, alejada del pomposo *gran motete* francés. A destacar aquí un pulcro William Christie con su órgano continuo, y una soprano, Jacqueline Nicolas, con una voz muy adecuada para estas obras (con poca amplitud sonora, pero flexible), haciendo un parco uso del vibrato, pero con un débil registro grave. El CD de Antonin Reicha, de exquisita elegancia, balbucea en esa literatura tan dejada de la mano de Dios, como es la camerística con instrumentos de viento, a la par que escasa, pero de sumo interés (en este caso, el clarinete del clasicismo tardío como principal exponente, interpretado de manera aterciopelada).

*F.B.C.*

**JOYAS DE LA MUSICA ANTIGUA.** *Extractos.* **Varios intérpretes. PV 791051.**

**LA EDAD DE ORO DE LA MUSICA PARA INSTRUMENTOS DE VIENTO. Obras de Lully, Telemann, Corbett, Hertel, Pezel, Clarke, Philidor y Albinoni. Thierry Caens, trompeta. Camerata de Borgoña. PV 788092.**

**REICHA:** *Octeto, Op. 96. Quinteto en si bemol mayor para clarinete y cuarteto de cuerda.* **Jean-Louis-Sajot, clarinete. Ensemble Karl Stamitz. PV 789101.**

**CAMPRA:** *Motetes.* **Jacqueline Nicolas, soprano; Anne Marie Lasla, viola da gamba. William Christie, órgano. PV 784093. Distribuidor: Auvidis.**

**MUSICA VOCAL RENACENTISTA ESPAÑOLA Y MEJICANA. The Hilliard Ensemble, 2 CD EMI CDS 7 54341 2. DDD. 65'26". 60'13". Grabación: Chichester, I/1991. Productor: Simon Woods. Coproducción con la Sociedad Estatal del Quinto Centenario de España. Ingeniero: Simon Rhodes.**

Publicaciones como la que se reseña formarán seguramente parte del lado positivo del balance de este *americano* año de 1992. Lazo evidente entre las polifonías practicados a uno y otro lado del Atlántico, prueba de que el misticismo musical ibérico se transplantó a las capillas de la colonia, con obras de la altura de la creada por Gutiérrez de Padilla. El Hilliard Ensemble, con luminosidad y afinación, no encuentra problemas en las páginas religiosas, sobresaliendo en la intensidad conferida a Morales. Sin embargo, en las profanas salvada plausiblemente la dificultad del castellano, hay una cierta desorientación en el carácter. Así, la procacidad del *Cucu, cucu* de Enzina se aminora debido al tempo lento elegido. También de este autor, está ausente el hondo dramatismo que Hesperion XX da a *Triste España sin ventura* en su reciente grabación monográfica (Astrée). En otros casos, la quizá falta de familiaridad con una tradición específica es suplida por el virtuosismo vocal, como en *Dindirindin.*

*E.M.M.*

**JOSE CARRERAS:** *8 Romanze per tenore e orchestra* **de Verdi.** *7 Canciones Populares Españolas* **de Falla. Orquesta Inglesa de Cámara. Director: Luciano Berio. PHILIPS 432 889-2.DDD. 44'15". Grabación: Londres, 1991. Productor: Erik Smith. Ingenieros: Martin Astel, Roger de Schot.**

Berio es el responsable de estos arreglos donde maneja con su conocida pericia unas composiciones verdianas muy menores, sencillas e insustanciales, otorgándoles una orquestación transparente y colorista, que potencian su trasunto inevitablemente operístico. Con Falla su labor se beneficia de las mismas premisas tímbricas, pero el juego resulta menos oportuno, perdiendo las páginas, que suenan así respighianas, no poco de su atmósfera entre popular y cultosa. Carreras queda mejor en el canto extravertido de la oferta italiana que en el más íntimo y variado de la española, aunque (aparte la situación vocal del tenor algo deteriorada por las alturas) en Falla logre bastante comunicabilidad, en especial en la *Asturiana* y en la *Nana.* Globalmente, su interpretación de las canciones españolas, más apropiadas para voz femenina, es superior a la realizada años atrás con el piano de Martin Katz.

*F.F.*

**REGINA RESNIK: Páginas de** *L'enfant prodigue, La reina de Saba, Ernani, Cavalleria rusticana, Andrea Chenier, Zaza, La Walkiria, Boris Godunov, Don Carlo, Le cid, La Favorita, La doncella de Orleans, El profeta, Aida.* **LEGATO BIM 713-1. 79'10". Grabaciones entre 1944 y 1961. Productor: Ed Rosen. Ingeniero: Vincent Titone. Distribuidor Diverdi.**

Si nos atenemos a su discografía oficial, Regina Resnik es una mezzo temperamental, proclive a dibujar personajes atormentados y variopintos (Klytemnestra, Carmen, Herodías, Madame Flora), alguno de los cuales grabó cuando ya se vislumbraba la decadencia vocal (Ulrica). Pero la carrera y la personalidad de la cantante fue bastante más fecunda que lo que aquella nos hace adivinar. Este disco nos lo demuestra sobradamente. Resnik cantando (muy bien en entrega, medios y capacidad para resolver la intrincada cabaletta) *Ernani,* la Maddalena de *Andrea Chenier* (con el oportuno lirismo patético) o el aria de Leonora de *La Favorita* (en estilo apropiado) podría parecernos, si no una broma, una caricatura o un mamarracho. El terreno de Resnik sigue siendo el de la nezzo agudo (tipo Falcón) y con una carga dramática detrás, la de un personaje conflictivo o sometido a pruebas realmente excesivas, como son los que aquí aparecen, tipo Eboli, Amneris y Fidès, pero la americana saca igualmente partido a la Marina mussorgskiana que dota de una cálida sensualidad latina o la Juana de Chaikovski, que describe con notas más humanas que místicas. Resnik, con todos los honores y como esta selección atestigua, se suma a la cohorte de cantantes americanas, de formación universal, intérpretes completas y voluntariosas, inteligentes y elaboradas. En las tomas en vivo presentes en el disco, aparecen nombres muy conocidos, como Vinay, Bastianini, Kreppel o el menor Fernandi, nombres diversos, que corroboran una vez más la versatilidad de una cantante no reconocida aún en su justo y notable valor.

*F.F.*

## Otros discos recibidos

**RICHARD BAKER presenta** *These you have loved.* **Con Victoria de los Angeles, John Ogdon, Louis Fremaux, Franco Corelli, Thomas Beecham, Herbert von Karajan. EMI CD CFP 4580.**

**JUBILATE. Cantos de Taizé. Auvidis T 554.**

**YOUR FAVOURITE HYMNS. Coro de la Catedral de Liverpool. Conjunto de metales de la Catedral de Liverpool. Director: Ian Tracey. Virgin VC 791209-2.**

**EL CONTRABAJO ROMANTICO VIRTUOSO. Obras de Kussevitzki, Ravel, Eccles, Dimitrescu, Madenski, Bottesini. Yoan Goilav, contrabajo; Laurenz Custer, piano. Tuxedo TUXCD 1090.**

**FESTIVAL DE MUSICA ANTIGUA DE SAINTES. Veinte figuras retóricas de una pasión. K.617 K.617016.**

**MUSICA FAVORITA PARA GUITARRA. Obras de Tárrega, Myers, Yocoh, Albéniz y Villa-Lobos. Diego Blanco, guitarra. BIS CD 233.**

**MUSICA PARA GUITARRA POPULAR. Obras de Sor, Sojo, Lauro y Barrios. Diego Blanco, guitarra. BIS CD 133.**

**EL TROMBON CRIMINAL. Obras de Rossini, Schumann, Mozart, Giazotto, Schubert y Bach. Christian Lindberg, trombón; Roland Pöntinen, piano. BIS CD 328.**

# Mozart por Perahia

Este Laser Disc recoge las versiones de los *Conciertos K. 467 y 595* (21 y 27, respectivamente) interpretados por la Orquesta de Cámara de Europa y Murray Perahia en misiones de pianista y director. Las versiones de ambas obras son comentadas en este mismo número de SCHERZO por Rafael Yáñez, ya que Sony ha publicado este registro a la vez en compacto y en Láser. En consecuencia, les remitimos a la citada crítica para averiguar sus principales características interpretativas; nosotros, brevemente, les contamos el contenido de este magnífico vídeo musical.

El disco se divide en dos partes bien diferenciadas para cada obra: el ensayo, con interpolaciones de una entrevista hecha al pianista norteamericano por Sir Denis Forman, y la interpretación. En la conversación (en inglés) entre Perahia y Forman se exponen temas tan interesantes como las características esenciales de cada concierto, su estructura, carácter, estilo, utilización del rubato, instrumentación, ornamentaciones, etc., así como determinados temas históricos relacionados con estas obras. Una verdadera clase magistral que ayudará a captar plenamente el significado de los conciertos mozartianos, la gran pasión de Murray Perahia. En los ensayos hace ligeras observaciones a la orquesta sobre acentuación, fraseo, exposición melódica, conjunción entre el piano y la orquesta, tempo, etc., siempre en una atmósfera muy parecida a la de la música de cámara (orquesta reducida, dando a entender que estas obras están totalmente inmersas en el ámbito de la serenata, otro de los géneros en los que Mozart fue maestro consumado).

**MOZART:** *Conciertos para piano y orquesta nºs 21 en do mayor, K. 467 y 27 en si bemol mayor, K. 595.* **Orquesta de Cámara de Europa. Murray Perahia, piano y dirección. SONY Laser Disc 46393. DDD. Grabación: Berlín, 1990. Dirección fílmica: Humphrey Burton. Dos caras. 118'56".**

En fin, un documento excepcional, preferible sin duda a la sola interpretación de los *Conciertos* en disco compacto. Añadamos también para los que no dominen el inglés, que los interesantes diálogos entre Murray Perhia y Sir Donald Forman vienen transcritos en alemán, francés e italiano (nada de español, como siempre). Muy recomendable.

***E.P.A.***

# Grabando Brahms

Los dos Laser Discs que comentamos recogen las sesiones de grabación (ensayos e interpretación) de cuatro obras de música de cámara compuestas por Brahms en su juventud, concretamente los *Cuartetos con piano* y los *Sextetos para cuerdas*, recreados por un grupo de excelentes músicos encabezados por Isaac Stern. En principio, estos registros iban a ser hechos únicamente en soporte audio; sin embargo, el proyecto tomó otro cariz y se acordó adaptarlo a la tecnología del futuro: Stern y sus amigos serían inmortalizados en vídeo, registrando la parte visual en la nueva dimensión HDVS de Sony (*abreviatura de High Definition Video* System), un procedimiento que da a la imagen más definición que la que posee la televisión americana actual (1125 líneas contra 525). A pesar de ello, estos dos discos no pueden ser vistos actualmente más que en las televisiones corrientes; tendremos que esperar algún tiempo para poder ver en condiciones óptimas estos dos documentos que pasarán a la historia como los primeros en utilizar la tecnología HDVS.

Los dos discos están divididos en las




preparaciones preliminares, ensayos y grabación. En todos destaca poderosamente la formidable personalidad musical de Isaac Stern y la especial simpatía de Yo-Yo-Ma; el grupo dialoga y discute frecuentemente sobre el fraseo, la expresividad, el tempo, la acentuación, el compás, etc., aunque hay momentos muy distendidos y relajados en los que el humor prima sobre todo lo demás. Las interpretaciones son de un escrupuloso perfeccionismo (ajuste, afinación, y planificación intachables), movidas por una efusividad apasionada y vibrante que refleja perfectamente el juvenil mensaje brahmsiano. En fin, alianza perfecta entre técnica, virtuosismo, conocimiento y sentimiento, los cuatro factores que hacen posible que asistamos a cuatro inteligentes recreaciones servidas *en inmejorables condiciones artísticas y* técnicas. El montaje de vídeo proviene de tres cámaras fijas que registraron íntegramente las sesiones de grabación; posteriormente, se eligieron las mejores tomas y se volvieron a sincronizar con la música (quizá este sistema peque de cierta monotonía, inconveniente mínimo si tenemos en cuenta las magníficas prestaciones de estos músicos). Muy recomendables.

**BRAHMS:** *Cuartetos con piano nºs 1 en sol menor, Op. 25 y 2 en la mayor, Op. 26.* **Emanuel Ax, piano; Isaac Stern, violín; Jaime Laredo, viola; Yo-Yo-Ma, chelo. SONY Laser Disc 46372. DDD. Grabación: Troy (Nueva York), XII/1989. Dirección fílmica: Lee R. Bobker. Dos caras. 108'29".**

**BRAHMS:** *Sextetos para cuerdas nºs 1 en si bemol mayor, Op. 18 y 2 en sol mayor, Op. 36.* **Isaac Stern y Cho-Liang Lin, violines; Yo-Yo-Ma y Sharon Robinson, chelo; Jaime Laredo y Michael Tree, violas. SONY Laser Disc 46371. DDD. Grabación: Troy (Nueva York), XII/1989. Dirección fílmica: Lee R. Bobker. Dos caras. 100'54".**

***E.P.A.***

# Mozart/Karajan

A la muerte de Karajan, la Deutsche Grammophon y la Sony pugnaron por hacerse con la distribución en Laser Disc de los vídeos que el maestro realizó desde 1981 para su propia productora, Telemondial, y que previamente habían venido siendo editados en CD por el sello amarillo. Los japoneses ganaron la partida entonces, y la DG tuvo que conformarse con ir publicando las filmaciones anteriores realizadas para Unitel de Munich: pero a la vista de los resultados, es hoy evidente que, como producto, es mejor el que publica DG de Unitel que el ofrecido por Sony de Telemondial. Y este disco es una muestra bien expresiva. La parte musical ya la conocemos: una versión anodina, neutra, que no aportó nada al *Requiem* de Mozart, y para el cual, siguiendo con Karajan, era mucho mejor su primera grabación para DG de 1962 (en CD, serie Privilege). Pero ahora, ante la filmación, podemos apreciar hasta qué punto Karajan erró el tiro. Se convirtió él mismo en el realizador de sus vídeos (pues Ernst Wild sólo era un ejecutor técnico), haciéndolos visualmente muy aburridos. Se abusa de los primeros planos fijos, sobre todo de la visión del mismo Karajan; las cámaras apenas se mueven, y siempre enfocan los mismos planos. Se dan poquísimas perspectivas de conjunto (la primera, por ejemplo, no llega hasta casi 10 minutos de empezar la obra), con lo cual el espectador está deseando *mirar para otro lado*. Para colmo, el coro y los solistas han recibido instrucciones de aparecer impasibles: no mueven la cabeza, casi ni respiran, sólo abren la boca en perfecta formación cual si se tratara de




**MOZART**: *Requiem, KV 626.* **Anna Tomowa-Sintow, Helga Müller Molinari, Vinson Cole, Paata Burchuladze. Wiener Singverein. Filarmónica de Viena. Director: Herbert von Karajan. SONY SLV 46384. 1 cara. DDD. 57'10". Grabación: Grosses Musikvereinsaal, Viena, hacia 1986. Producción: Telemondial. Realizadores vídeo: Herbert von Karajan y Ernst Wild. Ingeniero: Günter Hermanns.**

meros instrumentos mecánicos... todo para mayor gloria del que debía concentrar toda la expresión y atención: Karajan. Pero éste no lo consigue, porque ya estaba muy enfermo de la columna vertebral, y casi no podía moverse; así, aparece rígido e inexpresivo, reclinado hacia atrás, a mucha distancia de la fascinación y el magnetismo que irradiaba pocos años antes, en vídeos como los realizados por Unitel en 1978 con obras de Bruckner con la misma Filarmónica de Viena, en los que el realizador de la ORF da una variedad exquisita... y Karajan reina con su presencia en unos conciertos de los que no perdemos detalle de su capacidad de expresión (publicados por DG).

Los comentarios de carpeta, muy penosos: intentan una defensa a ultranza de Karajan ante el *Requiem*, pero no aportan nada más. Sonido y vídeo, eso sí, técnicamente excelentes, y muy bien aprovechado el minutaje en una única cara. Pero para una versión musicalmente *clásica* del *Requiem*, lo mejor sería poder contar con la filmación de Karl Böhm para la ORF... ¡a ver si PolyGram se anima a editarlo en Laser Disc! Mientras tanto, me parece también más interesante el vídeo de Bernstein para DG.

**S.B.S.**

# Mozart/Bernstein

Ésta es la tercera entrega de los conciertos que Bernstein organizó durante unos años en diversas iglesias barrocas de Baviera, filmados por la casa Unitel de Munich (DG ha publicado ya *La Creación* de Haydn y el *Requiem* de Mozart, tanto en LD como en CD). El despliegue de medios utilizados siempre valió la pena: el marco de esas iglesias constituye unos vídeos magníficos, y no sólo por la belleza de los edificios, sino porque se trata del lugar ideal al que iba destinada la música sacra de Mozart. Pero, además, Bernstein nos ha legado en estas filmaciones lo mejor de su arte. Así, ante la *Misa en do menor* podrán preferirse versiones más de cámara, o más sinfónicas, o interpretaciones más históricas... pero el acercamiento de Bernstein es el de un músico con una sensibilidad muy por encima de lo sobresaliente: es genial. Respira una gran frescura interpretativa; se deja llevar literalmente por la música... y lograba un entusiasmo único de todos los que colaboraban con él. Por eso, todos los vídeos de Bernstein son auténticos acontecimientos: podrá sorprender su técnica directorial, a veces nos resultarán chocantes sus *saltos* en el podio, pero siempre tendremos que reconocer que hacía música desde una total sinceridad.

Ésa es también la palabra para definir esta grabación: no hay más intención que mostrar la mejor *Misa* de Mozart en su propio ambiente. La Orquesta y el Coro, los de la Radio de Baviera, vi-

braban con su batuta, y mostraban que son de los mejores de Europa. Y por ello podía permitirse escoger entre los mejores cantantes: sobresalientes Augér y von Stade, que seguro que disfrutaron como nadie aquel día (eso se aprecia en la filmación).

El sonido es excelente, y la filmación cuenta con un gran realizador, Humphrey Burton, que le da una variedad asombrosa de planos. Sólo hay que señalar algo que a Karajan no le pasaba (porque utilizaba kilómetros de cinta magnética para filmar); hay algún defecto técnico de la grabación magnética del vídeo. Y es que aún estamos a la espera de la grabación digital de la imagen...

Pero el disco no sólo reúne muchos méritos visuales: la versión de Bernstein me ha parecido de las mejores de la historia del disco, que, actualmente, viene acompañada, para mi gusto, por Leppard (EMI, en CD) y Fricsay (DG Privilege, en CD). En resumen, total recomendabilidad.

**S.B.S.**

**MOZART**: *Misa en do menor, KV 427. «Ave verum corpus», KV 618. «Exsultate, jubilate», KV 165.* **Arleen Augér, Frederica von Stade, Frank Lopardo, Cornelius Hauptmann. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión Bávara. Director: Leonard Bernstein. DEUTSCHE GRAMMOPHON 072 185-1. 2 caras. DDD. 81'00". Grabación: Iglesia de la Abadía de Waldsassen (Baviera). IV/1990. Producción: Unitel. Realizador vídeo: Humphrey Burton. Ingenieros: Gernot R. Westhäuser, Josef Wanninger, Andreas Stange.**

# Haydn no le va a Muti

Con la enorme necesidad que tienen las compañías de discos de ampliar sus catálogos de Laser Disc, y no habiendo conseguido todas acceder a los fondos de producciones de años pasados, se corre el peligro de registrar cuantos conciertos puedan parecer *a priori* interesantes. Pero el Laser Disc es un medio muy cruel, porque sólo las producciones realmente excelentes soportan la repetición visual que comporta su adquisición para el hogar (ya que todos sabemos que exige mayor dedicación del espectador que el sólo audio), y exige a la vez unos valores musicales excelentes y una aportación visual que merezca la pena frente al soporte sólo sonoro (CD). Y éste es el problema de este vídeo.

El concierto de Salzburgo era interesante: Muti es un excelente director, pero quizás Haydn no sea lo mejor de su carrera, y tiende a hacerlo algo monótono, excepto los coros, que resultan más cuidados. Los solistas, de gran prestigio: una Lucia Popp para la que los años acrecientan el saber; un Araiza al que tiende a faltarle algo más de delicadeza expresiva en esta partitura; un Ramey también algo duro, un Olaf Bär que, cantando muy bien, está lejísimos del clásico Fischer-Dieskau. La orquesta y el coro, excelentes. En resumen, un concierto dominical en Salzburgo que necesariamente debía dejar muy contento al auditorio... ¡pero de ahí a inmortalizarlo en Laser Disc! Además, la sala del Festival no ofrece un marco visual extraordinario (y por ello la realización de la ORF, aun siendo profesionalmente excelente, tiende a ser aburrida, por poco variada). Ante ello, existe la competencia inigualable de *La Creación* grabada en Laser Disc por Bernstein: musicalmente, muy por encima, más original, mucho más excitante... y visualmente, una maravilla, con el fondo de una iglesia abacial barroca de Baviera (Unitel distribuido por Deutsche Grammophon).




La presentación es buena, aunque los comentarios que ofrece Sony son bastante deplorables, del tipo *crónica de sociedad* sobre cómo Muti entiende la obra: traen muy poca información y tampoco son pedagógicos. El sonido es excelente, como el soporte vídeo.

**S.B.S.**

**HAYDN**: *La Creación, Hob. XXI: 2.* **Lucia Popp, Francisco Araiza, Samuel Ramey, Olaf Bär. Konzertvereinung Wiener Staatsopernchor. Filarmónica de Viena. Director: Riccardo Muti. SONY.SLV 46391. 2 caras. DDD. 118'01". Grabación: Festival de Salzburgo, 1990. Producción: ORF. Realizador vídeo: Franz Kabelka. Ingeniero: Edwin Hausl.**

# Filmando a los clásicos

Götz Friedrich es desde 1981 Administrador General de la Opera de Berlín (que elevó a niveles referenciales dentro de la plural oferta alemana) y desde comienzo de los sesenta uno de los nombres clave en la dirección escénica operística actual. Sus montajes abarcan de las óperas monteverdianas a las creaciones actuales, vinculándose especialmente con Wolfgang Rihm. Sus escenografías dan la vuelta al mundo. Su nombre, junto con sus coterráneos y casi contemporáneos Everding y Kupfer, es hoy imprescindible en la escena lírica.

Friedrich, con similar provecho que en el apartado escénico, se ha lanzado a la dirección cinematográfica de óperas. Casi siempre filmaciones en estudios; nada de tomas en el teatro. Una manera mejor para volcar talento e imaginación. Para la productora alemana Unitel ha firmado alrededor de una docena de títulos, de entre los cuales en Laser vídeo ya han sido editados cinco, de los cuales dos son impresionantes. Se trata, como muchos habrán ya adivinado, los dos Strauss con Böhm a la batuta, *Salomé* y *Elektra*, protagonizados por Teresa Stratas y Leonie Rysanek, respectivamente en los papeles titulares.

Friedrich habíase medido ya con *Falstaff* en 1972 para el Festival de los Países Bajos en una producción que fue ampliamente comentada y loada en su momento. Para el *film* reunió un equipo de cantantes elegidos, dado el medio, por su físico más que por las adecuaciones vocales. Trabajó el director teatral con los actores, consiguiendo disciplinar a los más reacios. Con la



mayoría (Bacquier, Armstrong en cabeza) no hubo problemas: son actores natos. La puesta es brillante, la narración impecable. Friedrich se toma libertades mínimas para contarla, como esos *intermedios* sólo de imagen que cuentan lo que pasa entre acto y acto o que unen algunos cuadros. No hay libertades *chocantes*, de las que suelen irritar a los puristas: que Alice comience el acto II bañándose es un dato tan oportuno como psicoanalítico. Sobre la capacidad teatral de Friedrich informan otros datos. En algunos cuadros, los actores se desplazan concéntricos en torno a un objeto que es precisamente el pivote de la acción: la bolsa de monedas en el encuentro Ford-Falstaff. Anteriormente, en el mismo cuadro, había jugado el director con el escote de Quickly, que obsesiona al *panciotto*, impregnando así a la escena de una sensualidad recatada pero latente. La descripción de Falstaff huye del patetismo, de la crueldad o la conmiseración. Aparece digno y humano, no tan grotesco como a menudo, adquiriendo de esta manera mucha más lógica su reacción final, donde la burla es general para los hombres todos y fruto de la astucia femenina.

**VERDI:** *Falstaff.* **Gabriel Bacquier, barítono (Falstaff); Karen Armstrong, soprano (Alice); Renate Ihloff, soprano (Nannetta); Max-René Cossotti, tenor (Fenton); Marta Szirmay, mezzo (Quickly); Richard Stillwel, barítono (Ford). Filarmónica de Viena. Coro Opera Viena. Director: Georg Solti. DECCA 07403-1. ADD. 126'18". Producción: Unitel de 1979, realizada por Götz Friedrich.**

La versión musical sugiere menores entusiasmos. Solti había firmado una versión discográfica en 1964 de equipo sobresaliente: Ligabue, Evans, Simionato, Elias, Merrill y (¡nada menos!) Freni y Kraus, en la juvenil pareja Nannetta-Fenton. En 1979, aquella búsqueda *física* impuso otros criterios. En consecuencia: Bacquier (que recupera para el papel una voz francesa como lo fue su primer intérprete: Victor Maurel) está corto por arriba, deteriorada la voz en el resto, sólo su enorme capacidad actoral le salva por momentos. Armstrong, esposa de Friedrich, bella y esbelta entonces (ahora llegaron los kilos) no tiene el color latino de Alice. A Stilwell le falta empuje en el *E sogno o realtà?*, en especial en la espléndida de aliento frase conclusiva. Y así sucesivamente. La parejita joven canta bien pero con vocecitas de opereta; además no cumplimentan el físico de los personajes. Por ende, para quien le interese, se recomienda atender a la imagen con detalle, y lo inverso para lo que se oye, aunque Solti, hace trece años, todavía se volcaba en iluminar una partitura orquestal límpida, rica y pormenorizada. Además está la Filarmónica de Viena, que anda sola.

**F.F.**

# Rubinstein en imágenes

Espléndida en todos los sentidos esta entrega de Decca en soporte de Laser-Disc de una de las más señeras grabaciones de las obras que contiene, el *Concierto de piano* de Grieg, el *Segundo* de Chopin y el mismo ordinal de Saint-Saëns. Se trata de una memorable interpretación en estudio del genial –y ya bastante mayor– Artur Rubinstein acompañado por una deslumbrante London Symphony Orchestra –tal vez en los mejores momentos de su historia– bajo la dirección de André Previn.

Quizá la única objeción posible pueda adjudicarse a la realización fílmica, y no precisamente por discutir la bondad del pulcro trabajo de Hugo Käch, sino por contener el ingrediente de todas las filmaciones en estudio, el desangelamiento general –vacío de público–, de la Fairfield Hall de Croydon, donde se efectuó la grabación. Por lo demás, tiene aspectos de bellísima realización, baste como ejemplo el arranque orquestal del segundo movimiento del *Concierto* de Grieg donde el realizador renuncia a perseguir el decurso musical y se recrea en la cara de Rubinstein mostrándonos su *trance* en completa simbiosis con lo que hace la Orquesta. Es asimismo *curioso* con-

templar la peculiar forma de dirigir de André Previn.

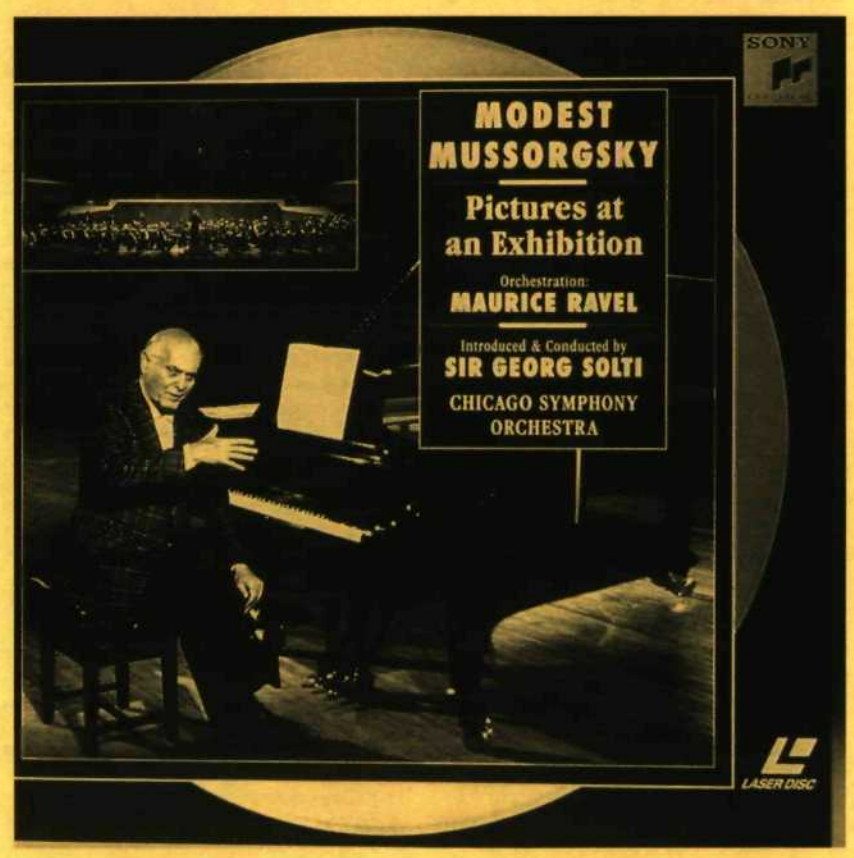
Con respecto al plano estrictamente musical se trata de grabaciones tan conocidas y famosas que casi sobra todo comentario. Baste decir que se nos presentan lecturas casi referenciales con un Rubinstein en *estado de gracia* y un adecuado y brillante acompañamiento de Previn al frente de una magnífica London Symphony Orchestra. Exquisita y cuidada la toma de sonido con una imponente presencia a pesar de tratarse de una grabación ADD.

