

schörzo

REVISTA DE MÚSICA
Año VII - N.º 69 - Noviembre 1992 - 500 ptas.

dosier:

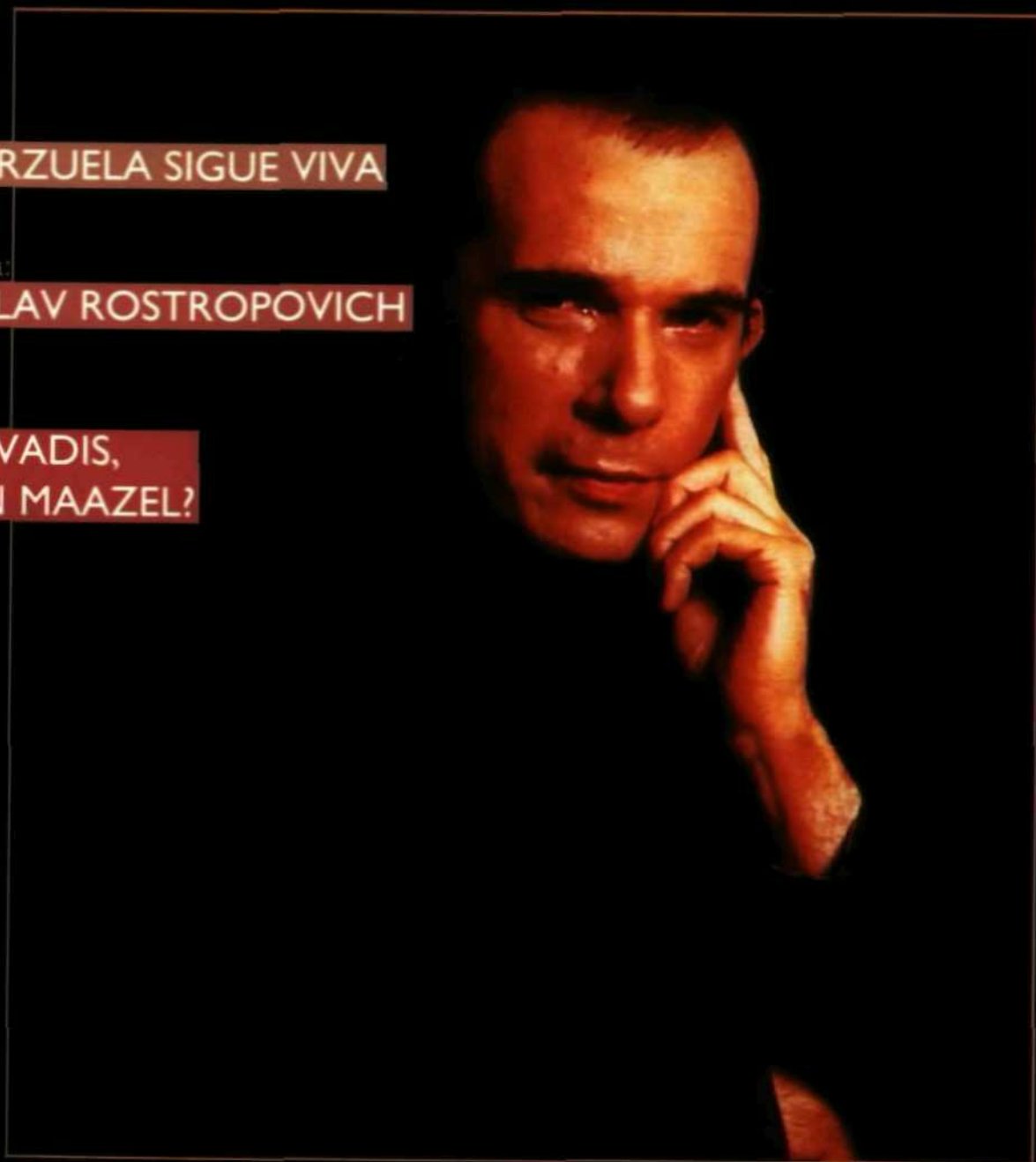
LA ZARZUELA SIGUE VIVA

entrevista:

MSTISLAV ROSTROPOVICH

discos:

**QUO VADIS,
LORIN MAAZEL?**



GLENN GOULD

El piano como abstracción

CALLAS



L A D I V I N A

*Madama Butterfly • La bohème
Tosca • Turandot • Gianni Schicchi • Carmen
La traviata • Rigoletto*

CD



Edita
 © SCHERZO EDITORIAL S.A.
 C/ Marqués de Mondéjar, 11 - 2.º D
 28028-Madrid.
 Telef. (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 maquetación:
 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: Leopoldo Hontañón.

Colaboran en este número:
 Javier Alfaya, Roberto Andrade Malde, Joaquín Arnao Amo, Rafael Banús Irusta, Francisco Bueno Camejo, Santiago Bueno Salinas, Enrique Caballero Porras, Ricardo de Cala, Domingo del Campo Castel, Juan José Carreras, Isabel Cavallini, Blas Cortés, Jacobo Cortines, David Dubal, Pedro Elías, María Encina Cortizo, Fernando Fraga, Antonio Gallego, Jesús García Pérez, Florentino Gracia Utrillas, Leopoldo Hontañón, Volker Klotz, Nadir Madriles, Marisa Manchado, Santiago Martín Bermúdez, Joaquín Martín de Sagarminaga, Enrique Martínez Miura, Blas Matamoros, Ana Mateo, José María Menno, Antonio Moral, Luis Morales Giacomán, Rafael Ortega Basagoti, Enrique Pérez Adrán, José Luis Pérez de Arteaga, Ramón Regidor Arribas, Arturo Reverter, Eduardo Rincón, Justo Romero, Luis Suñén, Ebbe Traberg, Albert Vilardell, Javier Vizoso.

Coordina el Dossier de este número:
 Manuel García Franco

Diseño de portada:
 Arquetipo

Foto de portada:
 Sony Classical

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

Cristóbal Andújar (Contabilidad), Cristina Millet (Administración), Ana Mateo (Suscripciones).

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

Impreme: 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 SUSCRIPCIÓN EN ESPAÑA: 4.500 PTAS.
 PRECIO SUSCRIPCIÓN EN EL EXTRANJERO:
 EUROPA: Vía terrestre: 6.000 Ptas.
 Avión: 8.000 Ptas.
 AMÉRICA: 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: 1000 Esc. USA: 7\$.

schERZO

Año VII - n.º 69 - Noviembre 1992 - 500 ptas.

OPINION.....	4
TRIBUNA LIBRE:	
- Transarmónica, José María Merino	8
ACTUALIDAD.....	10
ANIVERSARIO:	
- Glenn Gould: el piano como abstracción, Arturo Reverter.....	38
- Su última entrevista, David Dubal.....	42
ENTREVISTA:	
- Mstislav Rostropovich: "Casals me abrió el camino", Justo Romero.....	45
ACTUALIDAD DISCOGRAFICA.....	75
RETRATOS:	
- Quo vadis, Lorin?, José Luis Pérez de Arteaga.....	78
LASER DISC.....	80
ESTUDIOS DISCOGRAFICOS.....	82
DISCOS.....	108
LIBROS.....	136
LA GUIA.....	137
DOSIER: La zarzuela sigue viva.....	139
- El valor del género lírico Eduardo Rincón.....	140
- ¿Qué pasa con los fondos? María Encina Cortizo.....	142
- El tratamiento vocal, Ramón Regidor Arribas.....	147
- Los alegres plebeyos de Madrid, Volker Klotz.....	149
- Luna llena, Antonio Gallego.....	152
- 1992: el año de El Gato Montés, Justo Romero.....	158
MUSICA CONTEMPORANEA:	
- Los encuentros de La Chartreuse, Marisa Manchado.....	163
ALTA FIDELIDAD	
- Citius, Altius, Fortius, Enrique Caballero Porras.....	166
JAZZ	
- Episodios, Ebbe Traberg.....	168

Veremos...

Hace cuatro años, cuando se inauguró el nuevo Auditorio Nacional, las autoridades competentes afirmaron, por boca del entonces director general del INAEM, que el próximo paso en la modernización de la infraestructura de teatros nacionales y auditorios, se daría enseguida. Consistía en una informatización que permitiera al público acceder con rapidez y sin pérdida de tiempo a comprar o reservar entradas para los acontecimientos musicales que en esos centros se celebrarían.