**GRIEG:** *Concierto para piano y orquesta en la menor, Op. 16.* **CHOPIN:** *Concierto para piano y orquesta nº 2 en fa menor, Op. 21.* **SAINT-SAENS:** *Concierto para piano y orquesta nº 2 en sol menor, Op. 22.* **Artur Rubinstein, piano. Orquesta Sinfónica de Londres. Dirección: André Previn. DECCA 071 100-1 DH. 1 Laser Disc. 2 caras. Cara 1: 47'37", cara 2: 45'24". Grabación realizada en estudio en la Fairfield Hall, Croydon. Productor: Max Wilcox. Ingenieros: Nevel Boyling y Rolf P. Schröder Realización: Hugo Käch.**

***R.N.***

# Solti en vivo

Edward Greenfield comentaba en cierta ocasión que ver a Solti en el podio de un concierto público puede sugerir a un boxeador enfebrecido y lleno de violencia haciendo música de una manera tensa y ruda. En efecto, quien contemple la primera imagen del Laser Disc de *Los cuadros de una exposición*, en donde se ve a Solti dirigiendo los primeros compases de la obra, tendrá que reconocer la enorme energía vital desplegada por este anciano maestro que, de todas formas y en cuanto a resultados sonoros, se halla ahora afortunadamente lejos de sus traducciones de hace una treintena de años en las que primaban sobre todo una agresividad y una violencia sin límites. El atractivo de estos *Cuadros* reside en una enérgica pero a la vez precisa, controlada y medida dirección en la que, de nuevo, todo está en su sitio gracias al sobresaliente equilibrio de conjunto; las texturas orquestales están admirablemente trabajadas y la respuesta de la superlativa Sinfónica de Chicago es realmente excepcional. Antes del concierto en vivo, en donde Solti y su orquesta tocan esta obra en el Suntory Hall de Tokio, se puede ver el ensayo orquestal en el que hay intercaladas varias secuencias del director húngaro al piano explicando cada uno de los pasajes de la composición de Mussorgski y su equivalente en la instrumentación de Ravel; de ahí que Solti haya denominado a este programa *Meeting of two Geniuses*. En fin, un documento interesantísimo acompañado por una interpretación orquestal de la que se puede decir aquello de *mejor, imposible* (atención a los metales). Evidentemente, no es la única aproximación; recordemos la alquimia sonora de un Celibidache (no en grabación comercial) o la hipersensible y refinada dirección de un Giulini (a la espera de que RCA saque en compacto la versión de Reiner con la misma Sinfónica de Chicago). Pero lo cierto es que se trata de un concierto-espectáculo de indudable atractivo que cautivá sin reservas a todos los que lo vean y escuchen (y además en una sola cara –ya saben que el precio de los Laser Discs se establece por el número de caras grabadas–).




El programa Beethoven del segundo disco, también procedente de un concierto en vivo en el Suntory Hall de Tokio, tiene menos interés. Solti, con su peculiar técnica gestual, con sus movimientos bruscos y nerviosos, no consigue la adecuada correspondencia sonora; y así, su *Quinta* de Beethoven es rutinaria, esquemática y bastante aburrida (primer movimiento, soporífero; transición del tercero al cuarto, de una asepsia realmente molesta); eso sí, ejecutada de modo impecable desde el punto de vista orquestal. A *Egmont* le ocurre tres cuartos de lo mismo, y a la propina, la popular *Marcha húngara* de Berlioz, le falta elegancia y le sobra rutina. En fin, el típico concierto de Solti para salir del paso. Si usted, lector, no tiene otra cosa que hacer, puede perder perfectamente 55 minutos de su vida viendo este Laser Disc. Muy recomendable, por el contrario, el disco de Mussorgski-Ravel.

**MUSSORGSKI:** *Cuadros de una exposición.* **(Orquestación de Ravel). Orquesta Sinfónica de Chicago. Director y comentarista: Sir Georg Solti. Dirección fílmica y guión: Humphrey Burton. SONY Laser Disc 46373. DDD. Grabación: Tokio, IV/1990. 1 cara. 59'59".**

**BEETHOVEN:** *Obertura de Egmont, Op. 84. Sinfonía nº 5 en do menor, Op. 67.* **BERLIOZ:** *Marcha Rakóczy.* **Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: Sir Georg Solti. Dirección fílmica: Shuji Fujii. SONY Laser Disc 46398. DDD. Grabación: Tokio, IV/1990. 1 cara, 54'29".**

***E.P.A.***

**JEAN-PIERRE ARMENGAUD:** *Erik Satie, una biografía para piano.* **Traducción de Gabriel Hormaechea. Parsifal Ediciones. Barcelona, 1991.**

Casos como el de Charles Rosen o el malogrado Glenn Gould son raros. Se trata de intérpretes que han escrito sobre la música a la que se enfrentaron como tales, y que además lo han hecho bastante bien. Viene a unirse a ellos el pianista Jean-Pierre Armengaud, publicista, hombre de radio y discípulo, entre otros de Jacques Février, nombre que le destinaba casi inexorablemente al culto de Erik Satie. Este libro es un itinerario por la música para piano de este compositor, desde el punto de vista de un intérprete que no puede dejar a un lado la explicación del sentido de lo que toca para el público.

Tras una breve y aguda introducción en que se nos da cuenta del genial y desdichado compositor («Muchas veces en mi vida me han puesto como un trapo, pero nunca me habían humillado tanto», cita Armengaud para hablar de *frustración* y *sufrimiento* en Satie), Armengaud realiza un recorrido, paso a paso, obra a obra, por la obra pianística de este músico distinto y aislado. No conocemos la integral Satie que, al parecer, ha grabado Armengaud. Podemos echar mano de otra, o al menos de una parcial, y seguir en la medida de lo posible los jugosos y conspicuos comentarios del intérprete y teórico. No nos dejemos seducir, por completo, .sin embargo. Corremos el riesgo que creer que este espléndido músico es un antecedente irrenunciable de Debussy y Ravel. Es éste uno de los peligros de todo satiniano, el no aceptar la genialidad de Satie en sí misma, ese ejemplo de belleza *depouillée*, como su propia vida humillada y ofendida. El reconocimiento de la calidad de tal obra no debe llevarnos al extremo opuesto, como si quisiéramos compensar a Erik, que falleció en 1925, de lo que tantos filisteos le negaron en vida. Satie es espléndido pero, ¡caramba!, no fue nunca Debussy ni Ravel, ni *avant la lettre* ni *après*, por mucho que simpatice uno (como es el humilde caso de este comentarista) con su vida, con su ejemplo, con su obra y con su figura. Comprendamos, pues, la pasión del intérprete, necesaria acaso para dar unas buenas lecturas de las obras del genio, pero no nos tomemos al pie de la letra todo lo que dice.

En realidad, no se trata de una obra que explique o que introduzca. Para sacarle jugo a esta lectura es preciso estar ya introducido, conocer el mundo de Satie. Estar preparado para la sugerencia dirigida al cómplice o para mostrarse en claro y rotundo desacuerdo. El aficionado satiniano leerá y releerá este libro apasionado y a menudo apasionante con mayor provecho si lo hace al mismo tiempo que escucha versiones seductoras como las de Reinbert De Leew, cuya inexactitud no le resta encanto, aunque a menudo el abuso de pedal y la ralentización de unos tempi no siempre bien indicados puedan resultar insufrible; o la más fraseada, dentro de la lentitud (no siempre), de Aldo Ciccolini; o las eclécticas, mesuradas y gratificantes de Entremont, Tacchino, France Clidat o Pascal Rogé; por no referirnos a las versiones antiguas de adoradores directos del montmartrois, como Poulenc o Février (maestro de Armengaud, como ya hemos señalado), que además tocaron juntos la música a cuatro manos de Satie (capítulo al que no se refiere el autor de este libro).

Armengaud incluye anotaciones propias de intérprete, consejos para tocar tal o cual pieza, sugerencias, evocaciones... Es una invitación a actuar a partir de la música para piano solo de Satie. No hay claves, aunque sí algo que para algunos será mejor. Se trata de guiños. No es un libro para aprender –hay que sabérselo ya–, sino para discutir.

***S.M.B.***

**IGOR STRAVINSKI-ROBERT CRAFT:** *Conversaciones con Igor Stravinski.* **Versión española de José María Martín Triana. Alianza Música, nº 57. Madrid, 1991.**

El título de este libro es engañoso para cualquier aficionado. *Conversations with Igor Stravinski* es el primero de los volúmenes de charlas publicados por el anciano compositor y su gran amigo el joven Robert Craft. Corría por entonces el año 1959, el músico tenía setenta y siete años de edad. A este libro siguieron otros: *Memories and Commentaries* (1960), *Expositions and developements* (1962), *Dialogues* (1963), *Themes and Episodes* (1966) y *Retrospectives and Conclusions* (1969). Alguno que otro de estos títulos dio lugar a polémicas y a quebraderos de cabeza al bueno de Craft, acusado de inexactitudes y apresuramientos. De acuerdo con la traducción deberíamos encontrarnos, en el caso que comentamos, con el primero de estos títulos. Pero no es así. Nos hallamos ante una refundición de *Conversations* y de *Memories*. ¿Se trata de una iniciativa de la editorial o del avispado y pundonoroso director de la colección? En modo alguno. Como en tantas ocasiones, es el seguimiento servil de lo inventado por otros.

En efecto, en fecha tan temprana como 1961 apareció en Zurich el volumen *Stravinski: Gespräche mit Robert Craft*, en edición de Martin Hürlimann. En esa fecha sólo existían dos volúmenes de conversaciones entre Stravinski y Craft y no carecía de lógica refundir ambos en uno solo para evitar repeticiones o –lo que es más discutible– contradicciones. Porque eso era el libro de Hürlimann, que aprovechaba parcialmente fragmentos ya vertidos al alemán por Manfred Gräter y otros. Pero treinta años después, ¡caramba!, se podía haber acudido a los originales de Stravinski y Craft y haberlos traducido uno detrás de otro, lo que no habría dado para más de un par de libros de los habituales en esta colección. No se ha hecho así, se ha preferido echar mano de una reedición alemana (ni siquiera el original) del refundido de Hürlimann, y eso a pesar de que algunos de aquellos títulos han sido traducidos antes, con mejor o peor fortuna, a nuestro idioma.

Para utilidad del lector indicaremos que, a falta de los originales en correcta secuencia (las contradicciones y las repeticiones son esenciales en el conocimiento de ese genio y víbora que fue Igor Stravinski), puede conformarse con este refrito que en 1992 es claramente insuficiente. Pero que no debería dejar de esperar una edición llevada con mejor criterio de esos seis importantes textos de la literatura musical de nuestro siglo.

La *síntesis* realiza un recorrido en que el maestro evoca su infancia y juventud, sus decisivas experiencias en los Ballets Rusos (traducción en el libro: el Ballet Ruso, literal del inglés), así como los músicos y otros artistas que conoció (Debussy, Ravel, Falla, Schoenberg, Diaghilev, Benois, Nijinski, Cocteau, Valéry, Gide, Romain Rolland, Dylan Thomas, etc., etc.).

Las ideas aquí expuestas matizan el radicalismo *antimoderno* de la muy anterior *Poética musical* de Stravinski (Craft no debió de ser ajeno a ello, aunque no sea causa única). Tales ideas y unas jugosas referencias a tres obras escénicas stravinskianas de muy diversas épocas *(Ruiseñor, Perséphone* y *The rake's Progress)* completan un libro que, a pesar de los pesares, conserva buena parte de la riqueza del original, matizada por su voluntad de refrito. Refrito que alcanza también a la selección del delicioso material iconográfico.

***S.M.B.***

**FRANÇOIS-RENÉ DE TRANCHEFORT (dir.):** *Guía de la música de piano y de clavecín.* **Traducción y adiciones relativas a la música española: Eduardo Rincón. Taurus. Madrid, 1990. 872 páginas.**

Al igual que el libro dedicado a la música sinfónica, este nuevo volumen dirigido por Tranchefort, al parecer dedicado a poner en pie obras colectivas, toma la forma de un diccionario por autores. Siguiendo las características de un libro de consulta, se facilita la información *objetiva* que se supone que el lector puede necesitar: datos de composición de la obra, tonalidad, partes de que consta. Al lado de esto, los comentarios suelen adoptar un tono descriptivo que roza en ocasiones el análisis musical estricto, pero que en otras se extravía por el laberinto de la metáfora; desigualdades lógicas cuando son varias las personas que firman los artículos. En este sentido, los trabajos de mayor interés puede que se encuentren en los debidos a Harry Halbreich, tanto cuando se acerca a Schubert o Schumann como en los pasajes que nos revelan a Scelsi o Nielsen. El repertorio del piano merece una atención más extensa que el nacido para el clave (término posiblemente más adecuado a la lengua castellana que el galicismo *clavecín*). La necesidad de añadirse por el traductor los comentarios a las obras de Gerhard, De Pablo y Marco –¡y hasta Cabezón!– debería obligar a reflexionar sobre el lugar que ocupa todavía la música española en la escena internacional. Algunas erratas afean la edición de este libro indudablemente valioso.

***E.M.M.***

## CONCIERTOS

### BARCELONA

**Teatro del Liceo**

**15, 16 de junio:** Coro y Orquesta de la Opera de Hamburgo. Coro y Orquesta del Teatro del Liceo. Gerd Albrecht. Plecht, Schnaut, Kollo, Muff. Schoenberg, *Gurrelieder.*

**4, 5 de julio:** Coro y Orquesta del Teatro del Liceo. Romano Gandolfi. Penderecki, Petrassi, Prokofiev.

**VII Ciclo Música del Siglo XX**

**15 de junio:** Música XXI. Gaspá. Brotóns, Guzmán, Berenguer, Martinu.

**22:** Cuarteto Sax. Pousseur, Codina, Leibowitz, Russinyol, Llanas, Ortega.

### CORDOBA

**Festival de guitarra**

**20 de junio:** Silvio Rodríguez. Orquesta Nacional de Cuba. Leo Brouwer.

**25:** Luis de Córdoba, Carmen Cortés. Flamenco.

**26:** Manolo Sanlúcar. Orquesta Ciudad de Málaga. Enrique García Asensio. *Sinfonía flamenca.*

**27:** Stanley Jordan.

**30:** Sharon Isbin, Carmen Linares.

**1 de julio:** Vicente Amigo. Orquesta de Córdoba. Leo Brouwer. *Concierto flamenco para un marinero en tierra.*

**3:** Cuarteto de guitarras de Los Angeles. Victoria de los Angeles, Ichiro Suzuki. *Guitarras en la ópera.*

**4:** Pepe Romero. I Musici.

**7, 8:** Ballet de Cristina Hoyos. *Lo flamenco. Yerma.*

**8:** Gilberto Gil, Toquinho. *Noche de Brasil.*

**9:** Joe Pass. Ottis Grant. Vargas Blues Band.

**10:** La Casa «Sordera». Enrique de Melchor. *Dinastías flamencas.*

**11:** Enrique Morente. Orquesta Ciudad de Granada. *Misa flamenca.*

### EUSKADI

**Sinfónica de Euskadi**

**17, 18 de junio:** Paul Daniel. Beethoven, Stravinski. (San Sebastián). **19:** Vitoria.

### GRANADA

**XLI Festival de Música y Danza**

**19, 20 junio:** Les Grands Ballets Canadiens. Con la Orquesta Ciudad de Granada. Richard Hoenich. Sessions, Prokofiev, Falla. (Teatro del Generalife).

**20:** Ton Koopman, Tini Mathot, órganos. Soler. (Iglesia de la Magdalena).

**20, 21:** I Solisti Veneti. Claudio Scimone. Vivaldi, Turina, De Pablo, Boccherini./Rossini, Tartini, Vivaldi, Rolla, Pasculli, Bottesini). (Palacio de Carlos V).

**21:** Carmen Linares, cantaora, y su grupo. Falla, García Lorca, cante jondo. (Colegio del Ave María).

**22:** Ensemble, Coro y Orquesta Musicatreize. Roland Hayrabedian. Debussy, Ohana. (P.C.).

– Familia Habichuela. (C.A.M.).

**23:** Frank Braley, piano. Haydn, Debussy, Beethoven, Rachmaninov. (Museo Arqueológico).

– Manolete, bailaor y Grupo de Arte Flamenco. (C.A.M.).

**24:** Trío Wanderer. Mendelssohn, Saint-Saëns, Haydn. (M.A.).

– Gerardo Núñez, Mario Cortés, guitarras; Adrián y Joaquín Cortés, bailaores. (C.A.M.).

**25, 26:** Ballet Lírico Nacional. Grupo de Percusión de la Orquesta Ciudad de Granada. Mª del Mar Bonet y su grupo. Emiliano, Chávez, Bonet. (T.G.).

**25:** Orquesta Ciudad de Granada. Andrée Presser. Enrique Morente, cantaor. Robledo-Morente. (P.C.).

**26:** Alia Musica. *Música cortesana y cancionero judeo-español.* (M.A.).

**27:** Esti Keinan Ofri y Grupo. *Cancionero y Romancero sefardí.* (M.A.).

**27, 28:** Orquesta Kirov del Teatro Marijinski de San Petersburgo. Georges Prêtre. Rossini, Mussorgski, Borodin./Valeri Guergiev. Rimski-Korsakov, Shostakovich, Chaikovski. (P.C.).

**28:** Orfeón Donostiarra. José A. Sáinz, Rossini, *Pequeña Misa Solemne.* (I.M.).

**29:** Sinfónica de Euskadi. Orfeón Donostiarra. Miguel Angel Gómez Martínez. Guridi, Falla. (Palacio de Congresos).

– Victoria de los Angeles, soprano; Geoffrey Parsons, piano. Rodrigo, Monsalvatge y sin determinar. (Auditorio Manuel de Falla).

**30:** José Ortí, trompeta; Maite Iriarte, órgano. Purcell, Bach, Haendel, Viviani, Widor y Torelli.

**30. 1 de julio:** Coro de Valencia. Orquesta Ciudad de Granada. Chilcott, Walkinson, Robson, Estévez, Short. Dirección musical: Nicholas Kraemer. Dirección escénica: José Carlos Plaza. Monteverdi, *Orfeo.* (Plaza de las Pasiegas).

**1:** Orquesta Sinfónica de Sevilla. Vjekoslav Sutej. J.L. Turina, Ravel, Prokofiev. (P. Con.).

**2:** Gundula Janowitz, soprano; Charles Spencer, piano. Mozart, Schubert, Brahms, Strauss. (P.C.).

**3, 4:** Academy of Ancient Music. Christopher Hogwood. Montesardo, Playford, Telemann, Corelli, Haendel./Haendel, Albinoni, Boyce, Marcello. (P.C.).

**3-4:** White Oak Dance Project. Horst, Monk, Mendelssohn, Cherepine, Cavalli./Haydn, Mendelssohn, Mozart, Paul. (T.G.).

**4:** Jennifer Bate, órgano. Correa de Arauxo, Scarlatti, Haendel, Bach, Bate. (C.G.).

**5:** Orquesta Ciudad de Granada. Salvador Mas. Monasterio, Chapí, Bretón, Mahler. (P. Con.).

– Orquesta de Schleswig-Holstein. Lorin Maazel. Chabrier, Paganini, Dvorák. (P.C.).

### LAS PALMAS

**Filarmónica de Gran Canaria**

**12 junio:** Grzegorz Nowak. Shostakovich, Grondhal, Brahms.

**19:** Philippe Entremont, director y pianista. Mozart, Beethoven, Rachmaninov.

### MADRID

**Madrid Cultural**

**11 de junio:** Clónicos (Sala Galileo Galilei).

**15:** Il Dolcimelo. (Museo del Prado).

**18:** Zyklus (S.G.G.).

– Coro Nacional de España. Orquesta del Mozarteum de Salzburgo. Claudio Scimone. Beethoven, *Misa Solemne.* (Catedral de Madrid).

**19-25:** Orquesta de Cine. Películas mudas con música en directo. (Teatro Monumental).

**22:** Real Cámara. Maestros de las Descalzas Reales. (M.P.).

**25:** MCMLXXXVI. (S.G.G.).

**Ciclo Mahler**

**13 de junio:** Coro y Orquesta Nacionales de España. Aldo Ceccato. *Tercera.*

**Ciclo de Cámara y Polifonía**

**11 de junio:** Cuarteto de Flautas de pico de Barcelona. Frescobaldi, Aguilera de Heredia, Mattheson, Bach, Hindemith, *Hyrose, Escalé.*

**16:** Orquesta de Cámara Española. Víctor Martín. Telemann, Haendel.

**Música en la mañana**

**13 de junio:** Orquesta Amadeus. Wolfgang A. Izquierdo. Granados, Moreno Torroba, Chueca, Caballero, Sorozábal, Arrieta (Teatro Monumental).

**20:** Sinfónica de Madrid. Maximino Zumalave. Rodríguez Losada, Brahms.

**Centro Reina Sofía**

**15 de junio:** Javier Bonet, trompa; Aníbal Bañados, piano. Hindemith, Blanquer, Messiaen, Cosma, Lorenz.

**22:** Trío Syrinx. Marx, Díez, Pompey.

**29:** Arsis Trío. Montsalvatge, Casablancas, Ibáñez, Charles, Brotóns.

**6 de julio:** María Aragón, mezzo; Fernando Turina, piano. Weill, Satie, Poulenc, Coward, Gershwin.

**Fundación Juan March**
**Música romántica para dos pianos**

**3 de junio:** Begoña Uriarte, Karl-Hermann Mrongovius. Brahms, Reger.

**10:** Pepita Cervera, Teresina Jordá. Brahms, Saint-Saëns, Chopin.

**17:** Consolación de Castro, Margarita Degeneffe. Chopin, Schubert, Brahms, Saint-Saëns, Chabrier.

### MALAGA

**Orquesta Ciudad de Málaga**

**19, 20 de junio:** Octav Calleya. Alexis Weissenberg, piano. Brahms, Rimski-Korsakov, Ravel.

### SEVILLA

**Exposición Universal**

**15, 16 de junio:** *Maria Stuarda.* (Donizetti). France. Szalai. Tobiasson, Nordin, Asker, Arvidson. Coro y Orquesta de la Opera Real de Suecia.

**17:** Recital de Pilar Lorengar.

**18:** Orquesta Sinfónica de Tenerife. Víctor Pablo Pérez. Falcón, Schumann, Shostakovich.

**21, 22:** Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig. Kurt Masur. Beethoven.

**24:** Rafael Orozco, piano. Albéniz, *Iberia.*

**25:** Filarmónica de Buenos Aires. Martha Argerich, piano.

**26:** Sinfónica de Nueva Zelanda. Kiri Te Kanawa, soprano.

**27, 28:** Orquesta Nacional de España. Aldo Ceccato. Benguerel, E. Halffter, Chaikovski./J.L. Turina, Bernaola, Ravel, Falla.

**29:** Orquesta de la Comunidad Franco Belga de Bruselas. Asociación Coral de Sevilla. Coral Santa María de la Victoria de Málaga. Orfeón Portuense. José Rodríguez Romero. *Haydn, Los Estaciones.*

**Sinfónica de Sevilla**

**11, 12 de junio:** Kashusi Ono. Brahms, Bartók, Chaikovski, Bernstein.

**18, 19:** Uros Lajovic. Schubert, Strauss, Bruckner.

**Catedral**

**4 de junio:** Ensemble Coral de México. La Fenice. Josep Cabré. Guerrero, Lienas, Correa de Araujo.

**5:** La Maîtrise Nationale de Versailles. La Grande Ecurie et la Chambre du Roy. Jean-Claude Malgoire. *Araujo, Sumaya, Charpentier.*

**Festival de Danza de Itálica**

**20 de junio:** Gala de estrellas.

**26, 27:** Martha Graham Dance Company.

**30. 1, 2 de julio:** Les Grands Ballets Canadiens.

**4, 5:** Helsinki City Theatre Dance Group.

**10, 11:** Merche Esmeralda. Ballet de Murcia.

### VALLADOLID

**Sinfónica de Castilla y León**

**24, 25 de junio:** Alberto Argudo. Strauss, Stravinski, Brahms.

### AMSTERDAM

**Orquesta del Concertgebouw**

**20, 24, 25, 26, 27 de junio:** Nikolaus Harnoncourt. Edita Gruberova, soprano; Dietrich Fischer-Dieskau, barítono. Schubert.

### BERLIN

**Días Bach**

**3 de julio:** Concerto Palatino. Pezel, Reiche, Kuhnau, Bach, Palestrina.

**4:** Cuarteto Kuijken. Couperin, Bach.

**5:** Tragicomedia. *Una fiesta barroca.*

– Concerto Palatino. Schütz, Gabrieli, Buonamente, Picchi.

*6: Emma Kirkby, soprano;* Lars Ulrik Mortensen, clave. Blow, Croft, Purcell, Stradella, Bach, Haendel.

**7:** Jos van Immerseel, clave. Sweelinck, Froberger, Bach.

– Consort of Musicke. Anthony Rooley. Hassler, Monteverdi, Schütz, Luzzaschi, Grabbe.

**8:** Jaap Schröder, violín; Lorenzo Ghielmi, clave. Kindermann, Biber, Bach.

**9:** The Hilliard Ensemble. Gesualdo, canto gregoriano.

**10:** Orquesta Barroca de Amsterdam. Coro de Cámara de Holanda. Schilck, Melon, Wessel, Mertens. Ton Koopman. Caldara, Buxtehude, Bach.

**12:** Orquesta Barroca de la Comunidad Europea. Roy Goodman. Purcell, Scarlatti, Telemann, Haendel, Bach.

– Coro de Dresde. Orquesta de Cámara del centro de Alemania. Gothart Stier. Bach, *Misa en si menor.*

### LONDRES

**The South Bank Centre**

**2 de junio:** The Philharmonia. Semion Bichkov. Radu Lupu, piano. Wagner, Beethoven, Brahms.

**3,8:** Orchestra of the Age of Enlightenment. René Jacobs. Bach.

**6:** The Philharmonia. Neeme Järvi. Pärt. Mozart, Prokofiev.

**7:** Orpheus Britannicus. (King's Consort. Composer's Ensemble).

**8:** Sinfónica de Pittsburgh. Lorin Maazel. Mozart, Mahler.

**11, 13, 15, 18:** Opera Factory. Monteverdi, *Poppea.*

**14:** The Philharmonia. Leonard Slatkin. Chaikovski, Vaughan Williams.

**16:** Alfred Brendel, piano. Beethoven.
**17, 23:** The Orchestra of the Age of Enlightenment. Barthold Kuijken. Bach.
**20, 21:** Sinfónica de Montreal. Charles Dutoit. Ravel.
**24, 27:** The Philharmonia. Christoph von Dohnányi. Webern, Mozart, Brahms./Haydn, Beethoven, Ives.

**Barbican Centre**

**4, 7 de junio:** Sinfónica de Londres. Kent Nagano. Kiri Te Kanawa, soprano. Prokofiev, Mozart, Strauss.
**6:** The London Classical Players. Roger Norrington. Melvyn Tan fortepiano. Haydn, Beethoven.
**8, 12:** Royal Philharmonic. Yuri Temirkanov. Sibelius, Schumann, Dvorák./Sibelius, Chaikovski, Dvorák.
**14:** Dietrich Fischer-Dieskau, barítono; Christoph Eschenbach, piano. Schubert, *Die Schöne Müllerin.*
**14, 18:** Sinfónica de Londres. Rafael Frühbeck. Nigel Kennedy, violín.
**15:** Royal Philharmonic. Per Dreier. Jansons, Hvoslef, Grieg.
**21, 24:** Sinfónica de Londres. Mstislav Rostropovich. Burchuladze, Gaetano, Velasco. Rimski-Korsakov, *El gallo de oro* (versión de concierto)./Hugh Wolff. Mstislav Rostropovich, chelo. Panufnik, Dvorák.
**22:** Sinfónica de Montreal. Charles Dutoit. Falla, Chaikovski.
**28, 29:** Sinfónica de Londres. Michael Tilson Thomas. Von Stade, Hampson, Dale, Lear. Bernstein, *On the Town.*

**MUNICH**

**Filarmónica de Munich**

**19, 20, 21 de junio:** Herbert Blomstedt. Strauss, Barber, Nielsen.
**7, 8 de julio:** Uros Lajovic. Schumann, Mendelssohn.

**RAVENNA**

**Festival de Música**

**22 de junio:** Filarmónica de Viena. Riccardo Muti. Rossini, Haydn, Beethoven.
**23:** Maurizio Pollini, piano. Schubert, Berg, Debussy.
**24:** Orquesta del Teatro Mariinski de San Petersburgo. Georges Prêtre. Rossini, Stravinski, Mussorgski.
**25, 27, 30:** *Poliuto* (Donizetti). Gavazzeni. Pizzi. Orquesta de la Emilia. Romana. Coro del Teatro Comunale de Bolonia. Fabbricini, O'Neill, Frontali, Di Cesare, D'Arcangelo.
**26:** Academia Bizantina. Luciano Berio. Bach, Berio, De Angelis.
**1 de julio:** Aldo Ciccolini, piano. Liszt, Beethoven, Rossini.
**4:** Coro y orquesta del Teatro Comunale de Bolonia. Riccardo Chailly. Rossini, *Stabat Mater.*

**REGGIO EMILIA**

**Festival de Cuartetos de cuerda**

**4 de junio:** Cuarteto Carmina. Beethoven.
**6, 7:** Guarneri. Beethoven.
**9:** Turín. Haydn, Beethoven, Brahms.
**10:** Foné. Beethoven, Haydn, Chaikovski.
**11:** Arditti. Maderna, Melchiore, Donatoni, Scodanibbio, Stroppa.
**12:** Fiesole. Malipiero, Beethoven, Brahms.
**14:** Venecia. Beethoven, Malipiero, Haydn.
**17, 18:** Emerson. Beethoven.
**19:** Joven Cuarteto Italiano. Malipiero, Schumann.

**VIENA**

**Musikverein**

**9, 10 de junio:** Sinfónica de la Radio de Berlín. Vladimir Ashkenazi. Zemlisky, Strauss.
**12:** Sinfónica de la ORF. Dennis Russell Davies, Liszt, Bartók, Kodaly.
**15:** Filarmónica de Viena. André Previn. Druckman, Gershwin, Strauss.
**24, 25:** Sinfónica de Viena. Leopold Hager. Von Einem, Mahler.

**Festival de verano**

**22, 25 de junio:** Concilium Musicum. Paul Angerer. Haydn, Cantata *Applausus.* /M. Haydn, Gspan, Angerer.
**28:** Sinfónica de Viena. Cristóbal Halffter. Berio, Halffter, Ravel.
**1 de julio:** Sinfónica de Viena. Claus Peter Flor. Sibelius, Chaikovski.
**3:** Sinfónica de Viena. Serge Baudo. Berlioz, Bizet, Ravel.

## OPERAS

**BARCELONA**

**Gran Teatro del Liceo**

WERTHER (Massenet). Sanzongno. De Ana. Kraus, Senn, Fabuel, Serra. **29 de junio. 3 y 7 de julio.**

**MADRID**

**Teatro de La Zarzuela**

LA FAVORITA (Donizetti). Sanzogno, De Tomasi. Verret, Kraus, Ariño. **12, 16, 20 de junio.**
IL TROVATORE (Verdi). Veltri. Rodríguez Aragón. Johannsson, Tokody, Zajick, Pons, Palatchi. **30 de junio. 3, 6 9, 11 de julio.**

**Festival Mozart**

IL BARBIERE DI SIVIGLIA (Rossini). Teatro Nacional de la Opera de Bratislava. Pierotti, Alvarez, Palacio, Mikulas* **12 de junio** (Teatro Salón Cervantes, Alcalá de Henares), **14** (Teatro Albéniz*, Madrid), **20** (Teatro Bulevar, Torrelodones).
LE NOZZE DI FIGARO (Mozart). Teatro Nacional de la Opera de Bratislava. Popp, Babjak, Montague, Bradley, Chausson, Mikulas, Oswald* **13** (Teatro Salón Cervantes, Alcalá de Henares), **16, 18** (Teatro Albéniz* Madrid), **19** (Teatro Bulevar, Torrelodones).
LA CENERENTOLA (Rossini). Sinfónica de la Opera de Bratislava. Coro de la Comunidad de Madrid. Arruabarrena, Robertson, Luque, García Marqués. **25, 27 de junio.** (Teatro Albéniz, Madrid).

**Teatro de la Vaguada**

JUGAR CON FUEGO (Barbieri). Temes. Rodríguez Aragón. Sempere, Farres, Portal. **7-14 de junio.**

**MALAGA**

**Teatro Cervantes**

TOSCA (Puccini). García Asensio. Hunter. Kalinina. Fox. **25, 27 de junio.**

**AMSTERDAM**

**Nederlandse Oper**

DON GIOVANNI (Mozart). Harnoncourt. Kirchner. Shimell, Mei, Blochwitz. **11, 14, 19, 21 de junio.**

**BERLIN**

**Staatsoper**

NEUES VON TAGE (Hindemith). Schneidt. Bonnet. Eisenfeld, Ketelsen, Menzel, Dresen. **3 de julio.**

**BOLONIA**

**Teatro Comunale**

LA CENERENTOLA (Rossini). Chailly. De Simone. Bartoli, Desderi, Gallo, Matteuzzi. **11, 13, 15, 17, 19 de junio.**

**BRUSELAS**

**La Monnaie**

LES TROYENS (Berlioz). Cambreling. Mussbach. Pollet, Raymond, Hamilton, Stone. **10, 13, 16, 19, 21, 24, 27, 30 de junio.**

**DROTTNINGHOLM**

**Festival de Opera**

FALSTAFF (Salieri). Tatlow. Dondi. Kajlinger, Eklund, Hoffman, Aniansson. **11, 13, 15, 17, 18 de junio.**

**GLYNDEBOURNE**

**Festival de Opera**

PETER GRIMES (Britten). Davis. Nunn. Drakulich, Tierney, Opie, Davies. **11, 16, 20, 22 de junio.**
JENUFA (Janacek). Kreizberg. Lehnhoff. Davies, Alexander, Begley. Pearson. **14, 18, 26, 28 de junio. 4, 7, 10 de julio.**
PIQUE DAME (Chaikovski). Davis. Vick. Marusin, Leiferkus, Slater, Gustafson. **15, 19, 21, 25, 27, 30 de junio. 2, 5, 8 de julio.**
DEATH IN VENICE (Britten). Jenkins. Lawless. Tear, Opie, Chance, Ventris. **3, 6, 9 de julio.**

**LISBOA**

**Teatro San Carlos**

CARMEN (Bizet). Ivo Cruz. Rietti. Bizineche, Sebastian, Fardilha, Ferreira. **11, 14, 16, 18 de junio.**

**LONDRES**

**Covent Garden**

SAMSON ET DALILA (Saint-Saëns). Moshinski. Domingo. Popov, Earle. 1ª: **13 de junio.**
DON PASQUALE (Donizetti). Campanella. Sinclair. Montarsolo, Giménez, Howarth. 1ª: **23 de junio.**

**NAPOLES**

**Teatro San Carlo**

ADRIANA LECOUVREUR (Cilea). Oren. Fassini. Kabaivanska, Todisco, Zajc, Gavanelli, Pagliuca. **13, 17, 20, 23, 26, 28 de junio.**

**MUNICH**

**Festival de Opera**

CARMEN (Bizet). Sinopoli. Westmüller. Baltsa, Blasi, Kaufmann, Salvan. **6, 9 de julio.**
LA FORZA DEL DESTINO (Verdi). Luisi. Friedrich. Shavernoch, Haas, Varady, Powell. **7 de julio.**
LUCIA DI LAMMERMOOR (Donizetti). Weikert, Carsen, Gruberova, Pellekoorne, Gavanelli, Araiza, Ahnsjö. **8, 11 de julio.**

**PARIS**

**Teatro de la Bastilla**

IL BARBIERE DI SIVIGLIA (Rossini). Viotti. Fo. Viala. Quilico, Furlanetto. **11, 13, 17, 19, 21, 23, 25, 28 de junio. 1, 3, 5, 7 de julio.**
OTELLO (Verdi). Chung. Ionesco. Atlantov/Domingo, Díaz, Esperian, Denize, Lombardo. **18, 22, 24, 27, 30 de junio.**

**VERONA**

**Festival de Opera de la Arena**

DON CARLO (Verdi). Kuhn. Giacchieri. Scandiuzzi, Lima, Bruso, Rydl, Millo, Casolla. **1, 4, 10 de julio.**
LA BOHEME (Puccini). Severini. Montaldo. Cupido, Mori, Polidori, Gasdia, Veccia. **3, 5, 11 de julio.**

**VIENA**

**Staatsoper**

BORIS GODUNOV (Mussorgski). Abbado. Lipovsek, Raimondi, Ivanov. **3, 6, 10, 14 de junio.**
BAAL (Cerha). Hager. Araya. Schlemm, Adam, Fink. **12, 16, 19, 26, 29 de junio.**
DON GIOVANNI (Mozart). Weil. Johansson, Ghazarian, Studer, Raimondi, Winbergh. **18, 22 de junio.**
TANNHAUSER (Wagner). Klobucar. Benackova, Priew, Moll, Siukola. **21, 24 de junio.**
TRISTAN UND ISOLDE (Wagner). Hollreiser. Behrens, Priew, Kollo, Moll, Grundheber. **27, 30 de junio.**

## CURSOS/CONCURSOS

**XXVI CERTAMEN INTERNACIONAL DE GUITARRA FRANCISCO TARREGA**
Benicásim. 28-VIII/4-IX. Premio: 1.000.000 Pts. Fecha límite inscripciones: 21-VIII-92.
Información: Ayuntamiento de Benicásim.

**IX CURSO INTERNACIONAL DE INTERPRETACION MUSICAL**
Gerona. 20-VII/1-VIII. Fecha límite inscripción: 30-VI.
Información: (972) 41 94 22.

**PREMIO FUNDACION GUERRERO DE MUSICA ESPAÑOLA 1992**
Para la labor creativa de un compositor español y por las candidaturas presentadas por instituciones. Premio: 10.000.000 Pts.
Fecha límite candidaturas: 19-X-92.

**VI PREMIO JACINTO GUERRERO 1992 A LA MEJOR OBRA DE TEATRO LIRICO**
Madrid. Premio: 4.000.000 Pts.
Fecha límite inscripción: 20-X-92

**VIII PREMIO INTERNACIONAL DE GUITARRA 1992 S.A.R. LA INFANTA DOÑA CRISTINA**
Madrid. Guitarristas de cualquier nacionalidad. Premio: 2.000.000 Pts.
Fecha límite inscripción: 5-X-92.

**V PREMIO INTERNACIONAL DE CANTO 1992 FUNDACION GUERRERO**
Madrid. Cualquier nacionalidad y registro. Edad límite: 33. Premio: 2.000.000 Pts.
Fecha límite inscripción: 2-X-92.

**IV CONCURSO INTERNACIONAL DE CANTO JULIAN GAYARRE**
Pamplona. 26-IX/5-X-92. Fecha límite inscripción: 31-VII-92.
Información: Tfno. 34 48 10 70 00.

# Viena fin de siglo




*Oskar Kokoschka: Drama-Komödie. Litografía de 1909.*

La capital de España ha sido escenario en los últimos meses de muchas y variadas manifestaciones musicales. Por su importancia y significación destaca la interpretación de la integral de las *Sinfonías* de Mahler, patrocinada por la Fundación Caja de Madrid, a punto de terminar cuando estas líneas vean la luz, y, en paralelo, el desarrollo en la Residencia de Estudiantes de un ciclo que, aunando e interrelacionando diversas disciplinas, ha tratado de ofrecer vías de acercamiento a ese fenómeno múltiple que supone la eclosión vienesa. Nada más justo ni más indicado que, al socaire de estas actividades, intentar desde esta tribuna una nueva visión de aquel inusitado florecimiento en lo que al arte de los sonidos concierne. Para ello en las páginas que siguen se han hilvanado, de forma creemos que coherente, cinco trabajos que nos ofrecen la posibilidad de contemplar la encrucijada vienesa y las luchas estéticas intestinas que en su seno acontecían; de profundizar en las causas que hicieron de la ciudad del Danubio un centro de operaciones y brindaron a sus habitantes un seguro de supervivencia frente al incierto futuro; de estudiar las corrientes que determinaron la desintegración de la tonalidad clásica y la configuración de un nuevo código; de ahondar en las relaciones que mantuvieron Mahler y su discípulo Schoenberg y en los frutos que de ellas se derivaron, y, por fin, de aproximarnos a la revolucionaria personalidad del primero como agente cultural. Las firmas de dos estudiosos de la categoría de La Grange y Pestalozza, que aparecen junto a las de miembros habituales de nuestra redacción, otorgan garantía de rigor a este dosier.

# La encrucijada vienesa

## Bombones y salchichas

En 1897, tres hechos demarcan una época en la historia de la cultura vienesa: muere Johannes Brahms, Gustav Mahler es designado director de la Opera y se funda el movimiento plástico y arquitectónico conocido como *Sezession*. Con Brahms acaba la música conciliatoria del clasicismo con el romanticismo. Con Mahler, accede a un puesto clave en la capital imperial un miembro de la burguesía culta judía. Los secesionistas fundan una de las corrientes más complejas y ricas de la cultura visual moderna, la que da lugar a los racionalismos en arquitectura y a los neoexpresionismos en pintura y escultura, a la vez que lleva al mundo del diseño industrial para la vida cotidiana, los delirios formales del modernismo.

De algún modo, Brahms es el último compositor del siglo XIX que puede ofrecernos una obra enciclopédica, aunque se haya rehusado a pisar los escenarios de teatro, tan característicos de aquella centuria. A partir de él, los músicos tenderán a especializarse y el campo musical se irá fragmentando y dispersando, tanto en este sentido formal y genérico, como en el armónico, por medio del gran estallido atonalista.

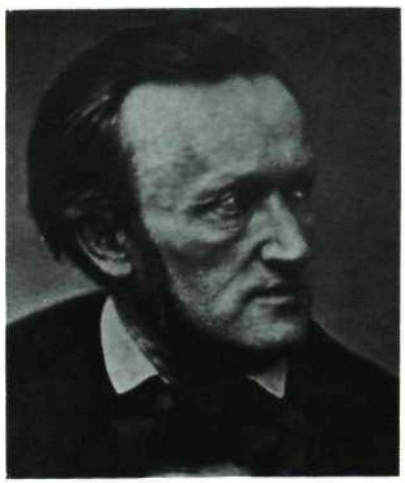
Pero la muerte de Brahms delimita, en otro sentido, el gran debate estético y, si se quiere, más ampliamente, filosófico, de la música en Viena. El debate que Brahms sostuvo, silenciosamente, con Anton Bruckner. Fueron los dos caciques musicales vieneses y su distanciamiento estuvo marcado hasta físicamente: se vieron, con seguridad, una sola vez, en un acto oficial, cuando se inauguró el órgano en la Sala de Oro de la Sociedad Musical, ya que la otra posible entrevista, en una taberna de la ciudad, es meramente conjetural.

Si nos aproximamos a su obra concreta, las distancias se acortan. Brahms y Bruckner, por igual, rehuyeron el teatro, cultivaron la sinfonía y rindieron homenaje a las formas identificables de la tradición musical. Se tomaron, desde luego, las libertades que todo gran artista ejerce a la hora de inventar. Armónicamente, convergen en una especulación sobre la inmensa herencia decimonónica, en la cual pareciera que la gran figura fronteriza es Wagner, aunque sabemos que la armonía del wagnerismo, y hasta la del impresionismo francés, trabajan con el repertorio de combinaciones ofrecido por Franz Liszt, sólo que subrayado en un sentido u otro. La fractura armónica nítida y traumática será el atonalismo. Más allá, la ruptura entre la música temperada e instrumental y los universos sonoros alternativos, no vendrá hasta la música concreta y la electrónica.

No obstante, el debate musical se organiza, convencionalmente, en la Viena fin de siglo, entre el wagnerismo de Bruckner y el antiwagnerismo de Brahms, sostenido por el discurso teórico de Eduard Hanslick. Según queda esbozado, lo que se discute, más que música divergente, es una actitud ante la creación y, sobre todo, en el vínculo entre música y sociedad. Si la dicotomía se organiza a partir de Wagner es porque, histrionismos aparte, lo que Wagner propone es una reforma del teatro cantado, que es el acto social musical característico de la época. Nuevo sacerdote y sumo pedagogo social, el músico es, en el modelo wagneriano, quien sustituye a los oficiantes de la religión y de la política: es el artista como líder espiritual del pueblo.

De la actitud wagneriana surge lo que podríamos denominar *la música para afuera*, a contar de una definición nacional del arte sonoro como emblema de lo germánico. Una música reconocible, representable y cantable, henchida de bellas imágenes y constitutiva de actos ejemplarizadores, para edificar una moral social. El pueblo que canta unido hace todo por junto: la ciencia, la industria y la guerra. La música ha de ser majestuosa, movilizadora, desencadenante de entusiasmos colectivos. Ha de ser mundana, en el vario sentido de la palabra: servirá para modificar el mundo de las relaciones entre los hombres y ocurrirá en grandes festivales gregarios, con coros, escenografías, desfiles y tumultos sonoros. Recreará un pasado heroico y lo traerá al presente, recordando a las masas germánicas que lo son, así como lo fueron y lo seguirán siendo, pues tienen una misión histórica que cumplir, la misión racial de llevar los valores solares a través de un universo crepuscular, o francamente nocturno. Constituirá un universo autónomo, que se abastece a sí mismo y parte a la conquista del mundo. Veremos que con resultados paradójicos.





*Brahms y Wagner: dos estéticas contrapuestas*

Por el contrario, la actitud *brahmsiana* invierte la dirección de este vínculo: el artista no se dirige elocuentemente a la sociedad, sino que se encierra en su gabinete monjil a convocar las misteriosas voces sin palabras de la música, intentando que la sociedad se acerque a él, nuevo flautista de Hamelin capaz de salvar a la ciudad de la peste por un gesto armoniosamente bello.

Si el wagnerismo se une al destino del nacionalismo xenófobo, imperialista y autárquico, el brahmsiano recoge la declinante tradición de la Viena liberal (la de mediados de siglo): es neoclásico, intimista, de un racionalismo depurador y una estrictez meditativa, contraria a cualquier catarsis o movilización. La música se libera de todo objetivo extramusical, se autoanaliza, calibra el alcance de su lenguaje y lo cuestiona incesantemente. Si es moral y aun cívica, lo es por sus efectos y no por sus designios.

En una línea, pues, tendremos el expresionismo y la música de consumo. De otra, el neoclasicismo, que se reclama de la Viena ilustrada y teresiana, y la revolución atonalista. Por lo que se ve, la dualidad no viene de disputas técnicas sino estéticas. Los maestros de la Escuela de Viena llevarán al extremo la especulación tonal (o antitonal, según se prefiera) de Wagner, pero su actitud ante la creación será la austera reflexión brahmsiana. El punto de inflexión se da, digamos, en 1909.

Ahora bien: en ese momento conviven, en Viena, unos músicos que alternan varias

edades y estéticas. En la fecha inicial todavía actúan compositores plenamente decimonónicos, como Karl Goldmark y Hugo Wolf, por no preterir al rey del vals, Johann Strauss. En torno al núcleo magistral de Mahler, los que se forman en Viena o pasan por ella de manera decisiva, y que disparan hacia la Escuela, el expresionismo o el neoclasicismo: Alexander Zemlinski, Wilhelm Kienzl, Franz Schmidt, Josef Schrammel, Franz Schrecker, Josef Hellmesberger, Hanus Eisler, Ernst Krenek, Richard Heuberger, Erich Korngold y Edmund Eysler, por no abundar en el catastro. Y, últimos pero no menores, los pequeños dioses de la pequeña ópera, los operetistas como Franz Lehár, Franz von Suppé, Carl Millöcker, Carl Michael Ziehrer y Leo Fall.

El debate, pues, resulta más abstracto que concreto, si se advierte que tanto los conservadores como los revolucionarios y los eclécticos, están abocados a construir un arte nacional germánico y a salvar a la música occidental de su verdadero peligro mortal: la desaparición del semitono. Por eso, hasta en la intimidad de la Escuela, Eisler reprochará a su maestro Schönberg (aun cuando ambos disfruten del exilio norteamericano) el ser un «revolucionario conservador», por negarse a vincular la revolución artística con la revolución social. Atonalismo sin comunismo es una experiencia desvirtuada.



*Félix Weingartner una de las batutas estables de la ópera*

Esta dialéctica continuidad/ruptura se alimenta en la constancia de una tarea pedagógica porque la música, en la Viena aquella de liberalismo decadente y patrioterismo montante, era una actividad social de eminente dignidad, que se difundía por todas las capas sociales y que tenía en los grandes profesores los nudos que sostenían el tejido común e ilustraban el revés de la trama. Baste recordar las figuras convergentes de Simon Sechter y Johann Evangelist Habert, que confluyen en Josef Labor y sin las cuales son impensables fenómenos como Mahler y Schönberg. Lo mismo cabe decir respecto a Robert Fuchs.

Algunas noticias y cantidades ayudarán a mejorar la visión del paisaje general. Aparte de la tarea de Mahler como director de la Opera, en cuanto a modificar espacios y lugares de la representación, y ampliar el repertorio recuperando genios olvidados y dando plaza a los novatos, tenemos: en 1889, la iniciación de los conciertos populares de la Sociedad Coral y la Asociación de Amigos de la Música; la fundación de un Cuarteto Popular Vienés; en 1900, la Nueva Sociedad Vienesa de Conciertos, con una orquesta profesional propia; en 1907 y hasta 1919, la Orquesta de los Músicos de Viena, dirigida por Oskar Nedbal; en 1905, el comienzo de los conciertos populares para los trabajadores vieneses, dirigidos por David Josef Bach.

En la temporada 1907/8, por ejemplo, se registran 329 conciertos en diez salas distintas, con tres orquestas profesionales y 21 orquestas de aficionados. Hay dos sociedades corales de mujeres y 239 de varones, 45 sociedades de música religiosa (sobre todo, parroquiales), siete sociedades de música de cámara y 22 de citaristas. Había entonces en Austria 216 capillas civiles y 13 militares (en Viena solamente nueve). En la Opera de la Corte se representa el gran repertorio y en la Opera Nacional, la opereta. En 1908 el Estado se hace cargo del Conservatorio, convirtiéndolo en Academia Real e Imperial para las artes musicales y dramáticas. Desde 1898 la Universidad mantiene un Instituto de Historia de la Música. Larguísimo es el catálogo de músicos que ejercen la crítica en los periódicos y revistas corrientes, sin contar los órganos especializados como el *Musikbuch aus Osterreich* y *Das Podium*. Un batallón nutridísimo, discutidor y vivaz, al que podríamos añadir las batutas estables de la Opera (Mahler, Hans Gregor, Felix von Weingartner) y un elenco espeluznante de directores, cantantes y solistas habituales y visitantes.

Los resultados están a la vista o, mejor dicho, al oído. No obstante, la difusión de esta ingente obra resultó lenta y laboriosa. Austria-Hungría fue el gran caldero demoníaco donde se guisó gran parte de la cultura en este siglo, pero, como estructura política e intelectual, estaba ensimismada y amurallada. Y lo que no se consagraba en París tenía pocas posibilidades de rodaje mundial. París dio la alternativa, en su tiempo, a Igor Stravinski y a Richard Strauss, pero tardó casi cuarenta años en asumir a la Viena musical que estamos evocando, operetas aparte. Las guerras impidieron sangrientamente la normal circulación de bienes culturales y, por paradoja, la difusión de este bagaje inventivo se debió a causas inopinadas como el desarrollo del cine sonoro y la expulsión originada por el nazismo.

Los Estados Unidos, gigantesco estómago cultural capaz de las más saludables digestiones, organizaron en Hollywood una gran escuela del imaginario mundial. Y gran parte del dispositivo se tomó de Centroeuropa, particularmente del Imperio. De allí parten rostros decisivos como los de Conrad Veidt, Marlene Dietrich, Walter Slezak, Peter Lorre, Bela Lugosi y Paul Lukas. Y directores y guionistas que estructuran los géneros que el cine norteamericano nos ha hecho aprender de memoria: Ernst Lubitsch, Fritz Lang, Mihaly Kertész (rebautizado Michael Curtiz), Detlev Sierck (Douglas Sirk), Wilhelm Dieterle, Max Reinhardt, Otto Preminger, Anatole Litvak (quizá ruso), Josef von Sternberg, Eric von Stroheim, Alexander Korda, Billy Wilder y Robert Siodmak.

En lo que toca a nuestra materia, el cine sonoro es deudor tanto de la opereta como de la herencia neorromántica y expresionista centroeuropea. En Hollywood se inventa la música de fondo como partitura orgánica, y la opereta alimenta al film musical así como al pastiche que permite evocar épocas y lugares en un estudio de rodaje. El acetato y la banda sonora difunden a Friedrich Höllander, Ernst Toch, Erich Wolfgang Korngold, Miklos Rosza y Dimitri Tiomkin, entre otros, por no recontar los arreglos de músicos *clásicos* que sirven de soporte sonoro a decenas de películas, así como óperas filmadas y más o menos fielmente ejecutadas (a veces la ejecución incluía la pena capital). No faltó quien propuso a Arnold Schönberg escribir alguna cosilla para la precoz Diana Durbin, acompañada por Leopold Stokowski. Y hasta hubo experimentos de visualización sonora, como el hecho por Oskar Fischinger, sobre Bach, para el film *Fantasía* de Walt Disney. Un verdadero *pot-pourri* vienés. Y así, bajo la luz de Hollywood, la *Wiener Blut* se derramó por el mundo.

***Blas Matamoro***

## Bibliografía


**John Russell Taylor**: *Strangers in Paradise. The Hollywood emigrés 1933-1950*, **Faber and Faber, London, 1938.**

**Christopher Palmer**: *The composer in Hollywood*, **Marion Boyard, London-New York, 1990.**

**Nadine Bortolotti-Toni Ebner (coordinadores)**: *Le arti a Vienna. Dalla Secessione alla caduta dell'Imperio asburgico*, **La Biennale, Venezia, 1984.**

*Vienne 1880-1938*, **en** *Revue d'Esthétique*, **Nouvelle Série, nº 9, Toulouse, 1985.**

**Jean Clair (coordinador)**: *Vienne 1880-1938. L'Apocalypse joyeux*, **Centre Pompidou, París, 1986.**

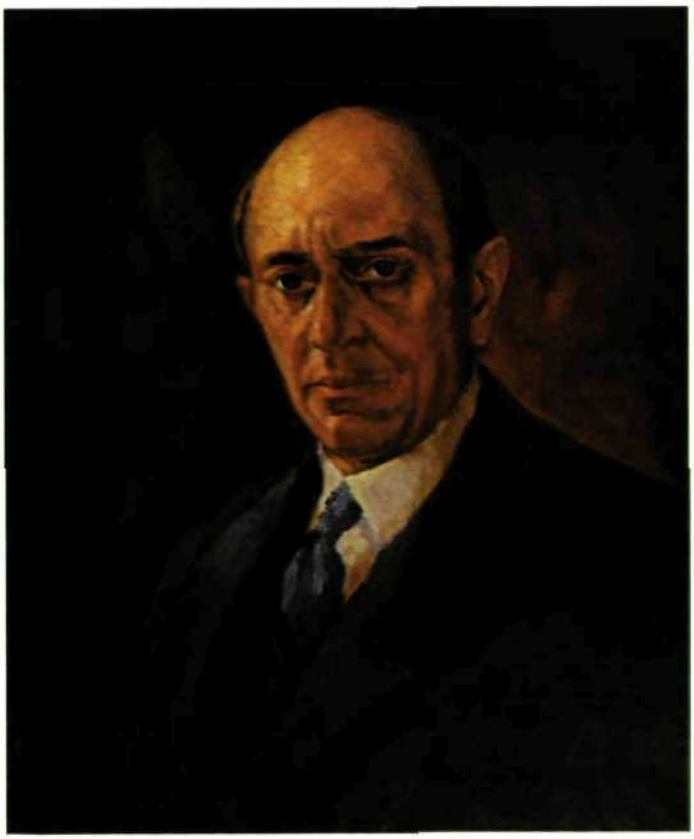
# Un ensayo general para el futuro

Ahora que tanto se habla del fracaso de la Ilustración y hasta del fin de la modernidad sin precisar mucho de qué se trata, tendría que reconocerse que el fenómeno no es nuevo y que ya se encuentra prefigurado con especial intensidad en la Viena de hace cien años, al modo de esos preludios de ópera en los que se exponen los principales motivos como muestrario o anticipo de todo lo que va a seguir. Ciertamente de puertas afuera Viena compartía con otros grandes centros europeos una cultura oficial de espléndida fachada, que tenía su mejor expresión en las grandes exposiciones nacionales e internacionales que exhibían ante los profanos ignorantes las mil maravillas de la producción industrial. Factor común era la exaltación positivista de la ciencia y la técnica, la ampulosidad, el gusto por el despilfarro y lo colosal sobre todo en arquitectura, tanto en edificios públicos como privados. Todo se concebía a lo grande como digno de sobrevivir aunque a veces los materiales que se utilizaban eran excesivamente fungibles e incluso de segunda mano.