Han pasado cuatro años y el prometido proceso de informatización sigue en la situación de «Veremos». Hace unos meses, las ya citadas autoridades competentes volvieron a su tema y afirmaron que la medida era inminente. Se sabía incluso que una importantísima firma comercial estaba implicada en el proyecto. Ahora empieza la nueva temporada y nadie ha hecho nada al respecto. Así que, una vez más, el sufrido melómano español tendrá que seguir repitiendo un rito que en otros países se ha convertido en recuerdo de épocas pasadas. Y no sólo él. Las personas que tienen como trabajo despachar esas entradas han de seguir haciéndolo con métodos del siglo XIX. Sólo en un centro como el Auditorio Nacional, las taquilleras se enfrentan con unos cuarenta conciertos mensuales, con las complicaciones que ello conlleva y sin la indispensable ayuda de la información electrónica. Ni qué decir tiene que una informatización adecuada disminuiría las molestias de espectadores y empleados al mínimo.

En otros países ocurre desde hace años. Lee usted en una revista —ésta, sin ir más lejos— que en Munich, en Viena, en Amsterdam, en Londres o en París, se estrena o se representa tal ópera, se da tal concierto o recital, y no tiene usted más que llamar por teléfono, pedir

información y en su caso reservar entradas sin más complicación que dar el número de su tarjeta de crédito. Intente usted hacer lo mismo en Madrid, en Barcelona o en cualquier otra ciudad española y, sencillamente, le será imposible. Y menos mal que ahora se admite —desde hace bien poco, es cierto— el pago con tarjetas de crédito porque antes o se pagaba a tocateja o mediante talón debidamente conformado o no había nada que hacer. Así de antiguo es este país que algunos indocumentados han tratado de presentar como paradigma de no se sabe qué postmodernidades.

¿Qué ocurre en España? ¿Por qué todo se deja a medias? ¿Por qué cualquier obra iniciada con ilusión y con conocimiento termina abandonada por desidia o por pereza pura y llana? ¿Por qué todo lo que se hace tiene que tener ese enojoso aire de provisionalidad que mata tantas buenas intenciones o las recluye en el limbo? ¿Por qué se habla tanto de lo que queremos ser en el futuro y se presta tan poco caso a lo que debemos hacer en el presente para que ese futuro cambie positivamente alguna vez?

No son preguntas vanas. Lo que revelan es que, en el fondo, se cree muy poco en lo que se hace y por eso se hace tarde y mal. Se dirá que informatizar una red de teatros y auditorios en estos tiempos que corren, de vertiginosa revolución tecnológica, es tarea relativamente fácil. Sí, pero no se lleva a cabo. ¿Qué misteriosos obstáculos lo impiden? Lo triste es que seguramente no hay ninguno. Que lo que ocurre es que la rutina, la tendencia a dejar las cosas correr, la burocracia, terminan ahogando entre nosotros las iniciativas generosas y con porvenir. Parece que lo nuestro es embriagarnos de palabras, de grandes proyectos y luego, cuando llega la hora de ponerse a la obra, dejar que, a unas y a otros, se los lleve el viento.

CONCIERTO SEPTIMO ANIVERSARIO DE LA REVISTA SCHERZO



FOTO: R. HOLT/PHILIPS

ORQUESTRA DE CADAQUÉS

ALBA VENTURA, piano
SIR. NEVILLE MARRINER, director

X. Montsalvatge: Sortilegis* W.A. Mozart. Conc. piano nº 9 K. 271

I. Stravinsky: Pulcinella (suite) S. Prokofiev: Sinfonía Clásica

(*) Estreno en Madrid

Venta de localidades a partir del 1 de diciembre en las taquillas del Auditorio

Precio: Público en general: Zona A: 4.000, B: 3.000, C: 2.000 y D: 1000 ptas.

Precio para suscriptores: Zona A: 3.000, B: 2.000, C: 1.500 y D: 1000 ptas.

Auditorio Nacional de Música. Sala sinfónica

Madrid, 12 de diciembre de 1992. 22: 30 h.

Patrocina

**FUNDACION
CAJA DE MADRID**

Colabora:

IBERMUSICA

EN MI MENOR

Nostalgia

Acabo de volver al *Requiem para un joven poeta* de Bernd Alois Zimmermann. Hacía años que no escuchaba esta música, tal vez oída por vez primera en la radio, nunca en la sala de conciertos y luego en el disco. Y confieso que tenía miedo. Miedo a que se hubiera hecho vieja, sí, pero miedo también a que sus intenciones se hubieran vuelto mudas para mí, para tantos como yo, porque ha pasado el tiempo y hemos cumplido los cuarenta y empezamos a comprender —siempre tarde, como diría Jaime Gil de Biedma— que la vida iba en serio. Música, al cabo, tan cruel como la vida porque nos refleja en el espejo de una historia en la que llegamos a confiar, que nos ha hecho como somos, del deseo a la pereza, de la ilusión a la melancolía. Música que dinge su flecha certera a la memoria, revolviendo, uniendo, mezclando, fundiendo indisoluble ya para siempre aquello que nos conformó. Juan XXIII, James Joyce —el monólogo de Molly Bloom—, Wittgenstein y Maiakovski, el *Eclesiastés* y Alexander Dubcek en el 68 —pero no en el mes de mayo, y yo no estuve—, Eсенин y Mao, Pound y Camus, Konrad Bayer y los Beatles, Stalin, Hitler, Goebbels, Churchill, Beethoven, Messiaen, Milhaud y la Misa de Difuntos. Música que lleva en sí otro modo de tragedia no sólo histórica sino privada: Alfred Feussner, el recitador de su primer intento de grabación, se suicidará en 1969 y el propio Zimmermann lo hará al año siguiente.

A quienes hemos creído en tantas cosas —en el fondo todo es la misma cosa— y, una de ellas, en la música, el *Requiem para un joven poeta* nos produce, más que nada, una nostalgia infinita, el amargo sabor que nos habla de un tiempo perdido, de una ocasión ida para siempre, de esa profundidad para cambiar la vida que quisimos hacer nuestra. Pero nos habla también desde la cultura, nos enseña la virtualidad de la obra de arte en un momento en el que ni el arte ni quienes lo patrocinan están para muchos trotes como ése. Tanta música clónica, el estilo internacional, las nonadas de los Nyman y adláteres poseen el impagable valor para el presente de su aparente inocuidad, de su poder de adormilamiento, de su incapacidad para crear el más peligroso de los estímulos de la conciencia que es la belleza. Porque en Zimmermann —en este *Requiem*, en *Los soldados*— la belleza nos pregunta quiénes somos, y nos hace recordar que, como en una absurda vuelta a la infancia, como al muchacho de la novela de James Agee —sí, esa *Muerte en la familia* que Samuel Barber convirtió, desde las antipodas de Zimmermann en *Knoxville: Summer of 1915*— todas nos observan, y hasta alguien nos ama, pero nadie, nadie, nos dice ya cuál es nuestro nombre verdadero.

Luis Suñén

P.S.: Para aliviar el mal sabor de boca del mes pasado, y porque es de estricta justicia, sepan los lectores de esta modesta columna que la firma Telarc anuncia estos días la edición de una nueva versión de *La vida breve* dirigida por Jesús López-Cobos. Y que entre los proyectos de la Joven Orquesta Nacional de España figura la grabación de *Atlántida*. Que ustedes y yo lo escuchemos con salud en este valle de lágrimas y don Manuel de Falla en el Olimpo.

EL DISPARATE MUSICAL

El pompis de la pianista

La economía patria muere de hambre y sed de dinero, que es, yo creía, el mismo mal que afecta a Radio 2, aunque ahora me acabo de enterar que el problema de nuestra única emisora musical no es de dinero, sino de ajuste, que es lo mismo que llevamos ya tiempo oyéndole decir a Solchaga pero aplicado a toda la nación. No sé si se han dado Vds. cuenta, pero este país lleva ya años, desde los tiempos del franquismo, aspirando a ocupar un indeseable primer puesto entre los reyes del eufemismo, esa manera tan fina de llamar, como decía *el Forges*, al pan, zuzf y al vino, frolo. De tal suerte que, en efecto, se ha dado en llamar *necesidad de ajuste* a lo que simple y clásicamente ha sido denominado siempre con el claro, rotundo y llano *estar sin un duro*, o sea, a la cuarta pregunta, igual que, como decía Cela, correríamos peligro de denominar *Obispo Técnico de grado medio* al antes llamado párroco. Así que como la música no podía ser excepción a tan educada norma, lo de Radio 2 es un *problema de ajuste*, seguramente inducido por una cierta *dificultad técnica en la disponibilidad de fondos* del Ente Público. Tal constipación de las arcas públicas ha debido también coger desprevenido al Ministerio de Asuntos Exteriores, y su dilecto titular apresurado se ha a suprimir —¡Uy, perdón!... a *ralentizar temporalmente* las actividades culturales de las embajadas. Pero volviendo a lo de Radio 2, *causa cierto estupor* ver las manifestaciones de Carcedo contra los comentarios en los programas, diciendo que *la palabra molesta y distrae a los que como él, tienen la radio en el despacho*; le falta añadir que con el volumen bien bajito, así, como el hilo musical que tantos barruntamos como destino final de la emisora y que él tanto se empeña en negar. Así que el estreñimiento afecta a los fondos, y la escasez de fondos obliga a prescindir de la palabra, ergo la palabra resulta molesta: brillante ejemplo de razonamiento avanzado, la de este Carcedo que se merece matrícula de honor. No podía faltar, en las manifestaciones del clarividente Carcedo la afirmación de que Radio 2 debe hacerse más popular. Atentos, que aún tendremos a Luisito haciendo una actuación estelar.

En fin, viene este prelude a cuento porque en estos tiempos de ajuste fino es muchas veces menester echar mano de todo, hasta de partes recónditas de la anatomía jamás pensadas para determinados fines. Acabo de leer una noticia según la cual la hija de Stockhausen, tocando el piano en una obra de su ilustre progenitor, ha hecho justamente eso, porque además de con las manos, ha tocado... con la parte en la que la espalda pierde su honesto nombre, o sea, las asentaderas, el pompis, el salvohonor, la retambufa, el bullarengue, el tras; en una palabra, con el culo, para entendernos en el extinto lenguaje de toda la vida. No contenta con tan rotunda exhibición de las posibilidades tímbricas que ofrece la pulsación de las teclas con tan peculiar zona de su anatomía (por cierto de generosas dimensiones, según la noticia) obsequió a los espectadores (atónitos, supongo) con pasajes ejecutados con los codos, la barbilla, el antebrazo y el talón (la noticia no aclara de qué pie), o sea, todo un repertorio de cómo uno puede tocar el piano aunque sea doblemente manco. A esto se llama tener recursos. No sabemos si lo de la hija de Stockhausen es un problema de desajuste entre las extremidades superiores y los glúteos, como también ignoramos si el pasaje en cuestión fue ejecutado en *largo*, con *delicatezza*, *pianissimo* o, por el contrario, si se trataba de una furiosa *cabalgata con fuoco*. El *cronista se limitaba a congratularse* de que la intérprete tuviera con qué ejecutar la obra, lo que al parecer no hubiera ocurrido si el encargado de la interpretación hubiera sido el hermano, un tanto escuchimizado, el pobre. Sin embargo, lo más gracioso es que la noticia se anunciaba con un curioso titular: *La hija de Stockhausen toca el piano con las témporas*. Muy fino, pero nada cierto. Qué tendrán que ver las ídem con el culo.

En nuestro país nos hemos vuelto, a fuer de eufemísticos, virtuosos de la palabra fina, que no siempre quiere decir adecuada ni certera. Aunque pobre, no deja de ser un consuelo, teniendo en cuenta que por ahí circulan virtuosas... del trasero.

Rafael Ortega Basagoiti

CARTAS

Una llamada más

Me gustaría hacer desde aquí un saludo a los lectores de esta apreciada revista. En especial a aquellos que creen como yo que existen otras músicas.

Toda esta historia viene por el interés que tengo de conocer a nuevas gentes que amen la música antigua. Para así poder cambiar impresiones y también cómo no hacer de todo esto un pequeño círculo de amigos. Donde haya una buena amistad y cooperativismo.

En fin, y ya sin más. Doy las gracias a todos aquéllos que apoyan la buena música y entienden lo importante que es la comunicación.

José Arturo González Fernández
Mayor, 12 - 4º dcha
La Reguera
33939 Asturias

Personalidades

Sr. Director:

Soy un suscriptor de su revista y comparto plenamente la línea editorial de la misma.

Pero no es éste el motivo de mi carta. El pasado 15 de septiembre actuó en el Auditorio Nacional de Música de Madrid la Orquesta Filarmónica de Viena, dirigida por el maestro Claudio Abbado. Interpretaron la *Sinfonía Militar* de Haydn y la *Titán* de Mahler. Soy un entusiasta del músico bohemio, pero comparto a la vez los criterios que sobre la música de Mahler interpretada por Abbado ha expuesto en diferentes ocasiones el reputado musicólogo Barón de La Grange.

A pesar de ello el primer día que se pusieron a la venta las entradas para el concierto que antes referí, me dirigí al Auditorio a temprana hora, cuando llegué, tenía delante a 200 ó 300 personas, así y todo no me llegaron las entradas, sobra que le cuente el espectáculo que se pudo presenciar a continuación.

Entre las crónicas que pude leer al día siguiente en la prensa de Madrid, la que más me llamó la atención fue la firmada por Antonio Fernández-Cid en el ABC, cuando decía que el Auditorio «se encontraba abarrotado y repleto de personalidades».

Habría que recordar al insigne periodista que afortunadamente en este país la Música Clásica ha dejado de ser patrimonio de personalidades, de cumplir exclusivamente una función de alta sociedad y para aquéllos que se dedican al noble ejercicio de la Política.

Atentamente

Gabino Lapuente Fernández

Matar al mensajero

Muy señores míos:

Les acompaño una copia del periódico local, donde se recoge un extracto de las declaraciones de la Sra. Caballé (que por cierto no he encontrado nunca que se la

mencione como Sra. de Martí) en la que arremete contra el Sr. Kraus.

Debo confesar mi sorpresa y disgusto, no porque la Sra. Caballé se haya defendido, sino por los argumentos que esgrime quizás pensando en que los que la leemos no damos una talla mental mediana.

Frases como «pone a la patria por los suelos», «no se ensucia a las personas que tienen carrera honorable», etc., sólo me han producido la sensación de querer «matar al mensajero». ¡Qué triste! Sobre todo cuando proviene de una cantante, y no voy a ser yo quien lo descubra ahora, que ha conseguido encaramarse a lo más alto y que por desgracia parece no querer dar cuenta que está llegando al ocaso.

Nunca, los verdaderos aficionados, podremos agradecer bastante al Sr. Kraus la sinceridad que ha esgrimido en los temas de la Expo y la Olimpiada, al denunciar las tropelías que se estaban cometiendo *con dinero público* (Caso de *La favorita*, etc.) y para atajarle no se le ocurre otra cosa que descalificarle como compañero y me atrevería a confesar que con desfachatez cuando indica por ejemplo que «cuando un teatro no me contrata es porque no lo merezco, porque canto mal o estoy gorda o vieja. No echo la culpa a mis colegas». Doña Montserrat, sigue Vd. teniendo un error de base o quiere equivocarnos (no quisiera pensar que quiere engañarnos). Los dineros de la Expo y de la Olimpiada son dineros públicos y no sólo de las respectivas comunidades autónomas, sino de todo el Estado. Creo que tiene poca defensa que se hayan encargado de la organización *tenores profesionales y en activo* que aunque quede la duda de si han ejercido o no, son juez y parte. Señora Caballé, si Vd. con su propio capital organiza una ópera *comiendo con los riesgos de la operación* tenga por seguro que dudo que nadie hubiera protestado. Ahora bien, a los que se atreven a protestar, *matar al mensajero*. Por lo que respecta a los resultados artísticos del concierto de la Olimpiada, no puedo menos que ruborizarme: los participantes hicieron los arreglos que quisieron, mejorando a un Sr. con iniciales L.C. muy denostado (el arreglo de la *Pira*, inimaginable en su chabacanería), cantaron en *play-back*. Hay una cosa peor que cantar en *play-back*, que es hacerlo en ese sistema y además hacerlo mal. Yo me pregunto: ¿por qué los tenores que también participaron en Caracalla no lo hicieron también en *play-back*? y no vale el cuento de que la acústica era mala, pues las mismas barreras hay para cantar en vivo o en *play-back* si la acústica es mala.

Concluyo con mucha tristeza. El Sr. Kraus, que ha protestado por la incorrecta utilización de fondos públicos, y por la falta de respeto a las partituras y a la pureza del arte de la ópera, intentando convertirlo en música discoteca con el falso sofisma de llevar el arte al pueblo, está siendo denostado públicamente por otros compañeros. ¡Gracias Sr. Kraus por defender mi derecho que cuando vaya a una ópera me den un original y no un sucedáneo!