La grandilocuencia es la imagen artística de esta cultura que produce un tipo de artista e intelectual que se pone al frente del desfile al servicio de la marcha imparable del progreso. Pero al mismo tiempo surge una figura antagonista intempestiva, que desprecia la época industrial, se aleja de las masas y siente un instintivo terror a la asimilación, que lucha contra ella con las armas del eclecticismo, la excentricidad o un misticismo decadentista que oscila entre la vida parasitaria de los salones y la bohemia triste y marginal. Ya Baudelaire, por no decir Nietzsche, había simbolizado esta crisis en la que naufraga la visión optimista y progresista del mundo y la ciencia se revela incapaz de alcanzar las raíces más profundas de la existencia.

Todo el andamiaje ideológico se siente perplejo ante aquél para quien no es válido el imperativo categórico, desde el momento en que su actuar no puede convertirse en norma de validez universal. Los trágicos marginados de los griegos habían degenerado en figuras útiles y tópicas para la edificación literaria y con ello perdieron la función catártica. La literatura burguesa del siglo XIX renunció a la tragedia en favor de la novela. Ya no había caracteres libres sino fracaso existencial de la individualidad romántica ante la miseria moral de la sociedad industrial. De ahí la fuga de la realidad hosca y brutal, terminada a veces en tragedia –Van Gogh, Toulouse-Lautrec, Rimbaud– que tan pronto busca la salvación en el exotismo de cartón piedra estimulado a la sombra del colonialismo en un momento de máximo esplendor, como en el pasado –prerrafaelismo, recuperación historicista del gregoriano, la polifonía renacentista– todo ello debidamente manipulado para satisfacer las necesidades del momento.

Incluso el pasado inmediato es reinterpretado, jerarquizado y codificado como repertorio desde criterios muy ambiguos y contradictorios. Un Mahler, reputado intérprete con fama de honesto y ecuánime, presenta las óperas de Wagner, en las que considera sacrílega cualquier alteración, completas y sin los cortes hasta entonces tradicionales, lo que no le impide al mismo tiempo transformar la escena final de *Dalibor*, dotar de nuevo libreto a *Euryanthe*, arreglar para orquesta de cuerda *Cuartetos* de Beethoven y Schubert e incluso *mejorar* la instrumentación de *Sinfonías* de Beethoven y Schumann so pretexto de deficiencias técnicas, juzgadas inapelablemente desde la orgullosa seguridad que proporciona la ideología positivista imperante del progreso indefinido, acorde con el optimismo oficial.



*Arnold Schönberg: "...quizás ni sea un ser humano; que soy, al fin, un judío".*

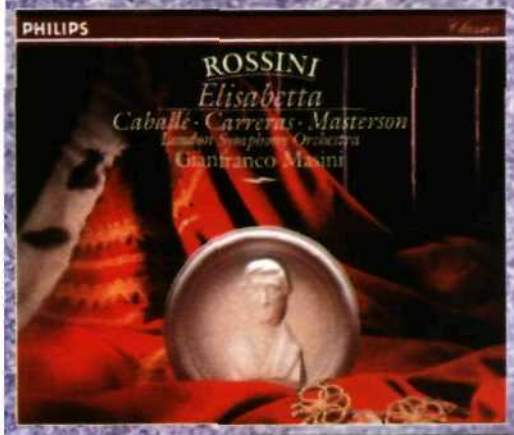
### La originalidad vienesa

La respuesta vienesa a la crisis es ante todo una verdadera alternativa a la turbia fascinación de los profetas del ocaso, Klages, Stefan George, Spengler, cuyas propuestas, tributarias del mesianismo wagneriano, abrían el camino de una nueva religión de salvación por la aniquilación. Viena, a pesar de ser la cabeza de un Imperio en liquidación que se desmoronaba inexorablemente, no se limitó a lamentaciones catastrofistas sino que intentó salvar los restos del naufragio y al mismo tiempo, y esto es lo más importante, profundizó sus instrumentos críticos con una radicalidad que ha asegurado su fecundidad y validez para el resto del siglo.

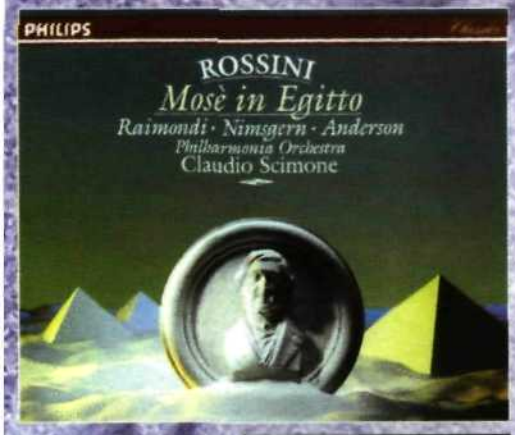
Freud, más allá del ámbito médico, al adentrarse en los más profundos misterios del psiquismo y descubrir las huellas en la vida consciente de comportamientos primordiales creó el Psicoanálisis revelando al mismo tiempo la radical fal-

PHILIPS

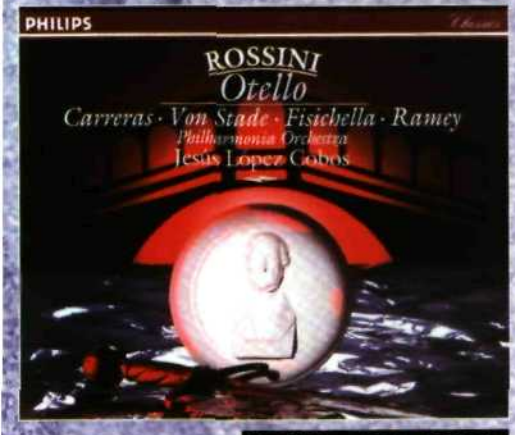
Classics



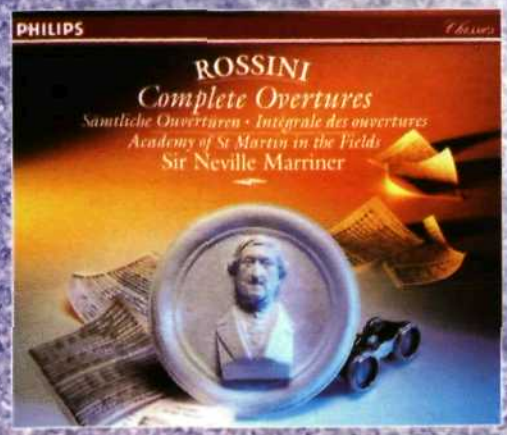

2 CDs 432 453-2




2 CDs 420 109-2




2 CDs 432 456-2




3 CDs 434 016-2

# GIOACHINO ROSSINI

# 1792-1992

**Otoño:**

***El turco en Italia/Marriner***

***Misa de Gloria/Marriner***

***Sonatas para cuerda Nos 1-6/I Musici***

sedad de la sedicente y orgullosa civilización racional. Wittgenstein, con su certera visión de los límites del lenguaje, preparó el terreno, tal vez a su pesar, del positivismo o empirismo lógico del Wiener Kreis, Schoenberg tras tomar nota y experimentar en sus primeras obras la crisis de la tonalidad, formuló el dodecafonismo. Loos preparó el funcionalismo racional precursor de la Bauhaus y de la arquitectura del siglo XX, después de su aguda percepción del divorcio entre ornamento y utilidad.

El malestar de la cultura era estímulo antes que rémora por más que ésta existiese en ciertas manifestaciones. Antes de su teatral suicidio en la Beethovenhaus, Otto Weininger quien al igual que Nietzsche se había aventurado en la conexión entre crítica de la cultura y utopía antihistórica, puso en circulación con su genio divulgativo una serie de sugerentes pero abruptas contraposiciones –cultura y civilización, genio y talento, humor e ironía, alemán y judío, alma y espíritu– que suponían en su descarnada falta de mediación una regresión romántica y que culminarían con una utopía masculina y aria proclamada paradójicamente en nombre de Kant.




Las causas de que fuese Viena el centro donde nacieron y desde donde irradiaron tan importantes hazañas culturales, han sido explicadas muchas veces, aunque en general de forma poco satisfactoria. Es verdad que existieron circunstancias históricas muy particulares pero éstas apenas dan cuenta de aspectos epidérmicos. Sólo hacia 1860 la burguesía liberal se encontró en posición hegemónica. Pero los protagonistas de este Gründerzeit, el tiempo de los fundadores, tenía una base social relativamente débil compuesta fundamentalmente de alemanes y judíos alemanes de las clases medias urbanas, cada vez más recelosas ante la marea eslava que se avecinaba, y tuvieron que pactar con el viejo orden y sus valores sociales y culturales. Ello supuso el alto precio de renunciar a postulados que eran su razón de ser: rectitud ética, imperio de la ley y progreso social como fruto de la ciencia, la educación y el trabajo. De hecho el mejor síntoma de la enfermedad del experimento liberal es la aparición en los años 80 de movimientos antiliberales de masas, los obreros socialdemócratas marxistas, los socialcristianos antisemitas de clase media, los pangermanistas y los diversos nacionalismos eslavos.

### La imagen de Jano

Acaso sea Schoenberg quien refleje y compendie mejor y de una forma más plástica el torbellino de fuerzas contradictorias que se abatían sobre la Viena de esos años. Prácticamente nunca ha cesado la controversia sobre su personalidad y su arte. Revolucionó la técnica compositiva y sin embargo fue siempre emocionalmente un tradicionalista, incluso en los momentos de adoptar las mayores innovaciones. Se le ha llegado a tachar de conservador y se le ha colgado el epíteto de último romántico.

No es la menor paradoja que en el creador de un sistema reputado como el *non plus ultra* de la racionalidad aflore continuamente un reducto irracional, una primacía de la oscuridad inconsciente, de la intuición, una religiosidad difusa y nada dogmática que contempla con curiosidad y benevolencia la Teosofía, entonces un movimiento de moda. Schoenberg creía firmemente en un mundo interior y distinto sólo accesible, a través del arte, a un pequeño grupo de iniciados. En cierta ocasión afirmó que era el misterio lo que unía a su círculo incondicional de discípulos: «No menosprecie usted la magnitud del círculo que se está formando a mi alrededor. Crecerá por el ansia de saber de una juventud idealista, que se siente más atraída por lo misterioso que por lo cotidiano».

La Viena en la que Schoenberg creció dentro de una familia judía de clase media baja estaba sacudida por ideologías antisemitas, algunas muy virulentas. Su afán de integración le llevó a abandonar la comunidad judía, como haría poco después Karl Kraus, abrazando el protestantismo y exhortando a los judíos a convertirse en auténticos alemanes. Pero todo fue en vano. En una carta de abril de 1923 dirigida a Kandinski expresa con amargura que la asimilación ha sido un paso en falso y una equivocación: «Pues lo que tuve que aprender el año pasado forzosamente, lo he comprendido finalmente y no volveré a olvidarlo. Y es que no soy un alemán, ni siquiera un europeo, sí, quizás ni siquiera un ser humano (al menos los europeos prefieren a los peores de su raza antes que a mí), que soy, al fin, un judío».

Pero la conciencia de marginación no fue bastante para evitar su ceguera ante otras discriminaciones que flotaban en

el ambiente, por ejemplo la que tenía su mejor expresión en la cultura misógina fin de siglo de tintes especialmente estridentes. El jacobinismo de los primeros y ya lejanos momentos revolucionarios había declarado una guerra igualitaria a la sociedad jerárquicamente estructurada. Pero igualdad e individualidad entraron pronto en colisión y el ciudadano sin atributos se encontró con una nueva jerarquía basada en la desigualdad económica de sexo y de raza. Beethoven y Schiller se habían tomado en serio la igualdad emancipatoria pero ya un Kleist o un Hebbel ponen un freno al entusiasmo revolucionario. La tendencia regresiva se había agudizado y no es extraño que Schoenberg rinda tributo al clima que le rodea en un cambio de impresiones con su idolatrado Mahler, según cuenta en uno de sus escritos:

«Cuán profundamente penetraba su pensamiento en la intención de los maestros quedará ilustrado por el siguiente ejemplo. En una conversación acerca de los poemas de Wagner hice yo la observación de que no me sentía capaz de descifrar el significado más profundo del texto de *Lohengrin*. La sola historia con sus románticas maravillas, sus maldiciones, hechizos, brebajes mágicos y transformaciones, no parecía corresponder a sentimientos humanos más hondos. A pesar de la impresión grandiosa producida por las llamadas de patriotismo y por la consagración del Grial, resultaba muy duro maldecir a Elsa por querer conocer el origen de Lohengrin, aunque Ortrud hubiese despertado sus sospechas. Es la distinción entre hombre y mujer –explicó Mahler–. Elsa es la mujer escéptica. Es incapaz de tener el mismo grado de confianza en el hombre que el demostrado por éste cuando por ella luchara, creyendo en ella sin indagar su inocencia o culpabilidad. La inclinación por la verdad es masculina, la suspicacia femenina. En efecto, la suspicacia se origina en el temor de quien necesita protector, el protector de Brabante. Esta interpretación revela la profundidad humana que ambienta el teatral *Nie sollst du mich befragen*».



*Freud: el psicoanálisis como revelador de lo falso de la civilización racional*



*Webern; con el llegó el tiempo de la purificación*

Schoenberg se aferró durante años a su rebeldía y a su negación de la rutina. Él mismo se veía como una fuerza histórica inevitable y alguna vez llegó a decir: «Ningún otro quiso este trabajo de modo que tuve que asumirlo yo». No instauró enseguida un sistema nuevo que sustituyese los valores destruidos; éste todavía se haría esperar varios años. Las obras creadas entretanto eran del máximo interés pero irritantemente provocativas. Por otra parte, el orden establecido no estaba totalmente ausente en algunas de ellas y una y otra vez aparecían recaídas premeditadas, en una amalgama de novedad y tradición.

Creador de un lenguaje, a veces parece que contribuye a bloquear sus potencialidades implícitas, contaminándolo con supervivencias estructurales incompatibles. Escribió Boulez con acritud: «Librémonos de considerar a Schoenberg como una especie de Moisés que muere ante la tierra prometida tras haber llevado las Tablas de la Ley desde un Sinaí que algunos querrían confundir obstinadamente con el Walhalla». Por eso cuando, tras el gran revulsivo que para la conciencia europea supuso la Segunda Guerra Mundial, se trató de rescatar los valores ilustrados en nombre de los cuales se decía haber luchado, que podían servir como justificación y coartada, no se eligió como referente vanguardista a Schoenberg o a Berg, culpables de compromiso con la tradición, sino que se prefirió la lúcida intransigencia aparentemente incontaminada de Webern. Había llegado el tiempo de la purificación que de todos modos duró poco.

**Domingo del Campo**

# El aire de otros planetas

El primer verso del poema *Entrückung (Extasis)* de Stefan George, utilizado por Schoenberg en el revolucionario final de su *Cuarteto nº 2*, dice: «Siento el aire de otros planetas». Resulta curioso de qué manera, indirecta, se resume aquí el sentido y el sentimiento de lo nuevo, evidenciado en esta composición no ya a través de la semántica, sino a merced a una nueva sintaxis formal y a una fuerte expresividad. Eran tiempos (1908) de cambios, de experimentalismos, de pruebas, de contradicciones. La tonalidad clásica –que descansaba en la supeditación del edificio sonoro a un orden jerárquico, en el respeto a la tríada (elemento de reposo) y a la estudiada secuencia cadencial, como sistema equiparable al social-político absolutista– había sido ya prácticamente liquidada, no ya por Schoenberg, sino por compositores vecinos y anteriores a él. Incluso muy anteriores: de hecho la ambigüedad tonal se había apuntado ya en autores tan lejanos como Gesualdo da Venosa, Schütz, Monteverdi o Bach. La difusa armonía de algunas *Sonatas* de Schubert o la extremada individualidad de ciertos *Cuartetos* de Beethoven habían ido sentando también las bases de la lenta transformación del orden establecido, enemigo del inestable cromatismo y servidor del inmutable diatonismo. Ha escrito el pianista Alfred Brendel[1]: «El cromatismo representaba el sufrimiento y la inseguridad, en tanto la armonía diatónica *pura*, introducida en la conclusión de la pieza, representaba la certidumbre de la fe... Al principio de *La Creación* de Haydn... Caos y Luz se siguen entre sí de manera comparable». Quedaba clara la idea de que la disonancia –digresión dinámica de la nota tónica– aportaba exaltación a la música y era la fuente de su expresividad. El desarrollo de estas nociones, a lo largo de una evolución histórico-cultural lógica, había de llevar, por supuesto, a la liquidación de las fórmulas y consiguiente desaparición del sistema (atonalismo), primero, y a la elaboración de un método sustitutivo de ordenación sonora (dodecafonismo), después. Este proceso, muy complicado, largo y laborioso, tendría lugar preferentemente en Viena. Y el primer reconocible iniciador –favorecido por un estado de cosas y un entorno adecuados– fue, tras el significativo aldabonazo dado por Wagner, fundamentalmente en su *Tristán* e *Isolda*, Gustav Mahler.




### La modernidad de Mahler

Heredero de la gran tradición romántica, servidor de ella desde su podio de director, eventual discípulo de Bruckner, Gustav Mahler supone la ruptura con un pasado y la apertura hacia los nuevos horizontes, ya vislumbrados, del expresionismo. La forma queda rota, desquiciada en sus mecanismos apriorísticos dando paso a la dimensión de lo negativo. «Los tiempos incesantes de sus *Sinfonías*, que giran vanamente sobre sí mismos a modo de *perpetuum mobile*, son símbolos del curso del mundo» (Adorno)[2]. Un mundo que es imitado para ser de continuo acusado. Se establece en el sinfonismo mahleriano una permanente contradicción nacida de la desproporción entre el microcosmos temático previsto y la inmensa longitud de los desarrollos; algo que pone en evidencia, junto con la originalidad de las soluciones tímbricas resultantes, el desacuerdo espiritual entre el ser y el devenir y crea una poderosa y fustigante dialéctica. Y lo curioso es que en principio el lenguaje de Mahler respeta en buena medida los presupuestos establecidos y se atiene a un diatonismo de base que es de hecho mucho más transgredido por las audacias cromáticas y la corrosión tonal del joven Richard Strauss –que posteriormente amaina y se refugia, tras *Salome* y *Elektra*, en el amable, e inteligente, *pastiche*–, inspirado en algunos de los procedimientos armónicos trabajados por Wagner, determinantes de las primeras experiencias llevadas a cabo por Arnold Schoenberg, el más directo discípulo mahleriano, que supo unir, en el fluido discurso de su famoso sexteto para cuerdas *Noche transfigurada, op. 4*, sobre poema de Dehmel, ambas influencias y sentar las bases que harían germinar, en el curso de muy pocos años, el movimiento expresionista vienés y la consiguiente liquidación por derribo de la sistemática anterior. Algo que, históricamente, encajaba en el complejo proceso revisionista que, no sólo en la capital del Imperio, se estaba desarrollando contra las estructuras que hasta entonces habían regido una sociedad, heredera de un antiguo régimen absolutista e incapaz de mantener su coherencia interna en el marco de un moderno sistema liberal. Eran demasiadas las contradicciones que confluían en ella, tanto sociales como culturales y políticas, excesi-

# VIVARTE

SONY CLASSICAL

## PRIMAVERA

SONY CLASSICAL




SK 48068



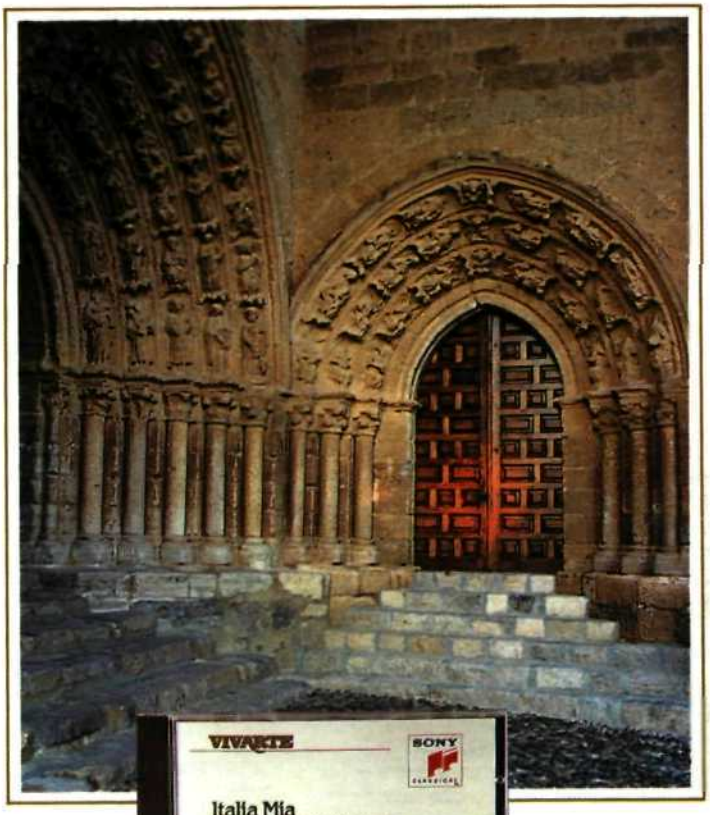

SK 48044




SX2K 48040




SK 48045






SK 48065

SK 48039




SK 48132







SK 48190




SK 48043




SK 48080

SONY CLASSICAL MUSIC IS OUR VISION

VIVARTE

LO MEJOR EN MUSICA ANTIGUA.

va la multiplicidad de idiosincrasias que se albergaban en sus límites. Las manifestaciones artísticas acabaron, como era lógico y saludable, por reflejar ese turbulento estado de cosas. Schoenberg, dentro de ese panorama, llevó, por lo que a la música se refiere, la voz cantante.

### Odio al burgués

A medida que avanzaba el siglo XIX eran cada vez más frecuentes los enfrentamientos entre creador –normalmente por delante de su sociedad– y público. Frente a novedad, resistencia. Ello fue determinando una paulatina necesidad de provocar por parte de aquél, que, a finales de la centuria, alimentaba unas buenas dosis de odio contra el burgués conservador, instalado en la comodidad de las viejas formulaciones. Como señalaba Charles Rosen[3], tal estado de cosas no fue en ningún sitio tan evidente como en Viena, en donde la cuestión, tomada casi como un juego en Londres o París, adquiría tintes de gran virulencia. Y la opinión del artista podía llegar a ser tan despreciativa como la del extraordinario arquitecto Adolf Loos, fundador de una revista que llevaba el insultante título de *El otro, un periódico para la introducción de la cultura occidental en Austria*. No es extraño que el acomodaticio oyente-espectador vienés se escandalizara con las propuestas subjetivas de Mahler –nunca realmente apreciado en la ciudad del Danubio por la mayoría–, a pesar de estar éstas muy enraizadas en la tradición, ni que se llevara las manos a la cabeza ante los actos que podían organizar Schoenberg y sus amigos a primeros de siglo y que más tarde, a partir de 1918, se planificarían con la rúbrica de la Sociedad Privada de Conciertos fundada por este compositor. No pocos altercados se originaron en estas reuniones, portadoras de mensajes tan vandálicos como los enunciados por los *fauves* franceses, equiparables a los movimientos ya decididamente expresionistas representados por grupos como la *Brücke* de Dresde (que albergaba artistas como Nolde, Kirschtein o Peschtein), la *Neue Sezession* de Berlín o la *Neue Vereiningung*, luego convertida en la famosa *Blaue Reiter (Caballero azul)* de Munich, donde se agruparían Klee, Macke, Marc y Kandinski (que tan excelentes migas haría con Schoenberg). En Viena, como se deduce de lo dicho, todo se desarrollaría, frente al mayor conservadurismo, con más violentos intercambios de opinión. El expresionismo austríaco-alemán confería a sus productos una intensa expresividad, una atmósfera cerrada, claustrofóbica, un tono a veces macabro, a veces morboso, que podía no estar exento de ciertos toques de ironía. Un permanente juego de luces y sombras de alto contenido emocional que matiza, en el caso schoenbergiano, las obras surgidas entre 1908 y 1914, el período atonal (ningún método básico de ordenación y planificación sonoras) que, curiosamente, es el que menos ha calado en el público, de espaldas aún hoy a su mensaje. Donald Mitchell[4] intenta explicar esta resistencia por el poco digerible cúmulo de nuevas sensaciones que estas músicas aportaban (lo que Giedion denominaba «nuevos reinos de sensaciones»). Es sin duda paradójico el rechazo teniendo en cuenta que el advenimiento de la atonalidad había sido repetidamente anunciado al irse paulatinamente debilitando la tonalidad funcional. Quizá radique la explicación en el hecho de que el abandono de la sistemática tonal «tiene más de renuncia que de afirmación» (Mitchell). Pero, en todo caso, y esto ya aparecía más que insinuado en Mahler, el rechazo –entre creador y público– era mutuo, porque la técnica expresionista no nacía como abstracción de la realidad, como juego formal o como simple negación de la *figura* tonal, sino, y así lo resume certeramente Gentilucci[5] «como el deseo de poseer esta realidad hasta el fondo y al mismo tiempo de la impresión de que el mundo se ha disuelto en la crueldad de las relaciones sociales y humanas inicuas».

«Si sólo pudiera pasar algo» –decía en 1910, a los 23 años, el poeta Georg Heym–. «...Esta paz es tan fétida, aceitosa, grasienta como un barniz pegajoso en muebles viejos». Era la paz que, después de las primeras manifestaciones modernistas, habían intentado aniquilar, mediante nuevos estímulos, muchos de los artistas –vieneses o radicados en Viena– de la primera hora del cambio: junto a Mahler, a Zemlinski, a Schreker, al más joven Schoenberg, en el campo musical, los impulsores de la Secession: Klimt, Hoffmann, Otto Wagner, Moser, Olbrich, que pregonaban la guerra a «la rutina sin acción y al bizantinismo osificado». Pero, en el fondo, no se había logrado en esos primeros empeños diluir por completo el hedonismo en el que la sociedad en la que participaban de una u otra manera, se bañaba, ni terminar con las perennes y ya citadas contradicciones (no la menor la derivada del conflicto semitas-antisemitas), que daban pie, por ejemplo, a que, con todo, el vocabulario secesionista «mantuviera viva la tensión entre estructura y estilo», en palabras de Domingo del Campo[6]; lo que afectaba igualmente al mismo Mahler, bastante anclado todavía en la tradición reciente.