Atentamente

Miguel Angel Ruiz Goiri (Bilbao)



El mejor fondo de catálogo del mundo.

TRIBUNA LIBRE

Transarmónica

A un profesor amigo mío, que durante muchos años ejerció en la Complutense, investigador fervoroso de variantes de fonemas y maniático de los signos, se le ha ocurrido la idea de buscar lo que él llama "correspondencia real entre escritura y música". No se trata de la musicalidad de las palabras o de los versos, ni del ritmo interno del discurso, ni de la tensión armónica de los fragmentos, ni de cualquiera de los eufemismos con que a veces la crítica pondera la calidad de una obra literaria, en prosa o en verso, sino de la literal traducción en sonidos de las palabras de un texto literario, gracias a las posibilidades que hoy ofrecen la electrónica y la informática.

En esquema, el experimento de mi amigo consiste en diseñar un programa informático asignando a cada letra una equivalencia sonora, lo que resulta al parecer sumamente sencillo, y en reproducir el texto bajo la forma de una secuencia de sonidos. Yo he sido testigo privilegiado de ello, pues un día mi amigo me llevó a su casa y me hizo escuchar unas melodías bastante extrañas, que según me aseguró él, muy ufano, eran la verdadera música de *Coplas a la muerte de su padre*, un par de sonetos de Quevedo y la *Canción desesperada*. Con el tiempo, de los versos ha pasado a los textos en prosa, y ha *transarmonizado* —ese es el neologismo con que él denomina su labor— una leyenda de Bécquer y dos cuentos de Ignacio Aldecoa. Ahora está metido con *La Regenta*. El tamaño de los textos no le preocupa, ya que, como es fácil imaginar, el ordenador permite que la reproducción acústica se ajuste a la cadencia y a la rapidez que le convenga al usuario, en este caso oyente.

A mi juicio, las piezas literarias *transarmonizadas* por mi amigo no suenan peor que aquella música que yo conocí como postdodecafónica. Acaso estos experimentos no sean pues una ocurrencia delirante. Además, como mi amigo señala, esta música tiene una ventaja sobre la otra, y es que, en la transmisión del concepto —como en la novela o la poesía escritas, o en la pintura— no se necesitan intermediarios entre autor y receptor, quiero decir, que se rebajan costos y se elimina el azar de las interpretaciones individuales. Y con dotar al reproductor de sonidos sofisticados, se puede conseguir una resonancia que envidiarían los mejores conjuntos instrumentales del mundo.

Mi amigo asegura que, después de la audición del texto de las novelas, que se acaba de implantar como uso normal en los Estados Unidos, vendrá su *transarmonización*. ¿Acaso será esa una de las músicas del futuro?

José María Merino

El más alto nivel de interpretación



El mágico ambiente de un famoso teatro de ópera
Una soberbia interpretación vocal
Una magnífica vista desde el mejor asiento

El más alto nivel de interpretación **EN CASA**



Idem

Teletext con subtítulos en 4 idiomas



La Bohème - Puccini
San Francisco Opera House
Luciano Pavarotti / Mirella Freni



La Traviata - Verdi
Glyndebourne Festival Opera
Marie McLaughlin / Walter MacNeil

Teletext con subtítulos en 4 idiomas



Madama Butterfly - Puccini
La Scala
Yasuko Hayashi / Peter Dvorsky



Sir Georg Solti conducts
Tchaikovsky Symphony No. 4
Prokofiev Romeo and Juliet

Los Laser Discs pueden reproducirse una y otra vez sin sufrir desgaste. El mando a distancia permite la selección instantánea de su fragmento favorito. La calidad de la imagen es un 60% mejor que en VHS con calidad de sonido Compact Disc. Un lector Laser Disc le permite asimismo reproducir sus CDs. Si desea más información sobre puntos de venta de Laser Discs, llame al (91) 541 9020, o dirijase por teléfono o por escrito a: Marketing Department, Pioneer Electronic España, S.A., Avenida Salvatella 122, Polígono Salvatella, 08210 Barbera del Valles (Barcelona). Tel: (93) 729 0966.

LaserDisc

**digital
AUDIO**

PIONEER
The Art of Entertainment

**L
LASER DISC**

Pioneer LDCE

INFORME

¿Se acaba el Teatro Real?

Con ciento cuarenta y dos años pasados desde su construcción, en tiempos de Isabel II, el Real madrileño debe ser uno de los teatros de la ópera con historia más accidentada del mundo. Iniciadas sus obras en 1818 tardó treinta y dos años en ser inaugurado, en 1850. Durante setenta y cinco años tuvo una importante actividad y por él pasaron los divos y divas famosos de entonces. En 1925 el edificio de planta oblonga, de fachadas que dan a la Plaza de Oriente y a la Plaza de la Opera, se cerró por razones de seguridad, coincidiendo con las obras de ese metro el ruido de cuyos trenes, posteriormente, formaría en ocasiones una especie de indeseado bajo continuo en los conciertos que se celebraban en su sala principal. Hubieron de pasar cuarenta años más para que el Real fuera reabierto pero no ya como teatro de la ópera, como todo el mundo sabe. Lo fue como sala de conciertos, desde 1966 hasta octubre de 1988 en que fue inaugurado el Auditorio Nacional, de la calle Príncipe de Vergara. Pero entre ese 1966 y 1990 el Real —60.000 metros cuadrados de superficie, de la cual son utilizables unos 40.000—, sirvió un poco para todo: fue, claro, sala de conciertos, residencia de la Orquesta Nacional de España en su etapa Frühbeck de Burgos primero, luego Ros Marbà y López Cobos. Pero también, sede del Conservatorio Nacional, de la Escuela de Arte Dramático, de los ballets nacionales... Poco a poco, tras un largo forcejeo burocrático, el Teatro Real —un edificio sujeto a la jurisdicción, por cierto, durante años de dos ministerios: el de Cultura y el de Educación y Ciencia, con todas las complicaciones que semejantes dependencias generan en país tan dado a las observancias legalistas formales como el nuestro— volvió, pero durante un breve lapso de tiempo, a su situación de disponible forzoso. Sin embargo, en 1984 las autoridades administrativas tomaron la decisión de devolver el viejo y aparatoso edificio a su ser: es decir, al de teatro de la ópera. Pero una cosa es decidir y otra poner en marcha.

Un largo camino

Los dos arquitectos que dirigen actual-

mente las obras de rehabilitación del Teatro Real, Miguel Verdú y Jaime González-Valcárcel, atribuyen en buena parte de la mala prensa que en los últimos años se otorga a esas obras, precisamente a tardanzas como la que durante esos dos años —1988 a 1990— congelaron cualquier progreso en las obras. Tardanzas que lo tuvieron todo paralizado y que se explican por lentitudes administrativas. Y que han hecho que la fecha emblemática, ese 1992 del que, para bien o para mal, se esperaba tanto, se despida sin que el viejo teatro, cuyos planos originales se deben al arquitecto López Aguado, vea abiertas sus puertas de nuevo. Por entonces, como indicamos más arriba, la utilización del edificio era múltiple. Y primero hubo que vaciarlo.

En algún momento de la conversación entre los dos arquitectos, Arturo Reverter y el que éste escribe, sonó la palabra

edificio es eso: una enorme cáscara que hay que ir rellenando poco a poco. Nada se va a cambiar exteriormente pero la estructura entera de la construcción se está remodelando radicalmente —¿de modo definitivo? Es difícil decirlo en un edificio que ha pasado por tantos avatares— incluido el de servir de polvorín durante la guerra civil, la explosión del cual es, posiblemente, responsable de las peligrosas rajaduras que el trabajo de revisión ha dejado al descubierto en algunos techos y paredes. Los arquitectos van explicando sobre los planos el trabajo emprendido, que ya ha entrado en una tercera fase. No eluden dar fechas: en dos años, dice Miguel Verdú, la reconstrucción puede estar concluida. Si no toma cuerpo ese fantasma siempre presente en cualquier proyecto actual: el de los famosos recortes presupuestarios. Y eso, ¿quién lo sabe? En cierto modo las obras



Por dentro, apenas queda nada que recuerde al antiguo Teatro Real. (Entrada de la Plaza de Isabel II)

FOTO: COVER

«cáscara». Una palabra que sirve quizá para describir, en parte, lo que los docentes y pico técnicos y trabajadores están haciendo en el edificio. De hecho, una reconstrucción prácticamente total, «una obra faraónica», como dijo Arturo Reverter. Una grúa gigantesca, cables por todas partes, paredes repeladas, inmensos agujeros, vigas, vías por donde corren vagonetas, etc. Lo que queda del antiguo

del Real son reflejo de la discontinuidad de la historia del país. El famoso cierre de 1925 se hizo por razones de seguridad: obras del metro, filtraciones de agua —recuérdese el nombre del antiguo teatro de la ópera de Madrid, situado en el mismo lugar: los Caños del Peral—, terreno arenoso, al lado está la calle que llevaba el nombre de lo que entonces, a mediados del XIX, había ahí: Arenal. Pero to-

avía en la mente de los gobernantes estaba la idea de conservar el edificio para un uso unitario: es decir, el de teatro de la ópera. Cuando los arquitectos del Patrimonio Nacional empezaron a poner manos a la obra se encontraron con que los problemas se multiplicaban. Una de las reformas que emprendieron fue la de la cimentación, bajada de nivel, y que está en el origen de la altísima caja escénica, de casi ochenta metros, una de las más elevadas del mundo, sólo superada actualmente, quizá, por la del

internacional, que ganaron unos arquitectos polacos, la suerte pareció echada. Sin embargo, el nuevo teatro no se construyó. Se quiso hacer variar el proyecto original de los polacos, éstos se negaron y tuvieron que ser indemnizados, y al final la Fundación March se hartó y se desligó del asunto. Mientras el Teatro Real seguía languideciendo y se le dedicaban, como un discreto recordatorio, alguna que otra portada de periódico con un tímido, «¿Qué pasa con nuestro teatro de la ópera?». Los tiem-

como las proverbiales obras de El Escorial. La burguesía franquista no tenía aspiraciones demasiado sofisticadas, podía prescindir de la ópera. Con las folklóricas del andalucismo de pega le bastaba.

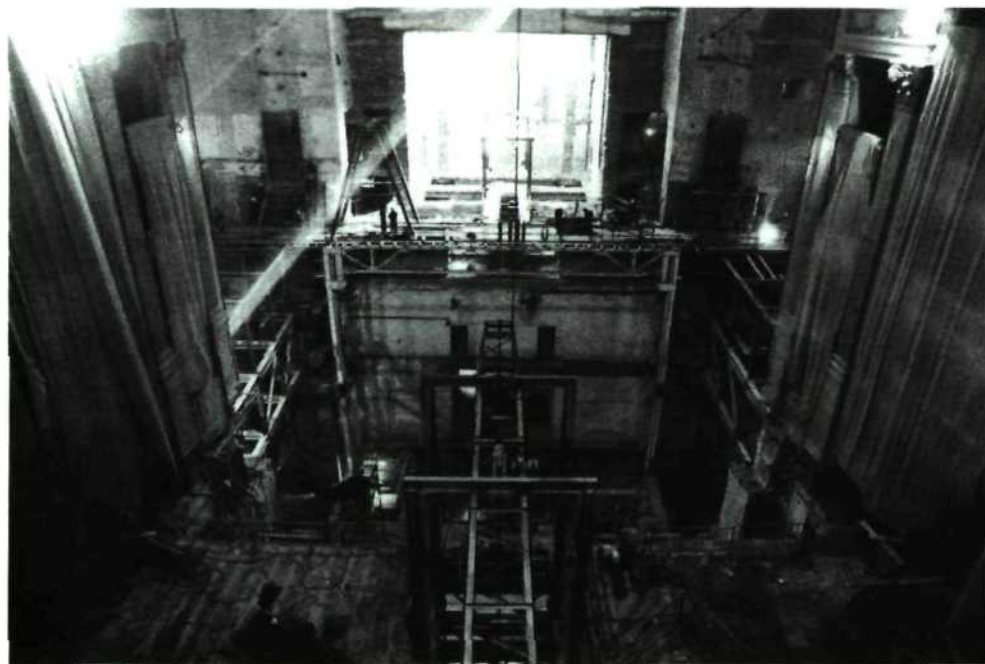
Con debates al fondo

A las nuevas obras del Real les ha acompañado la polémica, a la que en buena parte la actitud de medroso silencio del Ministerio de Cultura y las declaraciones de su actual titular, poco claras o extrañas de su contexto. Los arquitectos dicen que los plazos se están cumpliendo y que si no fuera por los dos años perdidos por razones más que nada administrativas, es posible que el Teatro Real hubiera podido ser escenario de los acontecimientos de *Madrid, capital europea de la cultura*. No ha sido así, sin embargo, y la oposición ha reprochado al gobierno sus ambigüedades, reales o supuestas, al respecto.

Las cifras manejadas para el costo total de la obra han ido variando a lo largo de los años y uno tiene la impresión, desde fuera, que muchas veces lo han sido con notable ligereza. Se habló en 1986 de 1.150 millones para 1989 y unos ochocientos millones para los ejercicios de 1990 y

1991, valorando así en 2.750 millones la rehabilitación del teatro. En 1989 ese presupuesto ascendió hasta 5.750 millones. Ahora se habla ya de una cifra que oscila entre los 16.000 y 18.000 millones.

Los arquitectos aducen la complejidad extraordinaria de unas obras en las que cada día se descubren nuevos problemas. Se ha hablado, incluso, de 21.000 millones como coste total pero la cantidad parece excesiva. Los arquitectos prefieren hablar de las cantidades más arriba apuntadas. Sin recortes, claro. Si los hay —y al día siguiente de nuestra visita a las obras los periódicos reproducían unas declaraciones del subsecretario de Cultura en las que se hablaba de la disminución del presupuesto de este departamento en 2.000 millones, 1.000 de los cuales afectarían precisamente al Real— podrían incidir negativamente a los plazos previstos. A la vista de la magnitud de las cifras que se manejan en este asunto no parece



Una reconstrucción laboriosa y prolongada (Vista desde el anfiteatro)

FOTO: COVER

Teatro parisino de la Bastilla. Una caja escénica ésta, pues, no utilizada nunca, contra lo que la mayor parte de la gente cree. Es una de las aportaciones de las obras de entonces. Unas obras que se estancaron necesariamente durante los años de la II República, en plena crisis económica e internacional, durante la guerra civil y en los primeros decenios de la dictadura franquista. Pero en los cuarenta el arquitecto Luis Moya diseñó un cambio notable y es la actual fachada que da a la Plaza de Oriente, que supuso una importante ampliación del edificio.

Los años sesenta

La posibilidad del derribo del Teatro Real se ha sugerido más de una vez y en los años sesenta, cuando la Fundación March se ofreció para pagar la construcción de un teatro de la ópera para Madrid y se convocó un concurso

pos no estaban para mucho más. Hasta que desde determinadas instancias musicales oficiales se pensó en habilitarlo para sala de conciertos. El arquitecto José Manuel González Valcárcel fue el encargado de las obras y a él se debe, en buena medida, que no se destruyeran por completo las posibilidades de una rehabilitación con fines teatrales del edificio. González-Valcárcel, ya anciano, fue responsable de la actual reconstrucción y a lo largo de los años defendió las posibilidades del Teatro Real. Y en él murió, cuando enseñaba las obras a un grupo de periodistas.

Un derribo evitado, pues, como se evitó antes cuando se proyectó una avenida que uniría la Puerta del Sol con el Palacio de Oriente, y que por tanto se llevaría por delante el sufrido edificio. El Real fue sala de conciertos y de vez en cuando alguien sugería la posibilidad de que se revisara su situación. Pero no había voluntad política de concluir algo que se prolongaba tanto en el tiempo

que una cantidad así vaya a variar sustancialmente el cuadro. Verdú y González Valcárcel hablan de ese octubre de 1994 o, en el peor de los casos, de los primeros meses de 1995, como fecha de la reinauguración.

Un problema histórico

Si las obras del Real se encuentran por fin en su recta final, aunque ésta vaya a tardar un par de años, todos nos daremos por satisfechos. No deja de producir cierto sentimiento de melancolía ver ahora las paredes repeladas, los suelos abiertos, las techumbres destrozadas. Y la gran sala donde se celebraron unos cuantos conciertos memorables, convertida en un abismo en cuyo fondo unos cuantos obreros con casco trabajan con equipos electrógenos o acarreando escombros. Miles de toneladas de éstos han salido ya de las entrañas de ese edificio no demasiado bello, es cierto, pero que para la historia de esta ciudad se ha convertido en emblemático.