*Mahler: bocetos para los tres primeros movimientos de la Segunda Sinfonía.*

### La destrucción del jardín

El irracionalismo atonal o arbitrio derivado del abandono de las estructuras clásicas proporcionaba al compositor una materia indeterminada bien que todavía vinculada a los doce sonidos del sistema temperado. Era precisa una nueva organi-

zación, un método que propusiera una gramática sustitutiva, que fuera más allá de lo que habían ido algunas de las realizaciones empíricas del atonalismo, en una segunda etapa schoenbergiana estructurado podría decirse que canónicamente –a partir del *Pierrot Lunaire* de 1912– y, en manos de sus discípulos más directos, Webern y Berg, trabajado en busca de la síntesis, en un caso, y de un lirismo trascendido, en el otro. *Wozzeck* del segundo de los citados es el mejor ejemplo de estas búsquedas. Pero para el momento en que esta ópera se estrena (1925) Schoenberg había encontrado ya la fórmula «para imponer una nueva unidad y un nuevo orden»: el método de los doce tonos o dodecafonía, lo que muchos consideraron como el vuelco racionalista del expresionismo, cuando no como una simple *llamada al orden;* aunque en realidad sea precisamente la consagración de ese expresionismo. Una consagración que suponía la plena asunción «de todas las tinieblas y la culpa del mundo; toda su felicidad está en reconocer la infelicidad, toda su belleza en sustraerse a la apariencia de lo bello» (Adorno)[7]. El nuevo lenguaje –las doce notas de la escala cromática alcanzan en él la misma importancia, son reducidas al rango de materia, componen series, que son sometidas a diversos procedimientos más o menos prefijados– no es empleado, como sucedía con el anterior, como *expresión* de algo, sino que se constituye él mismo en *contenido.*



*Retrato de Adolf Loos por Oskar Kokoschka, 1909. Con Schoenbesg, creador de un lenguaje perturbador y autentico*

Se logra así por Schoenberg –en un método que él modeló, perfeccionó y difundió entre 1919 y 1924, pero en cuya elaboración había trabajado también, cada uno por su lado, otros compositores como Matthias, Hauer, Golyscheff y Eimert– la mayor libertad. Pero es una libertad dolorosa, que huye de la comodidad o complacencia intelectual, de la belleza misma. «La belleza sólo existe a partir del momento en que la gente improductiva empieza a descubrir que falta... el artista no la necesita. Para él es suficiente la verdad»[8]. Pero la acusación definitiva a los protagonistas de esa belleza *vacía* no tendría lugar hasta bastante después de desaparecido el Imperio mediante una de las partituras más lúcidas y rigurosas en la aplicación del método dodecafónico de las salidas de su pluma: la ópera *Moses und Aron* (1926-1932), en la que remató el descubrimiento de nuevas formas musicales para transmitir su mensaje. Schorske[9], en esta línea, ha escrito que «el sistema ideado por Schoenberg no era un retorno al orden jerárquico y privilegiado del sistema diatónico. Pero su democracia de doce tonos recuperaría la coherencia en forma sistemática: un orden oculto, creado por el compositor, en el que arriba y abajo, adelante y atrás se relacionaban visiblemente para la mente *analítica, en general* no eran accesibles al oído». Con ello se producía lo que el estudioso norteamericano ha llamado muy bellamente «la explosión en el jardín», un humanismo extrañamente mezclado de nihilismo, en el que estuvieron comprometidos sobre todo, de entre los artistas surgidos en la crisis vienesa, Kokoschka en la pintura, Loos en la arquitectura y Schoenberg en la música, protagonistas de la creación de ese lenguaje perturbador, hecho a veces de dolores y renuncias, de verdades que sus precursores *sólo habían* expresado en forma de alegoría indirecta. Aunque sólo Schoenberg generó la capacidad de presentar el yermo como oportuno análogo metafísico e ideal metafórico para el hombre psicológico. «Mostró a quienes quisieran escucharlo en qué forma podía organizarse el sonido para reemplazar al jardín que tanto había contribuido a destruir».

***Arturo Reverter***

**Trabajo publicado por cortesía de la Revista Siglo XXI**

## Notas


1. Alfred Brendel: *Réflexions faites.* Gallimard. París, 1979.
2. Th. W. Adorno: *Philosophie der neuen Musk.* Tubinga, 1949. Edición francesa: Gallimard. París.
3. Charles Rosen: «Schoenberg y el expresionismo». Revista *Critique,* agosto-septiembre 1975: *Vienne, debout d'un siècle.* París.
4. Donald Mitchell: *El lenguaje de la música moderna.* Editorial Lumen. Barcelona, 1972.
5. Armando Gentilucci: *Guía para escuchar la música contemporánea.* Monte Avila Editores. Caracas, 1977.
6. Domingo del Campo: «*Luces y sombras de la Viena de Mahler*». Programa al ciclo *Integral de las Sinfonías de Mahler.* Fundación Caja de Madrid. Madrid, 1992.
7. Th. W. Adorno: Op. cit.
8. Arnold Schoenberg: *Armonía.* Real Musical. Madrid, 1974.
9. Carl E. Schorske: *Viena Fin-de-Siècle.* Gustavo Gili. Barcelona, 1985.

# Mahler y Schoenberg tradición y revolución

En el campo de la historia, las perspectivas que abre la posteridad no coinciden nunca con las evidencias del presente. Lo que no quiere decir que esas perspectivas queden fijadas para siempre. La notoriedad histórica de un creador no es más que relativa, porque está en función a la vez de los que le han precedido, de los que le han seguido y del conocimiento que se tiene de sus contemporáneos.

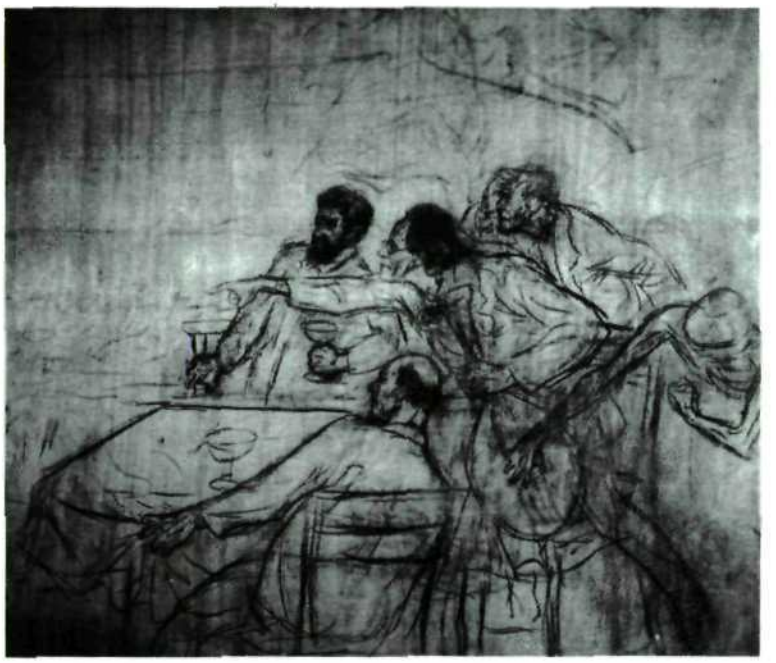
Si entre 1900 y 1910 se le hubiera preguntado a un vienés quién era el compositor mayor de su tiempo, habría sin duda escogido al alemán Richard Strauss. De sus compatriotas se hubiera quedado, verosímilmente, con un Karl Goldmark o un Wilhelm Kienzl, pero sin duda no se referiría a Bruckner, salvo que perteneciera a la pequeña minoría de sus admiradores, de la misma manera que no hablaría de Mahler, si no fuera para decir enseguida que se trataba de uno de los creadores más discutidos –y de los más discutibles– de la época. En lo que respecta a Schoenberg, ciertamente comenzaría reconociendo sus deslumbrantes dotes, pero añadiría enseguida que ese *joven león*, que tantas esperanzas había despertado en sus comienzos, había caído después en la locura más insoportable.

Y, sin embargo, cuando se hace el balance de esa *edad de oro* que vivió Viena entre 1900 y 1910, dos músicos, y dos solamente, se destacan notoriamente del conjunto. Son Gustav Mahler y Arnold Schoenberg, dos puros productos de su tiempo y de la efervescencia intelectual y artística que caracterizó entonces a la capital austriaca.

Pero hay que tener ante todo en cuenta lo que separa a ambos. En efecto, al menos a simple vista, Mahler, en tanto que sinfonista post-romántico, representa la culminación de la tradición del siglo XIX, el heredero de Bruckner en lo que concierne a las grandes formas, de proporciones monumentales y a la hipertrofia de la orquesta. Pertenece a una tradición que encuentra su origen en el clasicismo y el pre-romanticismo, en Beethoven y Schubert. Que, además, continúa sólidamente vinculado a la tonalidad, al lenguaje tradicional e incluso al diatonismo. Qué puede, pues, tener en común con Schoenberg, el joven revolucionario de la línea post-wagneriana, que va a romper todos los lazos con la tradición (si se atiende de nuevo a las apariencias), que va a renunciar a la sacrosanta jerarquía de los grados de la escala para inventar un sistema nuevo. Entre Mahler, el funcionario, el administrador de teatro, el intérprete genial, el virtuoso de la batuta, el hombre de acción empírico y dramático –y Schoenberg, el creador independiente que en su estudio hace un trabajo de reflexión y de teoría, hay toda la oposición que separa al ser sociable del solitario, e incluso al extrovertido del introvertido. Por un lado Mahler, el compositor que abre de par en par a las músicas callejeras el santuario de la sinfonía sin por ello instituir una música nacional, ni checa ni vienesa, y que, al hacerlo, refuta uno de los conceptos fundamentales del romanticismo, que es la originalidad del material temático. Por el otro lado, Schoenberg, el sabio profesor que dedica una gran energía a inventar un sistema ciertamente con porvenir, pero un sistema lo bastante general como para tener en cuenta todo el pasado. Por un lado Mahler, el compositor instintivo que, desde los veinte años, ha descubierto su estilo y su personalidad, y, del otro, el que avanza lentamente por el duro camino de una búsqueda ascética. Por un lado, Mahler, el orquestador genial, pero que manifestaba, al instrumentar, que no tenía otro fin que diferenciar y valorar cada línea, y del otro, Schoenberg, que hace del timbre un parámetro de pleno derecho, el inventor de la *Klangfarbenmelodie* que llega a construir toda una pieza sobre un único acorde, para revestirlo de colores diferentes cada vez. Y se podría así multiplicar la enumeración de contrastes, es decir, antinomias.

Son, por otra parte, diferencias que a partir de los primeros encuentros entre ambos músicos, engendraron tantos roces y conflictos, conflictos que Alma Mahler ha relatado no sin cierto humor en sus *Memorias*. Porque su diferencia en edad es sólo de catorce años cuando, hacia 1902, Schoenberg aparece en escena; Mahler, es director de la Opera de Viena, en la cumbre de su gloria como intérprete. Ahora bien, resulta que ese año va a ser testigo de dos acontecimientos que les conciernen, y que ambos han pasado a la historia: la primera interpretación pública de *Verklärte Nacht* (Noche transfigurada) de Schoenberg y, en el Festival de Música Contemporánea de Krefeld, de la *Tercera Sinfonía* de Mahler, fecha esencial en su vida ya que señala el comienzo de su verdadera carrera como compositor.

Mahler quedó hondamente impresionado por *Verklärte Nacht*, pero no por ello sus primeras conversaciones con el autor fueron menos tormentosas. El joven tiene opiniones



*Mahler y Schoenberg con, probablemente, Hermann Bahr. Tabla anónima de carácter alegórico expresionista.*

# CURSOS MUSICALS D´ESTIU 1992

**SEGORBE, 20 - 27 JUNY**
**V Curs de Direcció Coral**
Informació:Tel. (964)11 06 26

**LLÍRIA, 29 JUNY - 4 JULIOL**
**VIII Curs d'Estudi d'Instruments de Corda**
Informació: Tel. (96) 278 02 54

**LLÍRIA, 6 - 11 JULIOL**
**III Curs de Pedagogia Musical**
Informació: Tel. (96) 278 02 54

**SAGUNT, 9 - 18 JULIOL**
**III Curs Internacional de Música "Ciutat de Sagunt"**
Informació: Tel. (96) 266 20 16

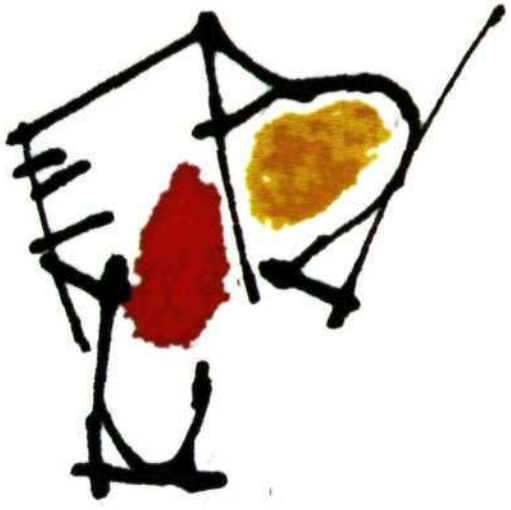
**XÀBIA, 16 - 31 JULIOL**
**VII Escola de Música d'Estiu**
Informació: Tel. (96) 391 55 68

**ELDA, 20 - 26 JULIOL**
**IV Curs Nacional de Música "Ciutat d'Elda"**
Informació: Tel. (96) 538 53 25

**MONSERRAT, 22 JULIOL - 2 AGOST**
**Cursos de Perfeccionament Musical 1992**
Informació: Tel. (96) 299 91 36

**TORRENT, 24 - 31 JULIOL**
**XII Curs Internacional de Tècniques y Perfeccionament**
Informació: (96) 377 24 12

**VILLANUEVA DE CASTELLÓN, 1 -21 AGOST**
**Cursos Internacionals d'Estiu**
Informació: Tel. (96) 355 09 87



**BENICÀSSIM, 2 - 11 JULIOL**
**VI Curs de Música**
Informació: Tel. (964) 30 09 62

**XIXONA, 2 - 15 AGOST**
**VIII Encontres de Percussió**
Informació: Tel. (96) 561 24 67

**CULLERA, 3 - 8 AGOST**
**I Curs d'Harmonia, Anàlisi Formal, Estètic i Harmònic**
Informació: Tel. (96) 172 21 70

MÚSICA 92

GENERALITAT VALENCIANA
CONSELLERIA DE CULTURA, EDUCACIÓ I CIÈNCIA

**CULLERA, 3 - 29 AGOST**
**IV Curs de Direcció Musical**
Informació: Tel. (96) 172 21 70

**CULLERA, 16 - 28 AGOST**
**X Curs Internacional de Música "Ciutat de Cullera"**
Informació: Tel. (96) 172 01 11

**BENICÀSSIM, 17 - 23 AGOST**
**IV Curs Internacional de Guitarra**
Informació: Tel. (964) 30 09 62

**DÈNIA, 21 - 29 AGOST**
**IV Curs Internacional de Música**
Informació: Tel. (96) 642 12 63

**LLÍRIA, 24 - 29 AGOST**
**III Curs Monogràfic de Fagot**
Informació: Tel. (96) 278 02 54

**BUÑOL, 31 AGOST - 5 SETEMBRE**
**IV Escola Internacional de Música d'Estiu**
Informacio:Tel. (96) 250 01 51

**MORELLA, 1 - 10 SETEMBRE**
**Curs Internacional de Música**
Informació: Tel. (96) 386 97 60

**CALLOSA D'EN SARRIÀ, 5 - 12 SETEMBRE**
**I Curs d'Interpretació per a Cantants**
Informació: Tel. (96) 588 00 50

**NAVAJAS, 7 - 11 SETEMBRE**
**V Setmana Internacional de Trompeta**
Informació: Tel. (964) 11 28 61

tajantes, Mahler también y raras veces coincidentes. Además, Schoenberg quedó profundamente impresionado por la *Primera Sinfonía* de Mahler, en la cual creyó percibir, como la mayor parte de los contemporáneos, signos de *impotencia creadora* del director de la Opera. Es cierto que Schoenberg, como Mahler, admira a Wagner, pero como ya hemos visto, venera también a Brahms, cuya música no aprecia de modo especial Mahler. Un día, después de un intercambio de paradojas y de juicios sin apelación y sin matices, Schoenberg termina por abandonar, junto con Zemlinskyi,.el piso de Mahler, jurando que nunca más volverá. Por suerte la bronca resulta pasajera, sobre todo porque Mahler es muy consciente de que él también tiene la cabeza dura y el juicio categórico. Además, su profunda honradez y los recuerdos de su propia juventud le prohíben reprochar al joven el tener ideas firmes.

En lo que respecta a Schoenberg, los años de 1902 a 1910 aparecen hoy como los años de *Sturm und Drang*. Consolidará su reputación, que ya rebasa las fronteras. Después de convencer a todo el mundo de la dimensión y fuerza de su talento creador, se dedica a multiplicar, al menos a ojos de los vieneses, las provocaciones más escandalosas. Sus relaciones con la capital tan amada (y odiada) están lejos de ser armoniosas. Por otra parte, como los escritores Richard Beer-Hofmann y Arthur Schnitzler, como el director de escena Max Reinhardt, Schoenberg dejará Viena e irá a Berlín, y dos veces seguidas, en 1903 y 1911.

Sin embargo, todo había comenzado bien para él, en 1897, con el éxito de su *Cuarteto* de juventud, estrenado durante un concierto de la Tonkünstler Verein. Su segunda obra importante, *Verklärte Nacht*, compuesta en 1899 y publicada enseguida en Berlín, fue también bien acogida en 1902. En el verano de 1903 vuelve de Berlín animado por el apoyo de Richard Strauss, que le ha recomendado el tema de *Pelleas y Melisande*, sin saber que Debussy había ya compuesto una ópera. Schoenberg comienza entonces la composición de su gran poema sinfónico. Pero no basta con componer música, hay que vivir y hay que ser interpretado. Así, pues, Schoenberg se dedica a la enseñanza - Berg y Webern se cuentan entre sus primeros alumnos–. Al mismo tiempo funda con Zemlinsyi la Vereinigung Schaffender Künstler, sociedad destinada, al ejemplo de la Secession, seis años antes, a permitir que se interpreten las obras de compositores de vanguardia y «dar a la música moderna un derecho de ciudadanía permanente en Viena». Sin embargo, en el mismo año, otra asociación de carácter progresista, la Ansorge Verein, ha dado a conocer sus primeros *Lieder*, que provocaron un espantoso escándalo, que el propio Schoenberg reconocería más tarde, «que duró toda su vida». Enseguida conseguirá la admiración y la confianza de Guido Adler, un músico que disfrutaba de una sólida reputación en Viena. Como director del Instituto de Musicología, Guido Adler parecía más bien estar destinado a ser uno de los conservadores más pertinaces de la capital. Sin embargo, es él quien presenta la nueva asociación al público vienés en un largo artículo de la *Neue Freie Press*. Convenció a Schoenberg y a Zemlinsky de que necesitaban un padrino eminente, como garantía de respetabilidad y de seriedad, y convenció a Mahler para que aceptara ese papel.



*Arnold Schönberg y Alexander von Zemlinsky, 1912.*

Mahler no se mostró cicatero en su apoyo. Dirige, sin cobrar, la *Sinfonía Doméstica* de Strauss en el primer concierto orquestal de la Asociación. Asiste al ensayo general de *Pelleas y Melisande* de Schoenberg, dirigido por el autor, después de llegar a considerar dirigir él mismo la obra. Al día siguiente entrega a la joven sociedad el primero de sus nuevos *Lieder*, entre los que se cuentan los *Kindertotenlieder*, terminados para la ocasión. En lo sucesivo se identifica con Schoenberg en la medida en que su combate le recuerda el que él entabló en otra época. Le adopta, por así decirlo, como su hijo espiritual. En 1907 asiste sucesivamente a los estrenos del *Primer Cuarteto* y de la *Kammersymphonie op. 9* de Schoenberg. Los vieneses habían apodado a esa *Sinfonía de Cámara, Sinfonía de la Cámara de Torturas*. Pero a Mahler le importa un comino su desaprobación. Se colocó en primera fila y aplaudió ruidosamente las dos interpretaciones. Durante el tumulto que se desencadenó en uno de los conciertos (se celebraron con un intermedio de tres días), estuvo a punto de abofetear a uno de los abucheadores.

Tres años más tarde, Mahler asiste, durante una sesión de trabajo del Cuarteto Rosé que se celebra en la Galería Heller, en el marco de una exposición dedicada a los cuadros expresionistas que Schoenberg acaba de pintar, a un ensayo del *Segundo Cuarteto*, en el cual el compositor rompe casi por completo con el sistema tonal. Es la última obra de él que Mahler escuchará antes de regresar a los EE.UU. para su última estancia allí. En una carta conmovedora, Mahler se queja a Schoenberg de que le cuesta más trabajo leer la partitura de ese *Segundo Cuarteto*, que la de la mayor parte de las sinfonías. Cuando le preguntan se limita a bajar la cabeza melancólicamente y repite: «¡Es joven y yo soy viejo! ¡Sin duda él tiene razón!». Cada vez que le cuentan el último escándalo que ha provocado, en su ausencia, un estreno de Schoenberg, precisamente el de ese *Segundo Cuarteto*, en 1908, cuya interpretación ni siquiera se ha podido concluir, Mahler tiene un ataque de cólera. Reconoce ante su protegido que le cuesta un considerable esfuerzo seguirle, pero, en vez de condenarlo como otros, le promete que dedicará más tiempo en el porvenir al estudio de sus partituras para vencer las dificultades. En 1910, cuando Schoenberg pasa apuros económicos, le dirige a Mahler una carta en procura de ayuda. Quiero reproducirla por entero porque es reveladora tanto del carácter de Schoenberg como de la naturaleza de sus relaciones con Mahler.

«Querido Director:

No soy capaz de expresar hasta qué punto resulta penoso para mí verme obligado a escribir esta carta y a usted en especial. Sin embargo, no tiene usted idea de la cantidad de

intentos imposibles, y también posibles, que he emprendido, y sin resultado alguno. Me encuentro en la necesidad más agobiante, si no no me hubiera atrevido a escribirle. El hecho de que me lo propusiera usted el año pasado me retrae, más que me da ánimos. Sencillamente estoy sin un céntimo y tengo que para el alquiler. Seguramente he sido un irresponsable al alquilar un apartamento mayor cuando gano menos dinero. Pero son muchas las excusas, por esperanzas incumplidas cuando las creía próximas a realizarse y con las que contaba con seguridad (...). No sé cómo decirle hasta qué punto me siento avergonzado por tener que enturbiar mis relaciones con usted con una petición como ésta. Creo que no la haría si me afectara a mí sólo esta situación, porque en ese caso me las hubiera arreglado. Sin embargo, cuando se tienen esposa e hijos, no se debe pensar en uno mismo (...). Le ruego que no me lo tenga en cuenta. ¡Lo único que deseo es que no se modifique su buena disposición hacia mí!»

Al día siguiente, después de recibir por telegrama la cantidad solicitada, Schoenberg vuelve a tomar la pluma: «Respetado señor Director, me han entregado hoy ochocientas coronas (400 gulden) en su nombre. Todas las buenas decisiones tienen esa rapidez cuando emanan de un ser en verdad noble, que no necesita ni un minuto para decidirse, ni la menor incitación externa, porque son como una secreción de su ser.

Ante una cosa así ¿es posible decir gracias?[1]

Por su parte, Schoenberg ha conseguido superar todos sus prejuicios contra la música de Mahler, en parte bajo la influencia de sus dos alumnos, Berg y Webern, que son desde hace tiempo fervorosos mahlerianos. A partir de entonces, admira al hombre Mahler y su obra sin la menor reserva. Quizá no sintiera nunca su influencia tan marcadamente como sus dos discípulos, pero no por ello deja de defenderla, cuando la ocasión es propicia, contra sus detractores. En 1907 le propone a Karl Krauss, para *Die Fackel*, un artículo que estigmatice a la crítica vienesa que se encarniza contra el mayor director que ha tenido la Opera de Viena. Este artículo no va a tener nunca tiempo para terminarlo. Sin embargo, más tarde, en 1911, después de la muerte de Mahler, se alza con violencia contra el director de Ediciones Peters que quiere destruir las planchas de la *Quinta Sinfonía*, ya que considera perdida la causa de Mahler. Por esa razón es por la que Schoenberg redacta y pronuncia, en 1912, la famosa *Conferencia de Praga*, que es, tal vez, la defensa más hermosa que se puede imaginar acerca de un compositor poco estimado por otro que no lo es más.

En el ínterin ha dedicado a Mahler su *Tratado de Armonía*, que acaba dos meses después de la muerte de su mentor. En pintura inmortaliza el momento especialmente emocionante en que el ataúd de Mahler se posa en la tierra del cementerio de Grinzing. El mismo acontecimiento le había ya inspirado la última de sus *Piezas para piano Op. 19*. Sobre la tumba de Mahler deposita una gran corona que lleva su nombre y el de sus discípulos principales, con esta inscripción: «Este hombre lleno de riqueza nos ha sumido en el dolor más profundo: perder a este hombre santo, Gustav Mahler, que con su obra y su actividad nos legó un ejemplo imperecedero». Sin duda, Mahler no llegó a conocer las partituras de las obras *expresionistas* de Schoenberg, que datan de 1909, es decir *Erwartung*, las *Piezas para Orquesta Op. 16* y el ciclo de los *Jardines Colgantes*, como tampoco *Pierrot Lunaire*, acabado tras su muerte. Tal vez no hubiera sabido apreciarlas en su intensidad visionaria, sus frases en ocasiones fragmentadas, sus disonancias cada vez más agresivas. Pero, en cualquier caso, es verosímil pensar que no hubieran hecho vacilar su confianza, porque había comprendido de una vez por todas que el propósito del joven revolucionario no era en absoluto ni escandalizar ni provocar, sino explicar lo que en él había de más profundo, y ello en un lenguaje del que desde el principio Mahler había comprendido su soberana maestría. Porque Schoenberg le había convencido desde hacía tiempo que «la dificultad de mis obras no procede de su lenguaje sino de la complejidad de su estructura».



*Richard Dehmel, dibujo de Karl Baver, autor del poema que inspiró La noche transfigurada.*

Sin embargo, habría que preguntarse si Mahler hubiera admitido la extrema concisión, paradójica y provocadora de las piezas breves que el joven maestro y sus discípulos compusieron justamente antes y después de su muerte, como la *Op. 19* de Schoenberg al igual que la *Op. 5* y los *Altenberg Lieder* de Berg o las *opp.* de la 5 a la *11* de Webern. Verosímilmente esa brevedad le habría desconcertado mucho más que el gigantismo de los *Gurrelieder*, que después de todo no es más que la consecuencia de sus propias *Sinfonías* monumentales. No por ello Mahler dejaría de ser uno de los pocos músicos vieneses del *establishment* (N. del T.: en inglés en el original) que no tachó a Schoenberg de locura o de excentricidad, ni de deliberada provocación, el único que adivinó que por detrás de sus innovaciones más audaces, en particular del abandono de la tonalidad, había una verdadera necesidad interior, y esto aunque algunas de sus ideas, como la de la *Klangfarbemelodie*, no le habían convencido a él, el magistral utilizador de timbres orquestales, pero que era un colorista a su pesar.

Seguramente Mahler se identificó con Schoenberg al ver la indignación que provocaban las obras de éste y recordaría todo *el ruido y la furia* con que fueron acogidas sus primeras audiciones. Además, adivinó el orden profundo que se oculta tras el caos de las apariencias. Un año antes de morir, recomendó a Schoenberg en la carta que les voy a citar, dirigida al presidente de la Hochschule für Musik: «Señor Presidente, respondo gustosamente a su pregunta apoyando, con todas las consecuencias, la candidatura del señor Schoenberg. Se trata de uno de esos cerebros ardientes que suscitan innegablemente fuerte oposición pero que, por otra parte, animan y estimulan profundamente a los espíritus y que, en todo tiempo, los fertilizan y ponen en movimiento. Cuando se trata, y éste es justamente el caso, de un don pedagógico tan excepcional,

ningún director de conservatorio debería, al precio que fuere, dejarle escapar»[2].

Si Schoenberg pretendía por entonces un cargo oficial de profesor no era tan sólo para ganarse la vida, sino porque sabía de sobra que ser un revolucionario no le daba patente de maestría, que la aventura es una actitud y no un logro, que la competencia hay que demostrarla en la tradición y no en lo desconocido. Ahora bien, esa patente de maestría que Mahler) y Boulez después de él) conquistó dirigiendo, Schoenberg la adquirió al publicar su *Tratado de Armonía*. Y luego más tarde, en 1923, doce años tras la muerte de Mahler, alcanzará por fin la meta tan anhelada, la que señala el fin de las incertidumbres, el apaciguamiento de las angustias, y que da respuesta a las punzantes preguntas de los últimos años. Consigue por último, según sus palabras, «el ideal de expresión y de forma» al que aspiraba desde 1906. Se trataba, naturalmente, del sistema serial que acaba de poner a punto y que aporta a la música, con un nuevo lenguaje, una nueva sintaxis, y también una nueva pureza. En lo sucesivo él y sus discípulos se podrán expresar con la disciplina indispensable, pero en un lenguaje resueltamente moderno que les permite no sólo renunciar a la expresividad romántica sino restablecer vínculos con el lejano pasado de los polifonistas del Renacimiento. Como en los otros dominios del arte vienés, la crisis de conciencia, la destrucción de los valores heredados, la duda, la crítica de la tradición, se revelarán fértiles al dar nacimiento a ese sistema tan coherente como revolucionario, sistema que se podría comparar al del psicoanálisis freudiano. Pero aquí nos salimos del marco de nuestro asunto, o más bien de nuestra época, que va desde 1900 a 1910 y que aún es la de las incertidumbres, la de las dolorosas revisiones, al igual que la de las aspiraciones confusas e insatisfechas.