Hace años, Gaspar Gómez de la Ser-



Centenares de obreros y técnicos trabajan desde 1990 en la costosa rehabilitación (Vista desde el fondo del escenario)

FOTO: F3.SA

na escribió un libro que tenía este significativo título: *Gracias y desgracias del Teatro Real*. En el prólogo de la nueva edición de la obra, Carlos Gómez Amat habla del viejo teatro como «una heri-

da antigua» y la expresión es exacta, al menos en lo que respecta a los melómanos. Alguien dijo alguna vez que Madrid era una ciudad campamentaria y los últimos años han reforzado esa imagen. Es una ciudad se diría que condenada a un eterno destripamiento, calles y plazas levantadas, obras en todas partes, que reflejan esa inestabilidad que parece consustancial a la capital del Estado.

Un proyecto bastante disparatado amenaza con convertir en un gigantesco aparcamiento la Plaza de Oriente. Las obras no han empezado todavía pero, si alguien no lo remedia, tal vez se confundan con las del Teatro Real. Por el bien de esta ciudad, por la conservación de su patrimonio monumental y paisajístico, esperemos que no sea así. Ojalá sea verdad que dentro de un par de años podamos todos asomarnos a un Real renovado, que haga

renacer de algún modo el pasado operístico de la ciudad.

Javier Alfaya

Compact Disc

RCA
VICTOR
RED
SEAL

Del Mes



RCA se complace en presentarle el "COMPACT DISC DEL MES". A partir de ahora, todos los meses le ofreceremos un compact disc novedad, que usted podrá adquirir a un precio muy especial en su tienda de discos habitual.

VERDI-REQUIEM
Carol Vaness
Florence Quivar
Dennis O'Neill
Carlo Colombara
SIR COLIN DAVIS
(2CD)

NOVIEMBRE

Scherzo



Scherzo está preparando un número extraordinario dedicado a la ópera en disco, que aparecerá el próximo mes de diciembre.

Un grupo de especialistas ha escogido para nuestros lectores los cien títulos más destacados del repertorio operístico con un detallado estudio discográfico comparativo de cada uno de ellos.

Las cien mejores óperas en disco es la primera guía de estas características que se publica en español, y pretende ser un instrumento de consulta imprescindible para todo buen aficionado.

Este número extra de Scherzo estará disponible a partir del 10 de diciembre próximo en los puntos de venta habituales, al precio de 1.000 pts.

Nota: Los suscriptores de SCHERZO interesados en adquirir este número podrán solicitarlo por correo a nuestra redacción, adjuntando un talón nominativo por valor de 1000 pts.

Festival de Canarias: punto crítico

El Festival de Música de Canarias se ha convertido por derecho propio en uno de los festivales punteros de nuestro país. Creado e impulsado personalmente por Jerónimo Saavedra en su primera legislatura como presidente autónomo, el Festival canario vio por vez primera la luz en enero de 1985 bajo la dirección artística del inquieto Rafael Nebot, que todavía hoy continúa al frente del mismo. En sus ocho años de vida, el Festival ha mantenido un gran nivel artístico y ha participado de forma muy activa, junto con las dos excelentes orquestas canarias, en la normalización de la actividad musical de una región en la que hace tan sólo nueve años no podía siquiera soñar con la oferta musical que hoy nos brindan las dos capitales isleñas.

¿Acaso hace dos lustros podían imaginar los melómanos canarios que iban a poder escuchar una buena ejecución de la *Séptima* de Bruckner por una orquesta canaria o que solistas de la talla de Krystian Zimerman o directores como Antoni Witt iban a participar regularmente en sus temporadas? ¿Acaso alguien hubiera podido predecir en esos años que la Orquesta Sinfónica de Tenerife iba a ser elogiada internacionalmente por sus grabaciones discográficas o que se iba a convertir en una de las mejores orquestas del país? ¿O acaso algún osado filarmónico canario podía soñar con escuchar de forma sistemática en el marco de un festival propio

a directores de la talla de Abbado, Giullini, Maazel, Gardiner, Jansons o Neumann, al frente de las mejores orquestas del mundo? Evidentemente no. El sueño se ha cumplido, aunque parezca mentira, y la realidad musical canaria ha dejado de ser un cuento de hadas para convertirse en obligado punto de referencia de un país, que precisamente no se ha dis-

tinguido por la apuesta a largo plazo ni por la racionalización coherente de sus recursos musicales.

En este nuevo contexto, ¿qué función debería cumplir el festival canario? Como se ha dicho, el Festival de Música de Canarias ha sido una pieza clave para el desarrollo y la normalización de la actividad musical de la región, pero lo que es evidente, es que su configuración actual debería estar más en consonancia con esta nueva realidad. Un festival de la talla del que nos ocupamos en estas líneas no puede prescindir de forma sistemática de la música española. La programación de sólo dos obras —el estreno de Cristóbal Halffter y la obra de García Alcalde— entre las más de cuarenta que se van a ofrecer a lo largo de su novena edición,

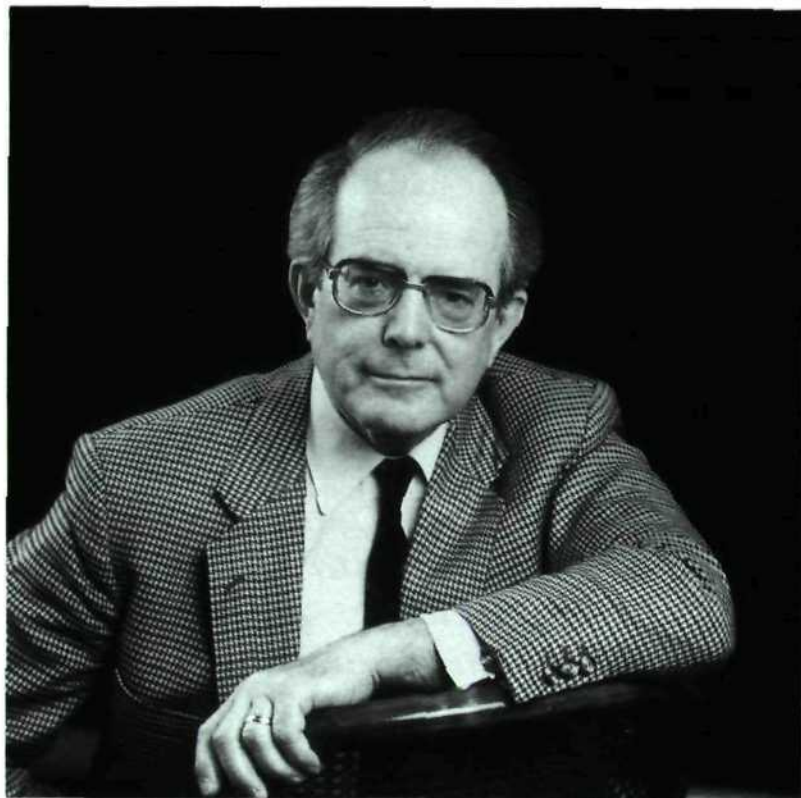
co a Bartók—, y que podrían tener un marco ideal en el único festival que se dedica de forma casi exclusiva a la música sinfónica en nuestro país, brillan por su ausencia. Tampoco sería descabellado ampliar los programas camerísticos e instrumentales de calidad —este año limitados a tres interesantes sesiones: un concierto del Cuarteto Melos, con obras de Hindemith, Beethoven y Dvorák, y dos recitales, uno de Radu Lupu (monográfico Schumann) y otro de las hermanas Labèque— o introducir una serie de grandes recitales *liederísticos*, en lugar de ofrecer uno sólo con Berganza.

Si Canarias quiere seguir liderando el cada vez más devaluado marco de los festivales españoles, no puede moverse eternamente en un reducido abanico de

las obras más conocidas del repertorio sinfónico que va de Haydn o Mozart hasta Bartók o Stravinski. Ni puede hacerse una programación exclusivamente a base de grandes conjuntos sinfónicos y grandes nombres, porque no hay presupuesto que lo aguante. Y 500 millones, son ya muchos millones. Evidentemente, el Festival se ha sucedido con éxito dentro de un modelo de programación que en su momento dio respuesta a las carencias sinfónicas de la región canaria, y que hoy están más que cubiertas por las dos orquestas autóctonas. El Festival de Canarias ha dejado de ser patrimonio de una región concreta y se ha convertido en un certamen cultural de mayor alcance.

Hoy es un escaparate donde nos miramos todos los españoles. Quizá por eso debería ensanchar un poco más sus miras abriendo sus puertas a la ópera y a los géneros y repertorios anteriormente apuntados.

La programación de la novena edición, de marcado carácter sinfónico, comenzará el 10 de enero próximo en Las Palmas



Wolfgang Sawallisch dirigirá la Orquesta de la Scala de Milán

no son suficientes. Como tampoco lo es la escasa presencia de la música escrita antes de 1750, tímidamente representada por la *Misa en si menor* de Bach. Las últimas creaciones de los grandes compositores actuales: Boulez, Berio, Henze, Ligeti, Rhim, Nono, Cage, Messiaen o Lutoslawski —del que se ofrecerá testimonialmente su pequeño homenaje sinfóni-

con un concierto de la Orquesta de La Scala, con obras de Chaikovski, Wagner y Brahms, dirigidas por Sawallisch, que hace su presentación en el Festival. Se ofrecerán un total de 38 conciertos divididos en 19 programas dobles que serán ofrecidos, como viene siendo habitual, en los coliseos de Las Palmas y Sta. Cruz de Tenerife. Destacan tres programas monográficos dedicados a Richard Strauss, Chaikovski y Sibelius, los dos primeros a cargo de las orquestas canarias, dirigidas por sus respectivos titulares, Gabriel Chmura -Las Palmas- y Víctor Pablo Pérez -Tenerife-, y el tercero que será ofrecido por la Sinfónica de la Radio Finesa, bajo la batuta del joven y prometedor maestro finés Jukka-Pekka Saraste, que aun dirigirá un programa más, en el que se incluye la infrecuente *Quinta* de Nielsen. Otro excelente director finés -aún más joven y también más conocido-, Esa-Pekka Salonen, estrella rampante de la dirección actual y responsable musical de la Filarmónica de Los Angeles, dirigirá otros dos interesantes programas (Haydn-Bruckner y Lutoslawski -Strauss-Bartók), al frente de la otra formación sinfónica nórdica que visita Canarias, la de la Radio Sueca. Una nueva orquesta de radio, esta vez la de Berlín, ofrecerá otros tantos programas: uno, de color completamente ruso, dirigido por el imprevisible Temirkanov, con obras de Rimski, Mussorgski y Shostakovich -*Sexta*-. El otro, dirigido por Cristóbal Halffter, pone en los atriles la *Segunda* de Ives y el estreno mundial de su obra *Siete cantos de España*, escrita por encargo del Festival, con María Orán y Enrique Baquerizo como solistas. También se podrán degustar cuatro grandes obras sinfónico-corales, la *Misa en si menor* de Bach y el *Elias* de Mendelssohn, ambas por la Orquesta del Festival de Ludwigsburg y el Coro Madrigal de Stuttgart, dirigidos por Wolfgang Gönnerwein, y *La Creación* y la *Misa de la Harmonia* de Haydn por Gardiner, los English Baroque Soloists y el Coro Monteverdi, que vuelven al Festival por segunda vez en su historia. Entre los diferentes solistas que se darán cita en esta nueva edición del Festival hay que destacar, además de los ya citados más arriba, la presencia de Misha Maiski en *Una vida de héroe* junto con la orquesta de Las Palmas, Dvorky en un recital de arias de ópera con la OST dirigida por el veterano Ondrej Lenard y Brigitte Fassbaender en *La canción de la Tierra*, de nuevo con la OST y Víctor Pablo Pérez. Los precios de las localidades oscilan entre las 900 y las 7.500 pesetas y se pueden adquirir también en forma de abono. Para una mayor información dirigirse a los teléfonos: (928) 24 74 42 ó 43.

Antonio Moral

Una oferta multiplicada



Juan de Udaeta dirigirá un programa Sibelius

Afortunadamente la música en España ha dejado ya de ser una cosa de Madrid, Barcelona y poco más. Todo lo caóticamente que se quiera, la oferta musical ha aumentado en todas partes y proliferan los nuevos conjuntos sinfónicos, de mayor o menor calidad, pero que presentan entre el público de ciudades antes desprovistas de cualquier infraestructura musical, una temporada de conciertos regular y seguida. No todo lo que se da es de primer orden pero el nivel es digno y de vez en cuando la programación ofrece gratas sorpresas. Así, por ejemplo, el 6 de noviembre en Málaga, la orquesta de la ciudad, bajo la dirección de su titular, Octav Calleja, ofrecerá un concierto en el que un pianista tan espléndido como Josep María Colom tocará una obra poco frecuentada, la *Burlesca para piano* y orquesta de Richard Strauss; unos días después, el 20 y el 21, el mismo conjunto, con Jesús Medina al frente, tocará dos obras de gran interés, *Sensemayá* de Revueltas y *Cuatro danzas del ballet «Estancias»* de Ginastera, más el *Concierto para piano nº 1* de Liszt (con Pinzolas). En Granada, la jovencísima

orquesta de la ciudad ofrecerá, los días 20 y 21 de noviembre, un programa dirigido por su titular, Juan de Udaeta, en el que destaca el *Concierto para violín y orquesta* de Sibelius (con Yuzuko Horigome como solista). Un poco más al sur, en Gran Canaria, la Orquesta Filarmónica, dirigida por su titular, Gabriel Chmura, coincidirá, los días 6 y 7, con el *Concierto* de Sibelius, esta vez con Boris Belkin de solista; los días 13 y 14 Enrique Diemecke dirigirá la infrecuente *Sinfonía India* de Carlos Chávez; el 20, José Ramón Encinar hará un programa dedicado por completo a la obra de Tomás Marco; y finalmente los días 27 y 28, Alfred Walter pondrá sobre los atriles una obra rara, la *Sinfonía en do mayor* de Hans Pfitzner, y otra tampoco muy escuchada, las *Metamorfosis sinfónicas sobre un tema de Weber* de Paul Hindemith. En Sevilla Tamas Vasary dirigirá, los días 5 y 6 de noviembre (y el 7 en Málaga), a la también jovencísima orquesta de la ciudad, un programa muy tradicional, con obras de Beethoven, Mozart y Dvorák, y a finales de mes, el día 27, Hans Priem-Bergrath se atreverá con la *Quinta Sinfonía* de Bruckner.

Ibermúsica a la vista

Un año más su ciclo *Orquestas del Mundo* que, como en años anteriores se dividirá en dos series. Sin duda lo más destacado son los cuatro conciertos que dirigirá Sergiu Celibidache a su Orquesta Filarmónica de Munich que vuelve de nuevo a nuestro país. Aparte de Celibidache, en la rúbrica de grandes batutas se encuentra Kurt Masur, que por primera vez viene a Madrid con una orquesta distinta a la suya de siempre: la de la Gewandhaus de Leipzig. Ahora llega con la formación norteamericana de la que es titular desde hace un par de años: la Filarmónica de Nueva York. Vuelve también Mehta, nuestro paisano Rafael Frühbeck de Burgos con la Orquesta Sinfónica de Viena, el joven y discutido Franz Welser-Möst con la London Philharmonic, Sinopoli con la siempre maravillosa Sächsische Staatskapelle Dresden, Vladimir Fedoseev con la Orquesta Sinfónica de la RTVE Rusa, etc. Los únicos programas que rompen el conservadurismo habitual son los que dirige Riccardo Chailly, que al frente de la Filarmónica de la Scala interpretará nada menos que la *Sinfonía Turangalila* de Messiaen, una de las obras fundamentales de la música del siglo XX, y el



Celibidache vuelve una vez más a Madrid

compositor-director Leif Segerstam que con la Orquesta de la Radio Nacional Danesa hará un interesante —en principio— concierto con obras de Rueders, Sibelius y Carl Nielsen. Entre los solistas destaquemos a nuestra Rosa Torres Pardo, que tocará la *Rapsodia sobre un tema de Paganini* de Rachma-

ninov con Fedoseev. Cuatro espléndidos pianistas darán recitales dentro del ciclo: los rusos Dimitri Bashkurov y Evgeni Kissin —del cual nos ocupamos con mayor detenimiento en estas mismas páginas—, el norteamericano Murray Perahia y la portuguesa Maria João Pires.