*Retrato de Karl Kraus por Oskar Kokoschka, en 1910.*

Antes de dejar este capítulo realmente histórico, debemos comprobar todavía cómo en la música, como en las artes plásticas y en la ciencia, hay una distancia incomensurablemente entre esas fechas límite: por una parte 1896 (la muerte de Bruckner), luego 1897 (muerte de Brahms, fundación de la Secession y nombramiento de Mahler para la Opera de Viena) y por otra, 1907 (Mahler marcha de Viena) y 1911 (muerte de Mahler y partida de Schoenberg para Berlín). Es ya lo que va a separar al siglo XIX del XX. Mahler compone en esos años más de la mitad de su obra (las *Sinfonías* de la *Cuarta* a la *Décima*. *Das Lied von der Erde* y los *Rückert Lieder*), mientras que Schoenberg franquea a grandes pasos las primeras etapas de su ruptura histórica con el pasado.

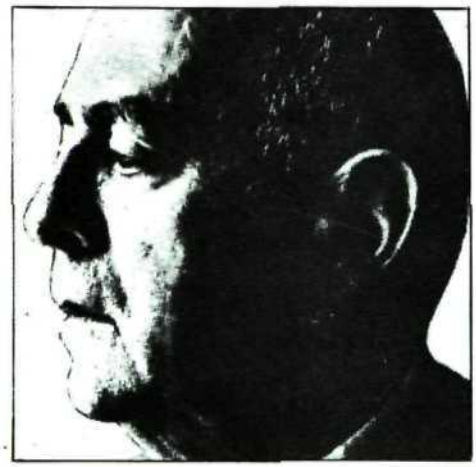
¿Pero se trataba en realidad de una ruptura? Actualmente, la perspectiva y el conocimiento que poseemos de esa época y de esa cultura, tan ricas, han a la vez modificado y ahondado nuestra visión de las cosas. No solamente han dejado al descubierto la verdadera dimensión de Mahler y le han otorgado desde entonces el lugar que se le debe en la historia de la música, sino que se entiende mejor que nunca la extraordinaria fascinación que ejerció sobre Schoenberg y sus discípulos. Por último, se pueden discernir, más allá de las diferencias que enumeré al empezar, las similitudes, los parentescos profundos que unen a esos dos creadores vieneses.

El primer rasgo y el más evidente, que les vincula, es el rechazo fundamental de Viena, de su apego ciego a tradiciones esclerotizadas, rechazo en función del cual se definen, como muchos otros grandes artistas y sabios vieneses de su época. El rechazo es, por otra parte, completamente recíproco, como ya he señalado anteriormente. Max Graf, uno de los jóvenes críticos vieneses más escuchados de la época y también uno de los más anti-mahlerianos, llegó a escribir, en noviembre de 1907 que: Mahler «no tiene ninguna de las inclinaciones de la sociedad vienesa, la magia de esta ciudad no le ha cautivado nunca. No se nota nunca, en ninguna de sus composiciones, que su autor ejerce su actividad en suelo vienés»[3]. A pesar de la malevolencia de su intención, tiene razón en varios aspectos. Seguramente nadie hoy pretendería que el autor de la *Cuarta Sinfonía* no ha sido influido por Viena. No es menos cierto que Mahler, como Schoenberg por otra parte, se ha opuesto con fuerza al ideal de belleza sensual que en ella se cultivaba. Se puede decir, incluso, que ese rechazo es uno de los elementos básicos que les ha permitido convertirse en grandes creadores. Se podría, por otra parte, imaginar que si sus obras hubieran sido más estimadas, si se las hubiera criticado menos, si hubieran probado los sabrosos frutos, sin embargo a veces tan peligrosos para un creador, del éxito popular, habrían pensado más en el público al componer y si hubieran querido halagar sus tendencias instintivas, quizá se hubieran dejado apartar de sí mismos y de su implacable destino. Pero, rechazados por el público al igual que por el tribunal de la crítica, enfrentados a la hostilidad casi universal del *mundo* y de lo *cotidiano*, Mahler y Schoenberg se vieron obligados a no confiar más que en su genio y en su instinto. En cierto modo se replegaron sobre sí mismos y fueron obligados a expresar sus verdades, sus valores personales, verdades, valores que se demostraron, muchos años más tarde, mucho más fuertes que aquéllos que se deseaba que adoptaran.

Evidentemente, Mahler y Schoenberg no tuvieron que oponerse, como tampoco lo hicieron los secesionistas, a un arte vienés de pura cepa puesto que Viena no produjo un solo gran compositor desde Schubert y el círculo reaccionario de los amigos de Brahms no produjo gran cosa, en tanto que los Goldmark, Fuschs, Grädener, Kienzl ocupan únicamente un modesto lugar en el Parnaso de los músicos. Sin embargo, desde el principio, la música de Mahler expresó toda su rebelión contra esa Viena conformista, contra el cinismo de esa capital gozadora en la que la forma contaba más que el fondo, la cortesía más que la verdadera cordialidad, la apariencia más que la realidad. Nada enfurecía más a Mahler que cuando se decía «Eso no me atañe», cuando se profesaba indiferencia con respecto a tal o cual opinión, causa o problema, aunque fuera secundario: «Si me hiero el meñique –decía– no sólo experimento un dolor, sino que son afectadas todas las funciones de mi cuerpo. Lo mismo sucede a la más vasta escala, aunque no pueda permitirme tomarme como el meñique del mundo»[4].

No sólo Mahler se rebeló contra ciertas tendencias estéti-

cas, por ejemplo, contra la declamación wagneriana de los *Lieder* de Hugo Wolf, o bien contra la primacía en Reger de lo armónico sobre lo melódico y lo polifónico, sino que su música entera es un desafío contra el orden burgués, contra la sociedad de su época y sus jerarquías automáticas, contra la noción de una música superior y erudita opuesta a la otra: «La música de Mahler, escribe Adorno, se niega a plegarse a tales reglas de juego. Atrae desesperadamente hacia sí lo que la cultura rechaza, lamentable, dañado y mutilado como la cultura lo deja. La obra de arte, encadenada a la cultura, quisiera romper sus cadenas, volverse generosamente hacia el triste deshecho; cada compás de Mahler le abre los brazos»[5]. Sabemos que Adorno ha sido, después de Schoenberg, el primer gran *revelador* de la verdad mahleriana, el primero en discutir que su obra contenía simientes para el futuro. Y añade: «La música de Mahler es crítica: crítica de la apariencia estética, crítica por igual de la cultura en la que ha evolucionado, y cuyos elementos ya usados le servían de materiales». Como Mahler, Schoenberg pelea junto con sus amigos Karl Kraus y Adolf Loos contra la comodidad y contra lo establecido en Viena, contra el esteticismo un tanto narcisista de un Hoffmansthal, y contra la propia idea del arte como «cosmética cultural» (la expresión es suya). Y a pesar de todo, esos dos músicos cuya obra contienen un elemento crítico tan acusado e incluso una aparente ruptura con la tradición, tienen ambos un inmenso respeto por ella, hasta si en uno y otro toma formas muy diferentes. En efecto, en vez de inventar, como Schoenberg, un nuevo lenguaje, Mahler emplea el que ha heredado, pero con fines nuevos y para transmitir un mensaje inédito. En esto se aproxima quizá a un Gustav Klimt o a un Otto Wagner. A veces, en él, el homenaje asume la forma de un neoclasicismo anticipado: homenaje a Haydn en el primer movimiento de su *Cuarta Sinfonía*, por ejemplo, homenaje a Beethoven en el tercer trozo de la misma obra, homenaje al folklore austriaco en la mayor parte de los Scherzos en forma de ländler o valses, recuerdos de marchas militares en casi todas sus obras, homenaje a Bruckner por último en varias *Sinfonías* y, en especial, en los grandes Adagios de la *Novena* y de la *Décima Sinfonías*.



*Theodor Adorno*

Mahler pretendía ser fiel a la gran tradición de la música germánica. Era más consciente de continuarla que de romper con ella. Pero no lo hizo, en cierto modo, más que a su pesar, no al desintegrar el lenguaje como Schoenberg sino fragmentando el discurso mediante rupturas o mediante la intrusión de *objetos encontrados*.

«Para mí lo importante no es tener el aire de un espantajo musical sino más bien ser el continuador natural de una buena y antigua tradición musical bien entendida.» Esta vez no es Mahler, sino Schoenberg, el revolucionario, el provocador, el que habla y que demuestra cumplidamente hasta qué punto fue provocador a su pesar. Sin caer en la paradoja se podría decir que esos dos músicos nacieron demasiado viejos para un mundo demasiado joven e imaginarles como maestros de capilla del siglo XVIII. Sus dones deslumbrantes, su absoluta maestría en todos los dominios de su arte hubieran encajado perfectamente en tales funciones. Y, sin embargo, a principios del siglo XX, los dos se han visto condenados a innovar y a proponer sin cesar a sus contemporáneos algo distinto a lo que se esperaba de ellos. Gracias a lo cual el uno y el otro llevaron sobre esta tierra, uno durante cincuenta años y otro durante setenta y seis, una existencia de malditos.

La fidelidad de Mahler a los *maestros*, su lealtad con respecto al pasado, la demostró desde el principio, al conservar las formas tradicionales, sonata, rondó, lied, en sus primeras sinfonías. Luego, más tarde, en los últimos años, que son los más arriesgados, siendo fiel a los ritmos clásicos, marcha, ländler, minueto o vals. Pero por esta razón fue tratado de epígono, de *Nachschaffenden*. De la misma manera, Schoenberg continuará siendo fiel a las formas y procedimientos de la escritura clásica y eso incluso después de haber abandonado la tonalidad por el sistema serial. El uno y el otro no cesaron nunca de erigir en principio y criterio de la calidad musical, a la polifonía, remedio de todos los problemas de escritura y de estilo. Los dos se opusieron con idéntica violencia al relleno armónico de las partes interiores, los dos trataron que el acompañamiento dejara de estar compuesto con fórmulas anodinas y sin valor melódico. Los dos se dedicaron poco a poco a alimentar a las voces secundarias con la misma sustancia y los mismos materiales que las partes principales. El uno y el otro desarrollaron, amplificaron el procedimiento clásico de la variación para extraer de él recursos inéditos. El uno y el otro consideraron las repeticiones, las reanudaciones, las vueltas atrás, como *mentiras* (el término es de Mahler), o sencillamente como signos de debilidad, de abandono por parte del compositor. Los dos preconizaron, con el mismo vigor, lo que Adorno llama la *Nicht-Umkehrbarkeit*, la imposibilidad de volver sobre los propios pasos. Éste es el origen de la *sinfonía novelesca* de Mahler (el término es también de Adorno), en la cual los episodios se suceden como en la novela, libremente, y no a partir de un plan preconcebible, con personajes (los temas) que evolucionan sin cesar a lo largo del discurso. Ahora bien, la *variación perpetua* o amplificadora encuentra su origen en el mismo principio. En contrapartida, los dos maestros van igualmente a crear, en el discurso, una unidad fundamental al alimentar a los desarrollos de células comunes y al demostrar una misma riqueza de invención a partir de un material voluntariamente limitado.

Por otra parte, en Mahler y Schoenberg, la conciencia de la crisis, el sentimiento de la ruptura y de angustia conducen en ocasiones a un resultado idéntico: tanto el uno como el otro disimulan su turbación tras la máscara de una ironía amarga y de un humor más cercano a las lágrimas que a la risa. El *Alles ist hin* (Todo se fue al cuerno) de *O du lieber Augustin*, la célebre canción callejera citada por Schoenberg en su *Segundo Cuarteto*, se debe entender en primer grado, igual que la brutal irrupción de la realidad, bajo la forma de cantinelas populares, en la Marcha fúnebre irónica de la *Primera* de Mahler, por no mostrar más que un par de ejemplos entre muchos. El apogeo, el *nec plus ultra*, en ese género a medias trágico, a medias grotesco, es el *Pierrot Lunaire*, que se estrenó, y no es un azar, en la mismísima víspera de la *Primera Guerra Mundial*. Ahí se encuentra la manifestación más evidente y más característica de la tensión que soportaban todos los testigos lúcidos. Esa tensión percibida por ejemplo por Karl Kraus, que veía en Viena «una estación experimental para el hundimiento de la humanidad», o para Hermann Bahr, que escribió estas líneas impresionantes antes de la guerra de 1914: «Nuestra época está toda ella impregnada de un tormento salvaje y el dolor se

ha hecho insoportable. Por doquier se oyen gritos de '¡Socorro!' y hay crucificados. ¿Es que la gran muerte está a punto de venírsele encima a la humanidad? ¿Se trata acaso del fin, del fin de una especie agotada, o no son más que las últimas convulsiones? ¿Quizá estemos en los albores de una humanidad nueva y no hay que ver en ello sino las avalanchas que anuncian a la primavera? Ya sea que nos elevamos hacia lo divino, ya sea que nos perdamos para siempre en la oscuridad y la nada, en cualquier caso no estamos inmóviles»[6].



*Egon Schiele, Agonía. 1912. Oleo. Neue PinaKothek, Munich*

El expresionismo salvaje que caracterizó las obras que Schoenberg compuso en 1901, de modo especial *Erwartung,* la profusión inextricable de líneas y de gestos melódicos, la sobreabundancia armónica y polifónica de las *Piezas op. 16,* todo ello parece anunciar ese *fin del mundo,* o más bien ese *fin de un mundo* que se consumará en la guerra de 1914. E incluso, en Mahler, las proliferaciones contrapuntísticas de la *Octava Sinfonía,* o las rupturas incesantes e imprevisibles del Finale de la *Séptima,* las caricaturas de ländler y de valses del Scherzo de la *Novena,* verdadera danza sobre un volcán, o bien los delirios contrapuntísticos del Rondó Burlesque en la misma obra. Ese estado de paroxismo no podía traer consigo seguidamente más que una depresión. En el caso de Schoenberg, la época *Sturm und Drang* termina tras la guerra por dar paso a un período de estabilidad relativa, casi se podría decir que de clasicismo, que para él se inicia con la puesta a punto del sistema serial. Durante el período de entre guerras, el propio Schoenberg produce regularmente, como sus discípulos, obras sin las cuales el siglo XX no sería lo que es. Pero el nazismo interrumpirá completamente su carrera europea, como por otra parte, la de Mahler. Después de la II Guerra Mundial Mahler y Schoenberg han desaparecido casi por completo de la escena pública, en Europa. Pero, hecho excepcional, el sol de Schoenberg se eleva dos veces, puesto que ha hecho falta la tabla rasa de 1945, el reconocimiento y el homenaje de la generación de Pierre Boulez para que al fin adquiera su verdadera dimensión histórica. Mahler, antaño, había ayudado a Schoenberg. Después de la muerte de ambos, Schoenberg ayudará a Mahler en su camino al oído de los *doctos* sin los cuales el oído de los *sensibles* no vale gran cosa.

Lo que durante tantos años se denuncia en Mahler es la comodidad tonal, la simplicidad melódica, la famosa *trivialidad,* que hizo correr tanta hiel, el aparente deshilvanamiento de la forma, la exageración de los efectos y el gigantismo *inútil,* todo eso aparece hoy como elementos voluntarios e indispensables de un todo cuya coherencia ya no se discute. Pero ese arte no tendrá nunca, como tampoco el de Schoenberg por otra parte, el marmóreo equilibrio del clasicismo. Adorno ha mostrado lo que hace de la música de Mahler un verdadero caldo de cultura psicológica y psíquica, tras el cual se oculta un pensamiento musical tan profundo y complejo como el de Schoenberg. Para comprenderlo de verdad era necesaria una nueva audición, de la que Adorno ha abierto el camino. Este arte tenía que ser reconocido como un crisol intelectual, que su complejidad, su profundidad e incluso su engañosa simplicidad, se convirtieran en tema de análisis y fuesen mirados con lupa. También había que descubrir toda la riqueza de una época y de una cultura de las que se ignoraban hasta hace poco la mayor parte de los aspectos.

Mahler, al lado de Schoenberg, participa de cerca de la implosión intelectual y de la explosión artística de esta época vienesa de la que se descubre que el aparente desorden encubría un orden muy fuerte, como una especie de programa informático del futuro, un verdadero código genético del pensamiento occidental para el siglo XX.

***Henry-Louis de La Grange***
***Traducción: Javier Alfaya***

## NOTAS

1. Alma Mahler, *Enrinnerungen und Briefe,* Bermann-Fischer Verlag, 1949, pág. 476. (Hay trad. española: Alma Mahler, *Gustav Mahler. Recuerdos y cartas.* Trad. de Néstor Míguez. Taurus Ediciones, Madrid, 1978).

2. Carta sin fecha (abril-mayo, 1910). Col. Dr. Gustav Donath, Viena.

3. Max Graf, *In Oesterreichische Rundschau,* Noviembre, 1907.

4. Richard Specht. *Gustav Mahler,* Schuster & Löffler, Berlin und Leipzig, 1913, pág. 39.

5. Theodor Adorno, *Mahler, Eine Musikallsche Physiognomik,* Suhrkamp, Frankfurt, 1960, pág. 56. (Hay trad. española, *Mahler, Una fisiognómía musical.* Trad. de Andrés Sánchez Pascual. Prólogo de JosepSoler. Ediciones Península, Barcelona, 1987).

6. Hermann Bahr, *Essays. Kulturprofil der Jahrhundertwende.* H. Bauer-Verlag, Wien, 1962, S. 14.

# V FESTIVAL DE MUSICA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX



**LEON**
**JULIO**
**1992**

**Dia 2 de julio:**
ORQUESTA SINFONICA DE BUENOS AIRES.
Director: Juri Simonov.
Obras de: Ginastera, Seco de Arpe y Shostakovich.

**Dia 11 de julio:**
TRIO MOMPOU.
Obras de: Villalobos, García Laborda y Brouwer.

**Dia 16 de julio:**
HUMBERTO QUAGLIATA (piano).
Obras de: Marco, De Pablo, Balboa, Aracil, Cristóbal Halffter y Stefani.

**Dia 21 de julio:**
LABORATORIO DE ELECTRONICA E INFORMATICA MUSICAL DEL C.D.M.C. (Ana M. Vega Toscano: piano)
Director: Adolfo Núñez.
Obras de: Iges, Zulema de la Cruz, Alonso, Mosquera y Núñez.

**Dia 23 de julio:**
ANTONIO NAREJOS (piano).
Obras de: Rodolfo Halffter, Roch, Guinovart, Marco, Guinjoan y Seco de Arpe.

**Dia 28 de julio:**
RICARDO IZNAOLA (guitarra).
Obras de: Gerhard, Villalobos, Joaquín Turina, Orbon, José Luis Turina y Ginastera.

**Dia 31 de julio:**
GRUPO L..I.M.
Director: Jesús Villa Rojo.
Obras de: García Abril, Villa Rojo, Aponte-Ledée, Ives, Enríquez y Balada.

V.A. REPRODUCIDAD

**PATROCINADORES:**

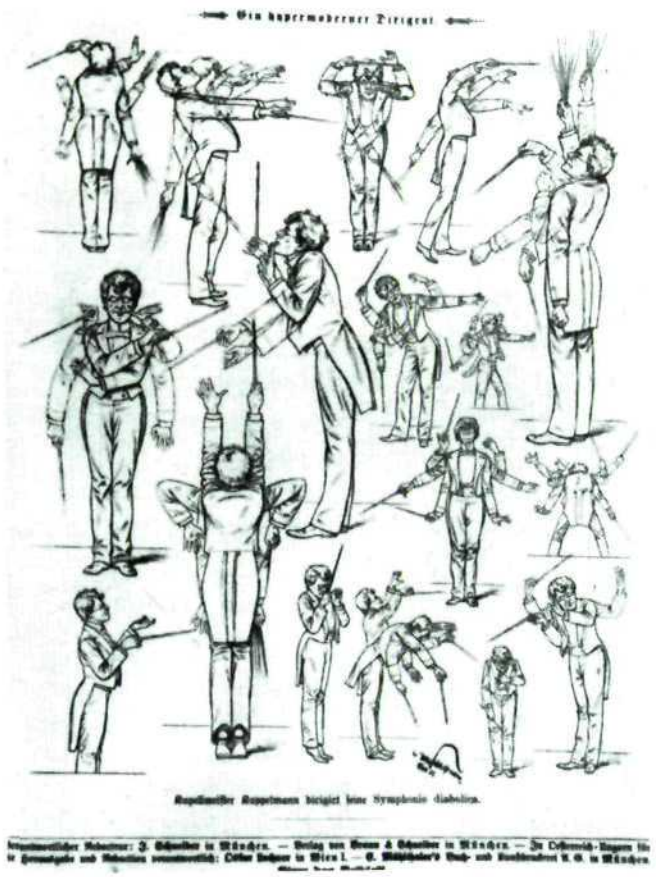
MINISTERIO DE CULTURA (I.N.A.E.M.)
AYUNTAMIENTO DE LEON
DIPUTACION DE LEON
JUNTA DE CASTILLA Y LEON
UNIVERSIDAD DE LEON
UNION ELECTRICA FENOSA, S.A.

Para más información dirigirse a:
CONSERVATORIO PROFESIONAL DE MUSICA DE LEON.
Santa Nonia, s/n.
Tfno.: (987) 25 02 07

# Mahler director, Mahler organizador de cultura

En la dirección orquestal de Mahler, –tal y como nos ha hablado de ella la crítica y sobre todo, tal y como aparece en las memorias de Bruno Walter y Otto Klemperer, sus grandes discípulos, coincidían dos aspectos, al menos en apariencia, contradictorios: una gran flexibilidad en el tratamiento del ritmo y por tanto en la misma configuración sonora de la pieza, y una evidente precisión, mostrada deliberadamente, en la adhesión al plano estructural.

Pero en este comportamiento pueden convivir tanto lo intuitivo experimental –resaltado por Walter–, como lo opuesto a lo instintivo (la elección lógica e incluso psicológica de un tratamiento rítmico perfectamente pensado, razonado para captar el verdadero sentido de la obra, como sostuvo el insigne pedagogo vienés Ernst Lert). Pues bien, si esta convivencia es posible, o mejor dicho, real, debemos decir, antes que nada, que entre esos dos aspectos –flexibilidad y precisión–, no existe en realidad contradicción.



*Mahler dirigiendo su sinfonía diabólica, caricatura de Schliessmann.*

El estudio de las diversas actividades musicales de Mahler en su conjunto, nos conduce a esta conclusión (y veremos mejor el porqué). La propia adhesión a la estructura de la pieza –lo que entre, otras cosas, distinguía a Mahler de una dirección orquestal corriente–, no tenía tan, o sólo, en cuenta una abstracta fidelidad al texto, sino que hacía de esa fidelidad la condición incluso dialéctica para alcanzar de una forma concreta, con la flexibilidad legitimada y consentida, el fin perseguido y primordial de Mahler: la claridad sustancial de la ejecución, una ejecución invadida de *Aufklärung* y dirigida por tanto a la comprensión, a la *iluminación* real del sentido, de la forma, de las relaciones internas de la música interpretada. Pero además esa relación entre flexibilidad y precisión nos demuestra que Mahler supo captar también el papel y el valor significativo que, también gracias a él, tendrán en la música del siglo XX los factores estructurales de la música, mejor dicho, sonoros. Y por esta razón, desde Schönberg a los postwebernianos, se le continuará teniendo como referencia.

Era precisamente esa flexibilidad –tan admirada por Richard Strauss, por ejemplo, en los tiempos wagnerianos–, lo que incidía en la estructura y lo que contaba, en definitiva, en la configuración de la dirección mahleriana, lo que daba *su* sentido, lo que definía su comportamiento.

Vale la pena, pues, resaltar que respecto al siglo XIX, la dirección de Mahler tiene una referencia significativa, *revolucionaria:* Berlioz que, como resaltaba Eduard Hanslick, «concibió la música orquestal como una disposición plástica de tonos en un espacio y que convirtió en deber el subordinar todos los particulares a este fin». Pero precisamente, también Mahler «modificó continuamente por razones acústicas, pero también por motivos de colorido ciertos detalles de la orquestación, tanto en las obras de otros compositores como en las suyas», como nos ha recordado Eliot Galkin. ¿Pero en qué dirección? Es interesante notar la relación con las preocupaciones acústicas del dieciocho de Haydn y aún más de Gluck, que fueron preocupaciones de claridad, de clarificación más bien, del hecho musical; *pero* relacionándolas con el interés general de Mahler por ese siglo XVIII, ilustrado y reformista, y por Gluck en particular, al que no por casualidad, Mahler tendrá en cuenta significativamente en su labor de director artístico, además de orquestal, de la Opera de Viena.

El pensamiento de Mahler –que critica y replantea cualquier relación musical, enciclopedístico en ciertos aspectos–, hunde en realidad sus raíces *revolucionarias* en el XVIII, en el nuevo modo burgués de pensar y comunicar las cosas del mundo. Pero es sobre todo su proyección en el siglo XX –cuya proximidad y presencia no atañe, lógicamente, en la Viena a caballo del siglo sólo a Mahler– lo que interesa resaltar. Es precisamente esa adaptación acústica de la música interpretada, suya o de otros, que se convierte en una adaptación espacial, lo que dará paso a la cuestión central *de todo* el siglo XX: el espacio acústico como espacio para escuchar, como postulado de la audición activa, o capaz de activarse según la situación acústica y espacial, actuando precisamente con flexibilidad y libertad de vez en vez, sobre el ritmo, so-

bre el tiempo musical, sobre la orquesta, sobre los diversos elementos de la obra, ya sea teatral o sinfónica. Mahler, como director actuaba así, con libertad y con flexibilidad, y en el centro de esa descomposición y recomposición de la obra con las que perseguía una audición finalmente verdadera, estaba el público. El público, el sujeto concreto de la dimensión de esa audición buscada por una dirección que reproponía la obra siempre igual y siempre distinta, según las situaciones específicas. Un comportamiento formal, en la forma de dirigir, que de nuevo vemos proyectarse en la problemática formal del siglo XX: la comunicación que conduce hasta a la misma informalidad, a la dúctil elección del intérprete de las formas más adecuadas para la comunicación del objeto musical. En definitiva, una vez más, se explica la relación constante de un siglo de nueva música europea –mejor dicho, occidental– con un músico, *no* tanto por haber sido un innovador en términos armónicos (o para ser más exactos también innovador en este terreno), *sino* por razones de comportamiento, de flexibilidad (de disolución) formal.



*Bruno Walter. Paris, 1920. El discípulo más importante y directo de Mahler.*

Por otra parte, se trataba de conocimiento. Es decir, el hecho mahleriano es siempre *cognoscitivo*. Se preocupa de hacer conocer o para ser exactos de que ese conocimiento sea nuevo. Es lo que quiere comunicar. Por eso, antes de ver cómo la flexibilidad de Mahler director nos conduce al carácter formativo de su música –o mejor dicho, se conjuga con ésta–, es necesario hacer una mención sobre el alcance y el sentido de sus interpretaciones –o *enmiendas*, como se las ha llamado– en el cuerpo de la música interpretada, como en el célebre caso –discutido, firme pero inteligentemente con Bruno Walter– de las *Sinfonías* de Beethoven. «Con su profundo conocimiento de la orquesta –ha escrito Walter– intervenía allí donde la instrumentación obstaculizaba la comprensión y la realización de la intención de Beethoven». En realidad, las *enmiendas* de Mahler –dirigidas siempre a la situación acústico-espacial, *o sea* a la situación de escuchar– tenían en cuenta también el estado del público, ese objetivo siempre cognoscitivo, y por tanto formativo. Por esta razón, ese modo mahleriano de intervenir o de actuar –con una precisión incluso filológica– y que constituía la estructura fundamental de su dirección, se oponía (está por tanto en la vertiente democrática, intelectualmente, culturalmente democrática de la música del siglo XX) a las verdaderas manipulaciones que hizo, por ejemplo, Furtwängler de Bach, de la *Pasión según San Mateo*. En ese caso, la intervención fue claramente ideológica, en el sentido de manipuladora, de no verdadera; en el sentido, al fin y al cabo de adecuar a Bach a una ideología *supramística*, pero no de corte nietzscheano, sino más bien hitleriano. Era necesario decirlo, así de duramente, para entender bien cómo, en cambio Mahler trató con una delicadeza auroral, luminosamente cognoscitiva, en el crepúsculo vienés del hombre burgués frente a la crisis de su revolución, la cuestión de lo verdadero y de su comunicación, y por tanto la cuestión de la relación –precisamente verdadera– de la música en el momento de escuchar espacial y acústicamente, cuando se interpreta o se dirige.

Todo este primario fin cognoscitivo, que conduce a la música más crítica, de oposición, del siglo XX, está ligado al modo de pensar, no sólo la música, de Mahler, y se aprecia tanto en la dirección, como en cualquier otro campo de su actividad. Por ejemplo, en la programación de las temporadas de los teatros de los que fue director, como el de Viena, que dirigió, desde 1897, durante diez años. Pero el sentido de la actividad musical de Mahler no destaca más en uno u otro de los diversos y contemporáneos trabajos de músico, de compositor, de director de orquesta o de dirección artística, por destacar su más importante encargo en esta faceta, en la Opera de Viena: no hubo, no se ven separaciones entre estos distintos campos. El sentido de Mahler, de lo que hizo en la Viena del ministro de educación von Hartel, en la Viena de la Secesión y del Expresionismo naciente, en la ciudad del joven Schönberg –hacia quien sentía una enorme simpatía–, de la inquieta multiformidad de Richard Strauss, el sentido, en definitiva, de lo que en esta Viena hizo Mahler, reside en proponer un cambio profundo en el modo de concebir la forma y el papel cultural e ideal de la música, su función formativa y por tanto social, el verdadero sentido reside en el conjunto de sus tres actividades, en cómo las supo convertir en momentos distintos, pero orgánicos de un mismo proyecto de cambio musical. Fue un músico, un intelectual complejo, inusual en su tiempo, comprometido en cambiar las relaciones de producción musical, si se me permite el término, y por tanto la forma misma del consumo musical, y precisamente, de nuevo, con una anticipada sintonía con lo que harán en el siglo XX, sobre todo en la segunda mitad, los músicos comprometidos en cambiar, con la música, las cosas no sólo musicales de la historia. Entre otros y sobre todo, los músicos italianos y pienso, como ejemplo de todos, en Bruno Maderna.

Por tanto, veamos qué hay en los carteles de Mahler, aunque sólo sea en esos diez años en la Opera de Viena. En primer lugar, una gran variedad de títulos, de autores, lo que demuestra una forma más de la flexibilidad musical e intelectual de Mahler, en el sentido de que precisamente así se unía de una forma precisamente flexible –que algunos han considerado erróneamente ecléctica– a un claro proyecto cognoscitivo que él consideraba primordial: dar a conocer sin límites la producción presente, actual. Por lo que no debe sorprendernos si en sus programas tuvo cabida incluso la *Fedora* de Giordano, a la vez que respecto a las obras del pasa-

do, la atención se fijaba en aquellas que habían marcado la estructura en la formación de la música moderna.

Fijémonos, por poner sólo un ejemplo, en el camino que trazó Mahler con las interpretaciones de Wagner, Weber, Beethoven, Mozart o con la dirección de *Ifigenia in Aulide* de Gluck, un músico que estaba en el centro del cambio en la temática y problemática de la música moderna. O piénsese en el cómo y en el porqué inició, en 1903, su colaboración con Alfred Roller, el escenógrafo que por primera vez replanteó la escenografía wagneriana (en la dirección, para entendernos, de Appia). Pero no fue un replanteamiento estético, sino una vez más, cognoscitivo, una profundización cognoscitiva de Wagner, su reconducción, escenográfica y por tanto musical, a lo verdadero. O sea, siempre la cuestión de lo verdadero. No en vano Mahler compartía con su amado Verdi la misma idea del arte y de la música, un Verdi que sostenía que a él no le interesaba lo bello, sino lo verdadero. Por tanto, el conocido episodio de la *Salomé* de Strauss–que fue prohibida por atentar contra el pudor, y que llevó a Mahler a su dimisión como director artístico de la Opera de Viena–, no fue una cuestión de defender la belleza o la libertad. Fue una defensa, desde luego, pero de la autonomía del conocimiento, en cuanto que el conocimiento es algo poliédrico, sin dependencias y jerarquías que limiten su extensión en la línea –repetimos– de ese saber autónomo enciclopedístico, que no distinguía o jerarquizaba las cosas del saber, sino que las aproximaba, cada una plenamente autónoma, para destinarlas a un uso igualmente autónomo. En definitiva nada de sistemas para Mahler, sólo el enciclopedístico repropuesto en términos de modernidad y de oposición en una Viena donde ya se había verificado el caso Klimt y sus pinturas para la Universidad. De esta forma, lo poliédrico y lo flexible de esos programas, pensados y organizados por Mahler, para la temporada operística se entrecruza, de forma clara, con su dirección orquestal, con una práctica y concepción de dirigir que nos lleva a su vez, y siempre por razones de flexibilidad, a la música de Mahler, a sus composiciones. «Trató el ritmo en las obras de Wagner y de Beethoven» –ha escrito Bruno Walter– «del mismo modo que en sus propias obras: con flexibilidad, introduciendo acentos sorprendentes y cadencias melódicas irregulares».

En realidad hizo más. Esa flexibilidad en los tiempos estaba en función de la misma dimensión temporal-espacial del sinfonismo mahleriano, y por tanto de una dimensión de escucha radicalmente cambiada, que modificaba, de esta forma la idea hasta entonces dominante de música sinfónica, su misma función musical, por la que una *informalidad* tal estaba a su vez en función de la multiplicidad de los materiales, de las formas mismas, de los pilares recurrentes en ese sinfonismo.

En definitiva, en las sinfonías de Mahler la copresencia de los estilos, de las formas, de los géneros, de los materiales cultos y populares, contribuye a la disolución de los sistemas (no sólo musicales), de las divisiones, de las relaciones hasta entonces social y culturalmente consolidadas y por tanto dominantes, *pero* reproponiendo una recomposición no dialéctica, sino más bien de copresencia de hechos legitimados por igual en el futuro desarrollo de la historia, en primer lugar, musical.







*Alfred Roller, bocetos para El oro del Rin, dirigida en 1905 por Mahler*

En una dirección distinta –opuesta, se entiende–, a la del dominio cultural y social, a la del desarrollo consolidado de la música. O sea que la relación que en el momento de la escucha instituye una música sinfónica como esa, está relacionada de nuevo con una teoría y práctica del conocimiento *no sólo* musical, o con una concepción de la dinámica no sólo musical de los hechos, que recuerda no en vano la de las posibilidades igualmente *verdaderas* de Nietzsche, pero también la marxista en su vertiente leninista. Por lo que podríamos/deberíamos detenernos, llegados a este punto, en la posición de Mahler acerca de la música programada, primero compartida después rechazada; y rechazada porque, de hecho, la disolvente música de Mahler, y por tanto su forma de recomponer en términos de apertura a las múltiples posibilidades de desarrollo de la música no necesitaba de programas, se comunicaba, se explicaba, se traducía en conocimiento difundido por sí sola, precisamente por cómo estaba sonoramente organizada. Justamente por la organización de sus sonidos, por cómo en definitiva también de esta forma Mahler se proyectaba hacia adelante, concebía la música, en sus propias composiciones, como sonido organizado. Varèse. Pero es, sobre todo, esa forma de haber sido compositor, tan orgánica con la forma en que fue director de orquesta y director artístico, lo que convierte al final a Mahler, ya sea en el conjunto o en cada una de sus actividades en lo que fue: un organizador de cultura, en el sentido gramsciano del término. Mahler trabajó, de hecho, para cambiar la vieja cultura, para darle cuerpo a una nueva cultura, para organizar ese proceso cultural de cambio, para realizar el cambio de las relaciones culturales –y por tanto musicales y prácticas– entre los hombres. Fue en este sentido, en definitiva, con las armas de su trabajo musical, un revolucionario.

***Luigi Pestalozza***

***Traducción: Teresa Prieto Palomo***

# Los únicos Compact Disc con calidad de sonido Denon.




El liderazgo de DENON en tecnología digital viene de muy atrás. Mucho antes de la aparición del Compact Disc DENON ya grababa digitalmente el sonido. De su larga experiencia en este campo provienen las técnicas exclusivas de sus Compact Disc como son el sistema Multibit de Conversor Superlineal Lamdba o el dispositivo multibit-monobit AI (Advance Interpolative) para que Vd. escuche el sonido con extrema pureza.

**Mas funciones más fáciles de usar**

Los Compact Disç DENON disponen de múltiples funciones automáticas muy sencillas de manejo, que le ayudan a organizar sus grabaciones o le permiten programar en memoria los pasajes que prefiera en el orden deseado de hasta 100 C.D., y por supuesto todos los modelos fijos y algunos portátiles llevan su mando a distancia con control de volumen.



DCD-680



DCD-580



DCD-480

**Vd. elije**

DENON le ofrece siete modelos de Compact Disc fijos, dos modelos de Compact Disc múltiples y cuatro modelos de Compact Disc portátiles para que encuentre el que más se adecúe a sus necesidades o el que mejor se adapte al resto de su cadena HI-FI.

Pero aunque los Compact Disc DENON ofrezcan el máximo de prestaciones y funciones por su precio, no olvide la principal razón para comprar un DENON: SU SONIDO.

DENON

*La marca de referencia en audio digital*

# 41 FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA Y DANZA DE GRANADA

19 de Junio al 5 de Julio de 1992

| FECHA *DATE* | HORA *TIME* | LUGAR *VENUE* | INTERPRETES / COMPAÑIAS / ORQUESTAS *SOLOISTS / COMPANIES / ORCHESTRAS* | PROGRAMA *PROGRAM* |
|---|---|---|---|---|
| Viernes **19** de Junio | 23'00 | Teatro del Generalife | **Les Grands Ballets Canadiens**<br>**Estrella Estévez**, Soprano<br>**Orquesta Ciudad de Granada**, Richard Hoenich, Director<br>*En colaboración con la Sociedad Estatal del V Centenario y Ministerio de Cultura*<br>*Patrocinado por* | **House/Sessions**, *Agitato*, **Kudelka/Prokofiev**, *Désir*, **Massine/Picasso/Falla**, *El Sombrero de tres picos.* (Estrenos en Europa) |
| Sábado **20** de Junio | 11'30 | Iglesia de la Magdalena | **Ton Koopman y Tini Mathot**, Organo doble | **Soler**, *Seis Sonatas* |
| | 22'30 | Palacio de Carlos V | **I Solisti Veneti**, **Claudio Scimone**, Director | *Obras de* **Vivaldi, Turina, De Pablo y Boccherini** |
| | 23'00 | Teatro del Generalife | **Les Grands Ballets Canadiens**<br>**Estrella Estévez**, Soprano<br>**Orquesta Ciudad de Granada**<br>Richard Hoenich, Director<br>*En colaboración con la Sociedad Estatal del V Centenario y Ministerio de Cultura*<br>*Patrocinado por* | **House/Sessions**, *Agitato*, **Kudelka/Prokofiev**, *Désir*, **Massine/Picasso/Falla**, *El Sombrero de tres picos.* (Estrenos en Europa) |
| Domingo **21** de Junio | 22'30 | Palacio de Carlos V | **I Solisti Veneti**, **Claudio Scimone**, Director | *Obras* **Rossini, Tartini, Vivaldi, Rolla, Pasculli y Bottesini** |
| | 23'00 | Colegio del Ave María | **Carmen Linares**, Cantaora y Su Grupo<br>*Conmemoración del 70 Aniversario Concurso de Cante Jondo* | *Obras de* **Falla, García-Lorca y Cante Jondo** |
| Lunes **22** de Junio | 22'30 | Palacio de Carlos V | **Ensemble, Coro y Orquesta Musicatreize**<br>Lionel Peintre, Barítono, Rodolpho de Souza, Recitador,<br>*Jean Marc Aymes, Clavicembalo, Roland Hayrabedian, Director*<br>*En Colaboración con AFAA, FNAC, Comité National pour la Célébration du Cinquième Centenaire de la Rencontre des deux Mondes Meridiaux y Arenal de Maiz* | **Debussy, Trois chansons, Ohana**, *Swan Song, Nuit de Pouchkine, Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* |
| | 23'00 | Colegio del Ave María | **Familia Habichuela** *-Una dinastía Flamenca-*<br>*Conmemoración del 70 Aniversario Concurso de Cante Jondo* | |
| Martes **23** de Junio | 22'30 | Museo Arqueológico | **Frank Braley**, Piano | *Obras de* **Haydn, Debussy, Beethoven y Rachmaninov** |
| | 23'00 | Colegio del Ave María | **Manolete**, Bailaor y Grupo de Arte Flamenco<br>*Conmemoración del 70 Aniversario Concurso de Cante Jondo* | |
| Miércoles **24** de Junio | 22'30 | Museo Arqueológico | **Trio Wanderer** | **Mendelssohn**, *Trío nº2 op. 66*, **Saint-Saëns**, *Trío nº2 op. 62*, **Haydn**, *Trío XV 21* |
| | 23'00 | Colegio del Ave María | **Gerardo Nuñez y Mario Cortés**, Guitarra en concierto<br>**Adrián y Joaquín Cortés**, Bailaores<br>*Conmemoración del 70 Aniversario Concurso de Cante Jondo* | |
| Jueves **25** de Junio | 23'00 | Teatro del Generalife | **Ballet Lírico Nacional**, Nacho Duato, Director Artístico<br>**Grupo de Percusión de la Orquesta Ciudad de Granada (*)**<br>**Mª del Mar Bonet y su Grupo (**)**<br>*Patrocinado por* | **Roriz/Emiliano**, *Trece gestos de un cuerpo*<br>**Kylian/Chávez**, *Stamping Ground (*)*<br>**Duato/Bonet**, *Arenal (**)* |
| | 23'00 | Palacio de Carlos V | **Enrique Morente**, Voz Flamenca<br>**Antonio Robledo**, Piano<br>**Orquesta Ciudad de Granada**, Andrée Presser, Director<br>*Conmemoración del 70 Aniversario Concurso de Cante Jondo* | **Robledo/Morente**, *Alegro Soleá para Orquesta de Cuerda, Piano y Voz Flamenca*, **Robledo/Morente**, *Fantasía de Cante Jondo para Voz Flamenca y Orquesta* |
| Viernes **26** de Junio | 12'00 | Museo Arqueológico | **Alia Musica** | La música en los reinos cristianos del occidente medieval y cancionero musical judeo-español |
| | 23'00 | Teatro del Generalife | **Ballet Lírico Nacional**, Nacho Duato, Director Artístico<br>**Grupo de Percusión de la Orquesta Ciudad de Granada (*)**<br>**Mª del Mar Bonet y su Grupo (**)**<br>*Patrocinado por* | **Roriz/Emiliano**, *Trece gestos de un cuerpo*<br>**Kylian/Chávez**, *Stamping Ground (*)*<br>**Duato/Bonet**, *Arenal (**)* |
| Sábado **27** de Junio | 22'30 | Museo Arqueológico | **Esti Keinan Ofri y Grupo** | Cancionero y Romancero Sefardí |
| | 22'30 | Palacio de Carlos V | **Orquesta Kirov del Teatro Marijnsky de San Petersburgo**<br>**Georges Pretre**, Director | **Rossini**, *Obertura de Guillermo Tell*, **Mussorgsky**, *Una Noche en el Monte Pelado*, **Borodin**, *Danzas Polovtsianas de El Príncipe Igor*, **Mussorgsky/Ravel**, *Cuadros de una Exposición* |

Festival Internacional de Música y Danza de Granada
JUNTA DE ANDALUCIA
DIPUTACION PROVINCIAL DE GRANADA
AYUNTAMIENTO DE GRANADA
MINISTERIO DE CULTURA
Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

# 41 FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA Y DANZA DE GRANADA

19 de Junio al 5 de Julio de 1992

| FECHA<br>DATE | HORA<br>TIME | LUGAR<br>VENUE | INTERPRETES / COMPAÑIAS / ORQUESTAS<br>SOLOISTS / COMPANIES / ORCHESTRAS | PROGRAMA<br>PROGRAM |
|---|---|---|---|---|
| Domingo **28** de Junio | 11'30 | Iglesia de la Magdalena | **Orfeón Donostiarra,** José A. Sáinz, Director<br>Susan Chilcott, Lola Casariego, Joan Cabero, Enrique Baquerizo, Josu Oquiñena, *Piano,* Jordi Vergés, *Organo*<br>*Conmemoración Bicentenario del nacimiento de G. Rossini* | **Rossini,** *Pequeña Misa Solemne* |
| | 22'30 | Palacio de Carlos V | **Orquesta Kirov del Teatro Marijnsky de San Petersburgo**<br>Valeri Guergiev, Director | **Rimsky-Korsakov,** *Capricho Español,* **Shostakovich,** *Sinfonia nº 6 op. 54,* **Tchaikovsky,** *Sinfonia nº 6, en Re menor, op. 74. "Patética"* |
| Lunes **29** de Junio | 20'30 | Palacio de Congresos | **Orfeón Donostiarra,** José A. Sáinz, Director<br>Enriqueta Tarrés, Carmelo Martínez, Mabel Perelstein, Jorge Antón, Alfonso Echeverría, Gabriel Moreno, José Ruiz<br>**Orquesta Sinfónica de Euskadi**<br>M. A. Gómez Martínez, Director | **Guridi,** *Diez Melodías Vascas,* **Falla,** *La Vida Breve* |
| | 22'30 | A. Manuel de Falla | **Victoria de los Angeles,** Soprano<br>**Geoffrey Parsons,** Piano | *Obras de* **Rodrigo, Montsalvatge** y a determinar |
| Martes **30** de Junio | 12'00 | Catedral de Granada | **José Ortí,** Trompeta<br>**Maite Iriarte,** Organo | *Obras de* **Purcell, J. S. Bach, Händel, Viviani, Widor y Torelli** |
| | 22'30 | Plaza de las Pasiegas | **Coro de Valencia,** Francisco J. Perales, Director<br>**Orquesta Ciudad de Granada,** Nicolás Kraemer, Director<br>Susan Chilcott, Carolyn Watkinson, Nigel Robson, Estrella Estévez, Nigel Short, Willard White, Huw Priday, Jamie McDougal, Silvia Tro, Joaquín Martí, Tomás Puch, José Carlos Plaza, *Dirección Escénica,* Pedro Moreno, *Escenografía y figurines,* José Luis Rodríguez, *Iluminación*<br>*Producción del Palau de la Música de Valencia y Area de Música del IVAECM* | **Monteverdi,** *Orfeo* |
| Miércoles **1** de Julio | 20'30 | Palacio de Congresos | **Orquesta Sinfónica de Sevilla,** Vjekoslav Sutej, Director | **Turina,** *Fantasía sobre una Fantasía de Alonso Mudarra,* **Ravel,** *Daphnis et Chloé (segunda suite),* **Prokofiev,** *Romeo y Julieta (1ª y 2ª Suite)* |
| | 22'30 | Plaza de las Pasiegas | **Mismo Reparto del día 30 de junio** | **Monteverdi,** *Orfeo* |
| Jueves **2** de Julio | 22'30 | Palacio de Carlos V | **Gundula Janowitz,** *Soprano*<br>**Charles Spencer,** *Piano* | *Lieder de* **Mozart, Schubert, Brahms y Strauss.** |
| Viernes **3** de Julio | 22'30 | Palacio de Carlos V | **Academy of Ancient Music,** Christopher Hogwood, Director<br>*Patrocinado por* The British Council | *Obras de* **Montesardo, Playford, Telemann, Corelli y Händel** |
| | 23'00 | Teatro del Generalife | **Mikhail Baryshnikov Productions Inc.**<br>Presenta White Oak Dance Project<br>*Patrocinado por* | **Graham/Horst,** *El Penitente,* **Monk,** *Break,* **Clarke/Mendelssohn,** *Nocturne,* **Morris/Tcherephine,** *Ten Suggestions,* **Morris/Cavalli,** *Canonic 3/4 Studies.* |
| Sábado **4** de Julio | 12'00 | Catedral de Granada | **Jennifer Bate,** Organo | *Obras de* **Correa de Araujo, Scarlatti, Händel, Bach, Bate** |
| | 22'30 | Palacio de Carlos V | **Academy of Ancient Music,** Christopher Hogwood, Director<br>*Patrocinado por* The British Council | *Obras de* **Händel, Albinoni, Boyce y Marcelo** |
| | 23'00 | Teatro del Generalife | **Mikhail Baryshnikov Productions Inc.**<br>Presenta White Oak Dance Project<br>*Patrocinado por* | **Morris/Haydn,** *A Lake,* **Dudley/Mendelssohn,** *Harmónica Breakdown,* **Lubovitch/Mozart,** *duet from Concerto Six Twenty-Two,* **Lubovitch/Paul,** *Waiting for the sunrise* |
| Domingo **5** de Julio | 20'30 | Palacio de Congresos | **Orquesta Ciudad de Granada,** Salvador Mas, Director<br>**Lena Lootens,** Soprano | **Monasterio,** *Adios a la Alhambra,* **Chapi,** *Los Gnomos de la Alhambra,* **Bretón,** *En la Alhamnbra.* **Mahler,** *Sinfonia nº 4 en Sol mayor* |
| | 22'30 | Palacio de Carlos V | **Orquesta de Schleswig-Holstein,** Lorin Maazel, Director<br>**Ingolf Turban,** Violin | **Chabrier,** *España,* **Paganini,** *Concierto nº 2 op. 7,* **Dvorak,** *Sinfonia nº 9 op. 95 "Del Nuevo Mundo"* |

**Venta de localidades e información:** Centro Cultural Gran Capitán. C/ Gran Capitán, 24. 18002 Granada.
Apartado de Correos 64. 18080 Granada. Teléfono 206847. Fax 206812.
Esta programación podrá ser susceptible de cambios.

Festival Internacional de Música y Danza de Granada
JUNTA DE ANDALUCIA
DIPUTACION PROVINCIAL DE GRANADA
AYUNTAMIENTO DE GRANADA
MINISTERIO DE CULTURA
Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

# Mirella Freni, Mimí de Gala



Pocos artistas en el mundo de la lírica son tan unánimemente queridos, reconocidos y admirados como Mirella Freni (Modena, 1935). En sus treinta años de carrera profesional, siempre ha demostrado un respeto y un amor por el canto inquebrantables. Con el tiempo, aquella Mimí y Micaela ha ido adquiriendo la madurez necesaria para abordar *Adriana Lecouvreur* o *Manon Lescaut*, sin perder por ello su frescura y candor juveniles. Mirella Freni regresa ahora a Madrid, ciudad de la que estaba ausente desde su recordada *Bohème* de 1970 con Pavarotti, María Orán y Taddei, dirigida por Nino Sanzogno (que circula en algunos países en grabación pirata), poco después de su actuación en el Auditorio Nacional, para protagonizar el 14 de junio la Gala de la Opera del Teatro Lírico Nacional La Zarzuela, en un programa centrado en dos de sus grandes amores: la ópera italiana (Rossini y Verdi) y la música rusa (Rachmaninov, Chaikovski), de la que es una apasionada desde su matrimonio con otro grande de la escena operística, el bajo búlgaro Nicolai Ghiaurov. Esta entrevista fue realizada –gracias a la habitual gentileza de Marta Muntada– durante las representaciones navideñas de *La Bohème* en el Gran Teatre del Liceu, un teatro con el que mantiene una especial relación y que en las últimas temporadas la ha visto como Adriana, Manon Lescaut y Tatiana en *Eugenio Oneguin*.

SCHERZO.–*En un momento en el que, por desgracia, abundan las voces impersonales, escuchar a Mirella Freni es un auténtico privilegio. Se ve que hay en usted, además de un profundo trabajo, una plena conciencia de la importancia estilística, histórica, expresiva y musical del canto. En suma, una base muy sólida, una gran cultura, una gran tradición.*

MIRELLA FRENI.–Es difícil explicarlo. Yo amo la música, y naturalmente el canto, porque siempre me fascinó la voz. Cuando era pequeña, me cuenta mi madre, me quedaba con la boca abierta al escuchar a un cantante de ópera, ya desde que tenía un año y medio, dos años. *Oír a alguien cantar me da la vida. Creo* que por eso tengo un gran respeto por la voz, por mi instrumento, y he trabajado mucho para ver qué podía hacer con él. Para mí el momento de estudiar es lo más importante, lo más bello, porque al llegar a la función todo está ya preparado. Un cantante debe tener suerte de levantarse bien, de encontrarse en buena forma, pero el verdadero trabajo ya está hecho antes. Esto yo no sé si es cultura o qué es, pero lo cierto es que yo quiero muchísimo la voz, el canto.

S.–*Usted sigue una tradición de cantantes modeneses. Incluso en su propia familia había antecedentes, como Valentina Bartolamasi, Hilde Reggiani, o su tío Dante Arcelli, que había sido barítono.*

M.F.–...y también otro tío que era tenor, pero el que tenía más calidad era el barítono, que tenía una voz increíble, bellísima, de unas posibilidades extraordinarias... pero tenía miedo a cantar en público. Yo, gracias a Dios, no tengo ese problema. Sí, es una tradición familiar. Yo he escuchado a Valentina Bartolamasi *únicamente en* grabaciones. En una ocasión, un aficionado vino a mi camerino en San Francisco y me regaló la grabación de *Aida* completa, en 78 r.p.m. Me emocioné al escuchar que tenía una voz tan bella y una enorme facilidad. Era fantástica.

S.-*Beniamino Gigli la escuchó a usted cuando era una niña, y además le dio consejos importantes.*

M.F.–El consejo más importante, a mi juicio, fue que no cantase todavía. Yo sólo tenía diez años y medio, y canté *Un bel dì vedremo* y *La traviata*. Él estaba, naturalmente, muy sorprendido por la facilidad de aquella niña, y porque vio que yo quería interpretar, no únicamente cantar. Esto fue lo que más le impresionó, y me aconsejó que no cantase por el momento, para no estropear la voz.

S.–*Al parecer, cuando tanto Pavarotti como usted eran jóvenes se decía que los dos tenían voces pequeñas, para lo que era normal en Italia.*

M.F.–Sí, afortunadamente, porque cuando la voz es muy grande, con la madurez empiezan los problemas y son más difíciles de controlar, mientras con una voz pequeña se puede trabajar bien cuando se llega a este punto. Yo creo que es mejor. Además, no se trata de tener una voz más o menos pequeña. Como se ve, Pavarotti se convirtió en Pavarotti, y creo que yo también tengo algo que decir en la historia del canto. Yo creo mucho en el talento de un cantante. *La personalidad es muy importante.* Hay que reunir muchas cosas.

S.–*Usted es una de las últimas grandes representantes de la escuela italiana, del tipo Tebaldi, etc. Parece que esta tradición, esta línea, esta manera de cantar de algún modo se está perdiendo. No surgen artistas como usted.*

M.F.–Yo tengo un poco de miedo, no sólo por el canto italiano. He escuchado algunas veces a cantantes jóvenes que tienen una buena voz, una buena técnica, pero no saben interpretar. Y esto es un problema gravísimo. Dan todas las notas, pero resultan fríos. A veces hacen colores, *forte, piano*, pero no piensan por qué se debe hacer así. Falta emoción, y para mí esto no es el verdadero arte, eso que te hace estremecer. No tengo mucho tiempo, pero me gustaría trabajar con los jóvenes en esta línea.



FOTO AXEL ZEININGER

*Mirella Freni como Tatiana en Eugenio Onegin en la Opera de Viena*

### La primera *Bohème*

S.–*Usted cantó su primera* Bohème *en 1958 en Bolonia, sustituyendo a Victoria de los Angeles.*

M.F.–Sí, ella estaba enferma, y yo había ganado un concurso que me ofrecía la posibilidad de presentarme en el Teatro Duse. Yo hice mi primera función con *Carmen* en el 55, y había cantado algunas cosas antes, pero esto era otra cosa. *Yo me sentí muy emocionada*, porque seguía todos los ensayos mirándola con entusiasmo y una total admiración, porque Victoria tenía una voz de pureza increíble, y ya le he dicho que me fascinan las voces. Estoy ligada a la *Bohème* de Victoria, porque cuando hice mi primera *Bohème* en La Scala, en la producción de Zeffirelli, los representantes de la EMI me ofrecieron la grabación con Gedda, porque llevaban varios años tratando de terminarla con Victoria, y no había sido posible por problemas de salud.

S.–*Mimì la ha acompañado toda la vida. La ha cantado en todos los teatros. ¿Qué diferencias hay entre aquella Mimì y la de ahora?*

M.F.–Básicamente es siempre igual, porque yo he tratado de comprender muy bien el carácter, porque yo siempre doy mucha importancia a esto. Naturalmente, la experiencia, la madurez, *la vida*, los problemas, las alegrías, las penas, te aportan muchas cosas. Yo creo que *ahora está mejor como interpretación*, que es más *vera*, porque antes era demasiado joven, y ahora conozco muy bien todo lo que hay a mi alrededor.

S.-*Eso puede apreciarse especialmente en los actos III y IV.*

M.F.–Porque ahí está la verdadera Mimì, ahí es donde sale al exterior. *Mi chiamano Mimì* es la presentación del personaje, y debe ser muy sencilla, lo más sencilla posible, porque Mimì es sencilla, pero tiene un gran corazón, una gran riqueza interior. El poeta es Rodolfo, pero la verdadera poesía es Mimì. Para comprender a Mimì, cuando la hice con Karajan, empezábamos por el acto IV, cuando ella sabe que se está muriendo y tiene tal riqueza interior que se preocupa de los demás. Esa es Mimì, ahí está la clave del perso-

naje. A partir de ahí se fue desarrollando el personaje. El drama empieza de verdad en el acto III. Los actos I y II son un esbozo, el momento dramático aparece en el III, pero siempre con la sencillez y la sinceridad de Mimí. Mimí no es Tosca. Es importante llegar al público de esta manera, aunque es muy difícil encontrar el punto justo. Puedes quedarte corta o pasarte. Mimí nunca es vulgar, siempre mantiene su clase.

S.–*Después de Karajan, ¿qué aportó Carlos Kleiber?*

M.F.–Kleiber está en la línea de Karajan, y yo me siento muy bien con ellos. Kleiber tiene otra personalidad, pero la línea, la base es la misma. Quizá Kleiber pueda variar más de una noche a otra, y Karajan era más igual, aunque siempre con emoción: para mí son las dos grandes *K*.

S.–*La pasada temporada cantó también* La Bohème *en La Scala con Gavazzeni.*

M.F.–Sí, fue increíble, porque Gavazzeni dirigía por primera vez *La Bohème* en La Scala, y estaba feliz como un niño. Fue fantástico.

### Un repertorio escogido

S.–*Usted se ha mantenido fiel a algunos papeles, como Mimí, Micaela... En general, ha preferido un repertorio reducido.*

M.F.–Tengo un repertorio adaptado a mi voz. No es tan pequeño, pero siempre dentro de mis posibilidades. He cantado mucho Mozart, Settecento, el repertorio francés, el italiano, en los últimos años también el ruso. Creo que es importante respetar el momento de la evolución, no solamente vocal, sino también física, porque para mí van juntas las dos cosas. Puede que vocalmente te sientas preparada para cantar un papel algo más dramático, pero el físico te dice que no.

S.-*Hablando precisamente de Mozart, es sorprendente que pocos cantantes italianos interpreten sus óperas.*

M.F.–A mí me gusta mucho. Es otra manera de interpretar, de utilizar la voz, más instrumental. Se pueden hacer cosas increíbles. El texto, las palabras son también increíbles. Me agrada mucho poder cantarlo. A veces también incluyo obras de Mozart en mis conciertos, aunque debo compaginarlo con *Dame de Pique, Manon* o *Adriana,* porque no me gusta estropear mi voz. Antes de un recital tiene que haber una pequeña pausa. Se puede hacer todo, pero a su tiempo, en el momento justo. Y yo soy muy testaruda.

S.–*De hecho, el verismo siempre se ha considerado peligroso para la voz, por la pérdida de esmalte.*

M.F.–Sí, si se hace muchas veces, y si se hace gritando, por supuesto. Pero si se tiene una técnica, un control, yo llevo muchos años cantándolo, y puedo volver a Mimí. Me he cuidado mucho. He grabado *Butterfly* y *Tosca,* cosas que no son muy fáciles. Pero cuando digo *no,* es *no.* Y esto Karajan lo sabía muy bien, como también otros directores. Nunca he cantado *Tosca* o *Butterfly* en escena. Hay que pagar un precio muy alto después. Dije *no* a Karajan en La Scala, Viena, Salzburgo, con *Tosca.* Me pidió grabar *Turandot,* y yo le dije que Liu sí, pero no Turandot. ¿Para qué? ¿Qué necesito demostrar? ¿Que soy estúpida? Los cantantes, como los púgiles, tenemos siempre un peso vocal. Si yo soy un peso medio, ¿por qué debo competir en otros pesos? No, yo deseo convertirme en el campeón del mundo del peso medio, quizá con la madurez en un repertorio un poco más pesado, pero no mucho más.

S.–*Usted hace un verismo muy cantable, evitando algunos excesos que se suelen cometer, como el abuso del registro de pecho o del* parlato.

M.F.–Nunca. Eso es para mí un peligro grandísimo. En *Adriana* tengo que hablar, y he estudiado muchísimo para hablar interpretando, pero sin aullar. Después del monólogo de Fedra, mi voz está allí cuando tengo que cantar. Alguna vez la he oído declamada de pecho, y luego es muy difícil y muy peligroso volver al canto. Además, ¿qué quiere decir verismo? Yo creo que cuando se dice bien, se interpreta bien, se canta bien, eso es verismo. En el pasado había muchos cantantes que arruinaron el verismo con sus gritos. No, eso no es verismo, es vulgar, al menos para mí. Es más fácil gritar que tener una línea con colores, como está escrito en la partitura. Si Mimí está muriendo no puede gritar. Esa no es mi línea. Y creo que no me he equivocado, porque en todo el mundo ocurre lo mismo cuando canto. En todas partes he tenido éxito con Tatiana, Manon, Adriana, y el público lo ha comprendido muy bien. Y la crítica también. Se ve que funciona. No debo cambiar. Sólo estudiar más para hacerlo mejor.

S.–*¿Dónde estarían las óperas de Chaikovski, que usted incorporó paralelamente a su repertorio?*



FOTO: AXEL ZEININGER

*Mirella Freni como Isabel de Valois en Don Carlo*

M.F.–He cantado Tatiana en *Eugenio Oneguin* y Lisa en *La Dame de Pique,* y para mí Chaikovski es un Puccini ruso, pero algo más elegante y refinado. Adoro su música. Es difícil de cantar, sobre todo por el idioma, que es dificilísimo. Los rusos me dicen que lo canto sin acento extranjero, con la expresión de una auténtica rusa. Yo no sé por qué, pero siento totalmente lo que digo. De otro modo no podría interpretarlo. Para mí fue completamente natural desde el primer momento. Mi marido, Nicolai Ghiaurov, me dice que soy una rusa travestida de italiana, o que tenía abuelos italianos. No lo sé, es algo instintivo. Claro que no sé hablar ruso, más que tres o cuatro palabras, aunque comprendo bastante.

S.-*Anteriormente a los papeles veristas,*

*otro de los grandes pasos de su carrera fue cuando asumió el gran Verdi:* Don Carlo, Otello, Simon, Ernani...

M.F.–*Ernani* fue una cosa aparte, como antes lo había sido *Traviata*. También he cantado la Alice de *Falstaff* en La Scala. No he cantado tanto Verdi, y únicamente los papeles que puedo hacer. Los otros no son para mí, aunque me los han pedido muchas veces. He grabado *La Forza*, pero no puedo cantarla en el teatro, porque es muy dramática en el centro de la voz, como también *Ballo*.

S.–*Estaba previsto que grabase* Trovatore.

M.F.–Estaba anunciada para hacerlo con Pavarotti, pero no sé por qué a última hora se cambió por *Rigoletto*, y yo le dije que Gilda no era para mí. Nicolai hizo el Sparafucile. Después, cuando se grabó *Trovatore* al año siguiente, yo me presentaba con *La Dame de Pique* en La Scala y no quise alternar las dos cosas. Y lo siento mucho, porque lo había preparado muy bien.

S.–*¿Por qué no ha cantado papeles como Lucia, o como la misma Gilda, ni siquiera en sus comienzos?*

M.F.–Uno debe ser muy honesto con sus posibilidades. Yo puedo hacer la coloratura, pero el virtuosismo no es mi especialidad. Yo soy una soprano lírica de expresión, con el tiempo un poco más *spinto*, pero mi fuerte no es la coloratura.

### La fidelidad a la partitura

S.–*Se ha referido varias veces al tema de la partitura. ¿Hasta qué punto hay que mantener esa fidelidad y dónde empieza la recreación?*

M.F.–Yo no discuto el tema de las libertades, pero trato de estar siempre lo más cerca posible de lo escrito por el compositor, y después poner mi propia interpretación. Esa es la belleza del arte. Pero es importante respetar lo que quería el compositor. Si ha escrito un *piano*, ¿por qué voy a a hacer un *forte*?

S.–*Sin embargo, está el problema de las orquestas, del diapasón.*

M.F.–Este es un gran problema, porque cuando vivían Verdi o Puccini el diapasón estaba más bajo, y así se puede interpretar mejor con la palabra. Si está más agudo te tira y se hace más difícil. Creo que habría que hacer algo para volver al tono justo. Es una mala costumbre que empezaron algunos directores, porque el sonido de la orquesta es entonces más brillante. Yo puedo comprenderlo en un concierto sinfónico pero no en una ópera. No es cuestión de agudos, sino de interpretación global.

S.–*También esto está relacionado con los teatros de ópera modernos y con las grandes salas de conciertos.*

M.F.–Sí, las orquestas son muy grandes, y cuando un director pide un *forte* siempre tocan un *fortissimo*, etc., aunque hay orquestas que saben escuchar al cantante. Aquí, por ejemplo, cuando Mimí estaba muriendo, la orquesta tocaba *pianissimo*.

### Cuestión de técnica

S.–*A propósito, es increíble con qué claridad se perciben sus* pianos *en teatros tan grandes como el Liceo.*

M.F.–Es una cuestión de técnica. Yo he estudiado mucho la colocación del *piano* en la misma posición del *forte*, para que siempre tenga el mismo color. Si hacen un *piano* en falsete, en la mitad de la sala no se oye nada, y cuando debes pasar al *forte* el sonido está estrangulado. Tebaldi también tenía el *piano* en la posición del *forte*, un *piano* estupendo. Y Victoria de los Angeles. Si piensa en el *piano* de Victoria, llegaba a todas partes. Es más difícil que en falsete, porque el falsete lo encuestras siempre. Pero yo no puedo, porque estoy habituada a otra cosa.

S.–*Sin embargo, tiene que cambiar mucho de un teatro a otro.*

M.F.–No, no. Depende de la proyección de la voz. El año pasado, cuando canté *La Bohème* con Plácido, en la inauguración de la temporada del Met, el *New York Times* escribía: «El Metropolitan tiene 4.500 localidades, pero los *pianissimi* se oían de tal modo que te ponían la carne de gallina». Y la crítica del *Times* es muy dura. Sólo es la técnica justa de la proyección de la voz. Yo he estudiado para tener una técnica natural, para poder interpretar sobre cada palabra, sin ulular. Es importante lo que se dice en cada momento.

S.–*Hablando del Metropolitan, ¿qué puede decirnos de la gala homenaje a los 25 años de la presentación de Mirella Freni, Nicolai Ghiaurov y Alfredo Kraus?*

M.F.–Fue algo fantástico, porque los tres estábamos en gran forma y fue una velada increíble. Cantamos el II acto de *Fausto* los tres, y Flicka von Stade quiso hacer el Siebel como homenaje. Después el acto de *Don Carlo* con el *Ella giammai m'amò*, y Ramey cantó por primera vez el Inquisidor en honor a Nicolai. Yo era Elisabetta. Y para terminar, el último acto de *Butterfly*, que yo hice por primera vez en un escenario, con Plácido como Pinkerton. Fue una lástima que no se filmase para televisión, aunque quizá haya alguna grabación pirata.

S.–*Para terminar, ¿cuáles son sus proyectos más inmediatos?*

M.F.–En julio pasado grabé el *Tríptico* de Puccini en Florencia. Quedé muy sorprendida, porque tenía miedo a *Il Tabarro*, pero salí de la grabación sin ningún cansancio. En el 93 haré una nueva producción de *Fedora* en La Scala, con Gavazzeni, y en alternancia Domingo y Carreras. Me la han pedido también otros teatros, como Covent Garden, Chicago... Ahora empezaré a estudiarla. Es difícil de interpretar, pero vocalmente no es muy difícil la tesitura. Veremos. Yo siempre tengo una cierta reserva hasta que no salgo al escenario, porque allí es donde está la verdad. Siempre he hecho esto, en cada presentación. Si no me siento bien, adiós al papel.

***Rafael Banús***

## Discografía (Selección)

BIZET: *Carmen* (Micaela). L. Price, Corelli, Merrill. Filarmónica de Viena. Karajan. RCA. Bumbry, Vickers, Paskalis. Opera de París. Frühbeck de Burgos. EMI.

BOITO: *Mefistofele* (Margherita). Ghiaurov, Pavarotti, Caballé. National Philharmonic Orchestra. De Fabritiis. Decca.

CHAIKOVSKI: *Eugenio Oneguin* (Tatiana). Allen, Schicoff, Von Otter, Burchuladze. Staatskapelle de Dresde. Levine. DG.

DONIZETTI: *Don Pasquale* (Norina). Bruscantini, Winbergh, Nucci. Orquesta Philharmonia. Muti. EMI. *L'Elisir d'Amore* (Adina). Gedda, Sereni, Capecchi. Opera de Roma. Molinari-Pradelli. EMI.

GOUNOD: *Faust* (Marguerite). Domingo, Ghiaurov, Allen. Opera de París. Prêtre. EMI. *Mireille* (Mireille). Vanzo, Bacquier, Van Dam. Capitole de Toulouse. Plasson. EMI.

MASCAGNI: *L'Amico Fritz* (Suzel). Pavarotti, Sardinero. Royal Opera House, Covent Garden. Gavazzeni. EMI.

MOZART: *Don Giovanni* (Zerlina). Ghiaurov, Watson, Ludwig, Gedda, Berry. Orquesta Philharmonia. Klemperer. EMI. *Le nozze di Figaro* (Susanna). Ganzarolli, Wixell, Norman, Minton. Sinfónica de la BBC. Davis. Philips.

PERGOLESI: *Stabat Mater*. Berganza. Orquesta Scarlatti de Nápoles. Gracis. Archiv.

PUCCINI: *La Bohème* (Mimí). Gedda, Adani, Sereni. Opera de Roma. Schippers. EMI. Pavarotti, Harwood, Panerai. Filarmónica de Berlín. Karajan. DECCA. *Madama Butterfly* (Cio-Cio-San). Pavarotti, Ludwig, Kerns. Filarmónica de Viena. Karajan. DECCA. Carreras, Berganza, Pons. Orquesta Philharmonia. Sinopoli. DG. *Manon Lescaut* (Manon). Domingo, Bruson, Fassbaender. Orquesta Philharmonia. Sinopoli. DG.

ROSSINI: *Guglielmo Tell* (Matilde). Milnes, Pavarotti, Ghiaurov. National Philharmonic Orchestra. Chailly. DECCA. *Petite Messe Solennelle*. Valentini Terrani, Pavarotti, Raimondi. Coro Polifónico de La Scala. Romano Gandolfi. DECCA.

VERDI: *Aida* (Aida). Carreras, Baltsa, Cappuccilli. Filarmónica de Viena. Karajan. EMI. *Don Carlo* (Elisabetta). Carreras, Ghiaurov, Baltsa, Cappuccilli, Raimondi. Filarmónica de Berlín. Karajan. EMI. *Otello* (Desdemona). Vickers, Glossop. Filarmónica de Berlín. Karajan. EMI. *Simon Boccanegra* (Amelia). Cappuccilli, Carreras, Ghiaurov, Van Dam. Scala de Milán. Abbado. DG. *Messa da Requiem*. Ludwig, Cossutta, Ghiaurov. Filarmónica de Berlín. Karajan. DG.

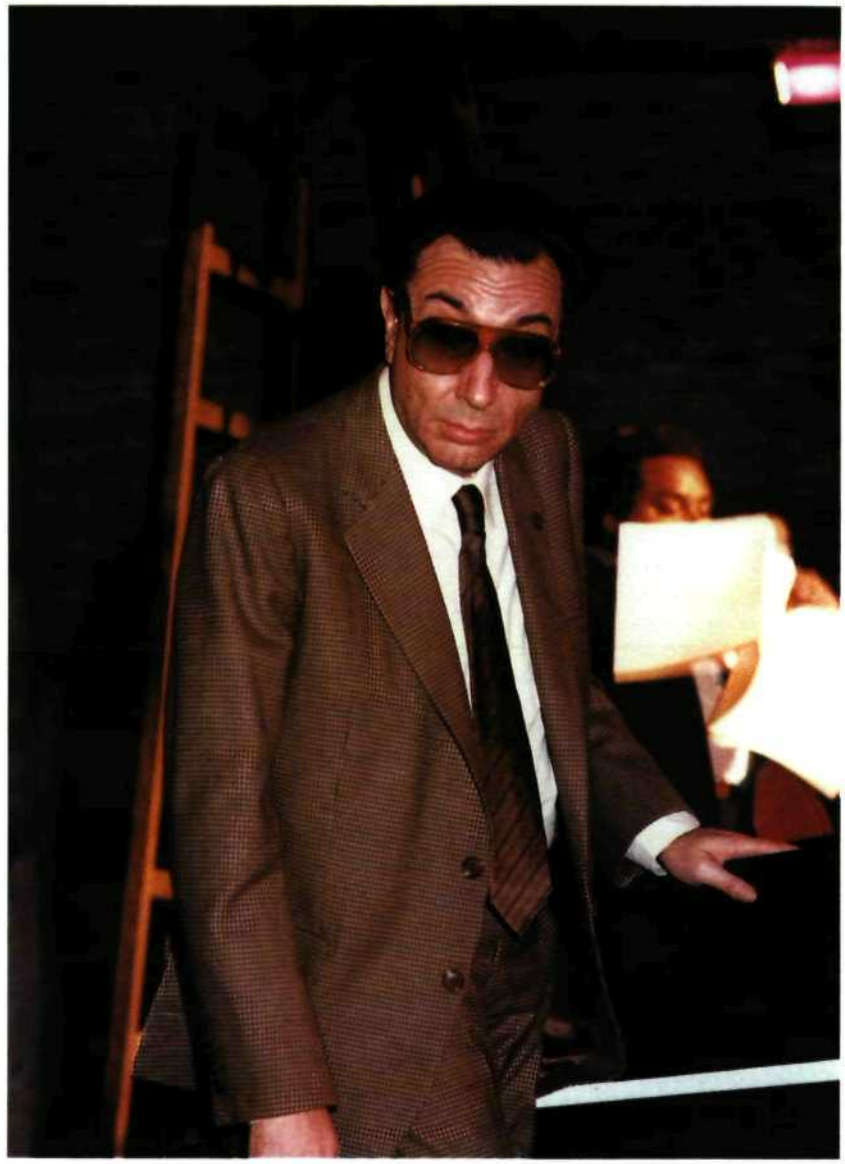
**R.B.I.**

# Episodios

Ocurrió exactamente lo que temíamos: muy pronto el 92 se ha convertido en la pesadilla que de antemano se supuso, y ahora se trata de huir, de irse lejos, muy lejos de esta España que por primera vez en su larga y dilatada historia se ha puesto terriblemente de moda bajo los nombres y auspicios de Barcelona, Sevilla y Madrid, ciudades más que nunca a la merced de la corriente turística que busca y cultiva afanosamente los tópicos. Dentro de poco no quedará casi nada del encanto que estos santos lugares antaño encerraron, y que quizá nunca se podrá reconstruir. Escribo estas líneas en Nueva York donde tampoco faltan amigos que me asan con preguntas acerca de la dichosa Expo, los insufribles juegos olímpicos y los acontecimientos en la actual capital europea de la cultura. Venir aquí ya era una prueba. Hace tiempo aprendí a evitar a Iberia cuya programación musical sigue siendo un escandaloso muestrario del mal gusto. Esta vez me metí en British Airways, y tampoco resultó una idea muy feliz. Los fantasmas viajaron con nosotros, e indefensos los pasajeros tuvimos que soportar horas de insípidos videos *made in Spain*, llenos de delicias andaluzas y catalanas.

Pero no hay mal que por bien no venga. La epidemia hispana de este año de castigo también afecta al mundillo del jazz, y no siempre de manera negativa. De repente vemos, y con qué alivio, que Tete Montoliu, durante demasiado tiempo injustamente ignorado por todos menos una minoría de fieles seguidores, empieza a grabar para poderosas compañías extranjeras que subrayan y explotan su origen, pero –y esto es lo importante– dejándole en plena libertad para escoger su repertorio. El oportunismo de los productores es evidente, sin que por ello el mercado logre dominar y dañar el producto con concesiones comerciales.

Pocos son profetas en su tierra. Este pianista –no precisamente un tesoro *español* tal como lo entiende el sello holandés Timeless– goza de mucho mayor prestigio fuera que dentro de la península ibérica. La admiración creciente de la cual es objeto en Nueva York y San Francisco, en Toronto y París, en Tokio y Copenhague, poco tiene que ver con el aprecio que se le concede en Madrid, por ejemplo. Bien es verdad que le volvimos a ver y oír en el Café Central durante una memorable semana de febrero, en vísperas de un nuevo viaje a Japón con el fin de grabar otro CD, pero sus visitas a la capital no son precisamente frecuentes, y no siempre han recibido la atención que merece un músico a quien el jazz español debe prácticamente todo su prestigio internacional que, por otra parte, no ha sido nunca de gran peso.



*Tete Montoliu* *FOTO: JAVIER DOMINGUEZ*

El caso de Montoliu es tan único como excepcional ha sido su carrera. Nacido en 1933 creció en una época muy difícil y dentro de un aislamiento casi total en poco menos que todos los aspectos. De qué manera este barcelonés invidente llegó a tomar contacto con el jazz es un misterio, como parece un auténtico milagro su paciente llegada a un puesto tan destacado en la escena internacional, rodeado de un respeto general mezclado de unánime asombro. Dotado de una técnica prodigiosa, con una independencia de manos que le permite una máxima libertad rítmica y una elaboración temática muy compleja, este solista va cada vez más lejos hacia la vanguardia en sus actuaciones. Su última visita a Madrid nos reveló un Tete Montoliu enormemente inspirado y en envidiable forma, lleno de sorpresas tanto dentro de su vasto repertorio como en su brillante tratamiento de las clásicas baladas que siempre formaron



Instituto de Crédito Oficial

AGENCIA FINANCIERA DEL GOBIERNO

una parte importante de sus recitales.

Los que no tuvieron ocasión de escucharle en el Central, harían bien en procurarse algunos de sus discos más recientes, cuatro compactos que se añaden de manera lógica a una ya amplísima obra discográfica extendida sobre los últimos treinta años. Un fuerte lirismo que a pesar de su sello personal tiene bastante que ver con el que conocemos de otros pianistas tales como Bill Evans, Keith Jarrett y Chick Corea, se mezcla con un lenguaje tan *negro* como el *bebop* que siempre fue su preferido y el campo donde con mayor naturalidad desarrolló sus ideas. Buscar influencias en su arte es fácil. Montoliu ha bebido de múltiples fuentes, ha escuchado a *todos* los pianistas desde Art Tatum hasta Cecil Taylor, y de muchos maestros –Bud Powell, Thelonious Monk, Lennie Tristano, Wynton Kelly y Harbie Hancock son algunos de ellos– ha captado matices y giros para crear un estilo propio perfectamente identificable. Por supuesto, los que hemos seguido a Tete durante tantos años conocemos una serie de elementos en su fraseo que son *sus* tópicos, y si los soportamos hoy mucho mejor que antes es porque ha sabido pulirlos, desarrollarlos e incorporarlos en sus solos de una manera orgánica.

Hace unos años el productor italiano Giovanni Bonandrini de Soul Note tuvo la feliz idea de invitar a Tete Montoliu a los estudios Giancarlo Barigozzi en Milán para grabar en distintas fechas la música que a él le gusta tocar, en un soberbio Steinway. Los repetidos viajes a Italia coincidieron con momentos particularmente inspirados para el pianista que durante unas sesiones solitarias y maratonianas dejó material suficiente para una decena de compactos. Algunos de ellos han salido hasta la fecha, y el volumen tres –*Let's Call This*– es con diferencia el más impresionante. Grabado el 28 de enero de 1990, este disco es un fiel reflejo de la segunda parte del inolvidable recital que Montoliu dio en el Teatro Real de Madrid exactamente dos años antes, es decir una profundísima meditación sobre una larga serie de temas de Thelonious Monk y así un grandioso homenaje al músico que hoy en día considera su primer maestro. Aquí encontramos versiones de *Monk's Mood, In Walked Bud, Misterioso, Well You Needn't* que suenan como definitivas, llenas de la sabiduría que sólo es posible después de una reflexión larga y detenida en la mente de un artista en plena madurez.

En octubre del mismo año, 1990.Montoliu viajó a Lisboa para grabar el disco *The Man From Barcelona* para Timeless, un total de once temas de muy diferente índole donde está acompañado por el bajista George Mraz y el batería Lewis Nash, ambos destacados músicos de la escena neoyorquina. Este CD empieza con una interpretación del *Concierto de Aranjuez* (el segundo movimiento) que capta nuestra atención a pesar del tema ya casi vaciado de sentido después de tantas y tantas vulgarizaciones. Siguen algunas baladas tratadas con enorme delicadeza en su inicio y luego con acertado rigor dentro de un *swing* dinámico. En su conjunto, es una obra muy digna y representativa, con ligeros altibajos de poca importancia.

Pero donde realmente encontramos al gran Tete es en su más reciente compacto, *A Spanish Treasure* (Concord CCD-4493), grabado en Tokio el 27 de junio del año pasado, en compañía del bajo norteamericano Rufus Reid y el batería japonés Akira Tana que también figura como el productor de la sesión. Se trata, sin duda, de uno de los mejores tríos que jamás ha tenido Montoliu. Espléndida es su ejecución de diez temas cuidadosamente elegidos entre los más queridos por sus ídolos, en especial por el Miles Davis de los años sesenta. Pocas veces hemos oído al pianista tan atrevido. Intenta y logra lo inverosímil, moviéndose en varios momentos dentro del estilo del *blues* con una libertad que es el privilegio de muy pocos músicos de este lado del Atlántico.

A través de los años, Tete Montoliu ha acompañado a infinidad de grandes figuras del jazz. Don Byas, Dexter Gordon, Sonny Stitt, Harold Land, Anthony Braxton y David Murray son algunos de ellos, todos importantes saxofonistas. Quien quiera un ejemplo de esta faceta de su maestría puede tranquilamente adquirir el CD *Punto de Partida*, grabado hace poco en Valencia bajo el nombre del saxo alto Perico Sambeat, su jovencísimo paisano y discípulo a quien le espera, sin lugar a dudas, un magnífico porvenir. El empuje que el veterano pianista le da al nuevo talento en tres temas clásicos es decisivo, y entre los dos nace un ambiente de perfecto entendimiento del cual salen verdaderas perlas. Dos músicos que caminan y hacen camino al andar pisando un terreno que impresiona hondamente. A sus 59 años Tete Montoliu parece encontrarse en su mejor momento, ¡qué envidia! Es una máquina maravillosa, una montaña mágica de música –y un milagro en medio de la creciente miseria. Es decir un campeón de mucha envergadura...

**Ebbe Traberg**



*Tete Montoliu* *FOTO: EBBE TRABERG*




COURTESY
OF NATIONAL THEATRE
PRAHA
PHOTO: J. ZIZUTKA

AL SERVICIO RM DE LA MUSICA



# REAL MUSICAL

**CENTRAL:**
**CARLOS III N.º 1. MADRID. TELS. 541 30 07 / 08 / 09**

**DELEGACIONES**

**MADRID**
Ríos Rosas, 8
Teléf. 442 41 86

**MADRID**
Santa Isabel, 45
Teléf. 527 15 65

**MAJADAHONDA**
Hernán Cortés, 6
Teléf. 638 01 13

**ALCALA DE HENARES**
Goya, 4
Teléf. 888 92 12

**ALICANTE**
LEVANTE MUSICAL
Bailén, 15
Teléf. 20 01 57

**BADAJOZ**
Meléndez Valdés, 30
Teléf. 22 31 60

**CACERES**
Gómez Becerra, 16
Teléf. 24 08 87

**JAEN**
Plaza de San Ildefonso, 10
Teléf. 25 40 22

**MALAGA**
POLIFONIA
San Millán, 27
Teléf. 25 31 88

**OVIEDO**
Principado, 9
Teléf. 22 48 27

**SANTIAGO DE COMPOSTELA**
Gómez Ulla, 18
Teléf. 57 28 24