Gardiner, una visión nueva de Schumann

FOTO: AMSELLEN

Ciclos barceloneses

Dos temporadas de conciertos —los de *Palau 100* e *Ibercámara*— aparecen en la programación musical de Barcelona —además de la temporada de la Orquesta Sinfónica de la ciudad. Hay quien piensa que dos temporadas paralelas son demasiado y no hay público para tanto. El tiempo lo dirá. Por lo pronto ambas se presentan con una oferta cualitativamente bastante parecida. En la del *Palau 100* a destacar la presencia de solistas como Kissin, Renata Scotto, Perahia o Spivakov, y orquestas como la Sinfónica de Chicago —con su titular, Daniel Barenboim, al frente—, la Staatskapelle Dresden con Sinopoli o la Filarmónica de Israel con Mehta. Programas no muy ambiciosos y bastante conservadores. Lo cual es también la tónica de la IX temporada de *Ibercámara*, más brillante en cuanto a intérpretes —Rostropovich con la Royal Philharmonic, Maazel con la Bayerische Rundfunk, John Eliot Gardiner, Rozhdestvenski, Gidon Kremer, Maria João Pires, Askhenazi, Weissenberg, Kocsis, Anne-Sophie Mutter, Accardo, etc. Uno de los conciertos más atractivos es el dirigido por el citado John Eliot Gardiner con la Orquesta Sinfónica de la Radio Alemana de Hamburgo, dedicado enteramente a Schumann— *Obertura Manfred*, *Sinfonía n.º 3*, *Concierto para piano y orquesta*, con Pires de solista.

Rehabilitado con la misma elegancia y belleza que en los tiempos de Isabel II, el Palacio Gaviria sirve como marco ideal para presentaciones de discos o libros, reuniones de empresa, conferencias, fiestas privadas, así como actividades culturales, exposiciones de arte y conciertos de música clásica. Una buena infraestructura, así como su ubicación en el centro de Madrid hacen que sea un marco incomparable. En horario al público todos los días de 20:00 h. a 3:00 h. se podrá disfrutar de música clásica en vivo.

PROGRAMACION MUSICAL

del mes de Noviembre:

- Días 4, 12 y 25.
Dúo de piano y violín.
Timothy Edward y Sara Jane Aitken.
- Días 5, 18 y 26 (Por confirmar)
Trío Sur: *Walter Silva - Guitarra*
Ezequiel Kortabarría - Flauta
Oscar Grossi - Violoncello
- Martes Líricos.

PROGRAMACION NAVIDEÑA

- Concierto de Navidad, Año Nuevo y Reyes.

EXPOSICION DE PINTURA

- Del 28 de Octubre al 8 de Noviembre. *CHORDI CORTES.*
- Del 9 al 17 de Noviembre. *ESPERANZA GONZALEZ.*
- Del 18 al 29 de Noviembre. *FRANCISCO GUITIAN.*



**Su
próxima
convención,
cena de
empresa
o presentación...**

**puede pasar
a la historia.**



**Como la más creativa,
la más interesante,
la más amena.
En definitiva, como la que eligió
un marco más acorde
con la importancia del acto.**



**PALACIO
GAVIRIA**

Calle Arenal, 9. 28013 Madrid
Tels. (91) 526 60 69 - 70 - 71
Fax (91) 526 60 72

Ashkenazi vuelve al piano

No es muy frecuente ya poder escuchar al ruso Vladimir Ashkenazi como pianista después del inicio de su carrera como director, que le llevó primero a la titularidad de la Orquesta de la Radio de Berlín Occidental y luego a la de la Royal Philharmonic Londinense. Una actividad directorial debatida y ante la que hay menos unanimidades que ante la de pianista. Ahora el gran artista ruso viene a España, a actuar en Barcelona y Valencia con programas a determinar. Será entonces el momento de ver si Ashkenazi sigue siendo un pianista excepcional o si el cambio por la batuta le ha afectado de alguna manera.

(Barcelona, Palau de la Música Catalana, día 30 de noviembre, a las 21 horas; Valencia, Palau de la Música, día 4 de diciembre, a las 20.15 horas).

Siempre Maazel

Sorprendente, versátil, irregular, fascinante... A Lorin Maazel se le puede aplicar cualquiera de estos calificativos porque cualquiera le va bien en determinados momentos y en determinadas actuaciones. Dotado de una técnica única, de una musicalidad a prueba incluso de sus peores días, este hombre es una especie de producto cosmopolita-nacido en Francia, hijo de eslavo y de holandesa, recriado en los EE.UU., de destino errante y que no pertenece del todo a nadie. Ahora ha vuelto a afincarse en Europa como titular de un conjunto sinfónico de gloriosa historia, la Orquesta de la Radio de Baviera, sucediendo a Eugen Jochum, Rafael Kubelik y Colin Davis. Maazel ha estado ya con esta orquesta en Madrid el pasado año y defraudó bastante. Se le acusa de dirigir demasiado, de interesarse más por el dinero que por la música. Demostró que estas acusaciones hay, por lo menos, que matizarlas cuando unos meses después, dentro del Ciclo Mahler de la Fundación de la Caja de Madrid, dirigió una soberbia *Sexta Sinfonía* a la Orquesta Sinfónica de Pittsburgh, cuya titularidad aún ostenta. Ahora vuelve a Madrid, Barcelona y Valencia con un programa Richard Strauss, que comprende *Así habló Zaratustra*, la suite de *El caballero de la rosa* y *Till Eulenspiegel*. Un

programa que pondrá a prueba una vez más el virtuosismo de este mago extraño y desconcertante de la dirección orquestal.

(Madrid, Auditorio Nacional, día 5 de noviembre, a las 19.30 tarde; Barcelona, Palau de la Música Catalana, 7 de noviembre a las 22 horas Valencia, Palau de la Música, día 11-XI, a las 20.15 horas).



Maazel, un maestro irregular, pero de inmenso talento



Evgeni Kissin

FOTO: CHLALA

El niño crece

La actuación de Evgeni Kissin en Madrid, el 16 de noviembre, dentro del ciclo organizado por Ibermúsica, va a hacer posible otra vez esa aventura apasionante que consiste en comprobar si el niño prodigio cuaja en algo más que el virtuoso que se presumía. En verdad que los síntomas últimos —el disco con Abbado que recoge el concierto de Fin de Año de la Filarmónica de Berlín y en el que es solista de una fulgurante *Fantasia Coral* beethoveniana —resultan de lo más esperanzadores, pero sólo el tiempo, que conduce inexorable a la madurez o al adocenamiento, tiene la última palabra. El programa preparado por el joven y tímido pianista ruso, que acaba de cumplir los veintiún años y ya lleva once como concertista, revela una rara inteligencia y un claro deseo por ir más allá de una mera demostración técnica para cuya resolución le sobra competencia. Dos obras de Schumann —las *Variaciones Abegg* y la *Fantasia en do mayor*— y tres de Franz Liszt —la transcripción de cinco *Lieder* de Schubert, el *tercero de los Nocturnos* y la *Rapsodia Española* —servirán de piedra de toque para un pianista que parece decidido a conseguir eso tan difícil en cuya certera mezcla radica el quid de la cuestión: ser un virtuoso, sí, pero por encima de todo un músico. Kissin actuará igualmente en Barcelona dentro del Ciclo del Palau 100 el día 9 de este mismo mes.

FOTO: FAINELLO

Dos monstruos sagrados



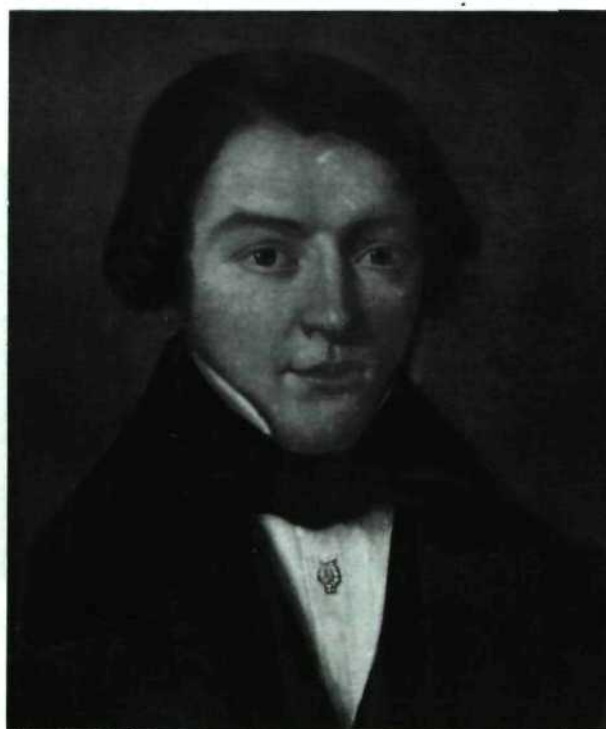
Jessye Norman cantará a Richard Strauss con el gran Celibidache.

Si viaja usted a Munich los días 14, 15 y 16 de noviembre y es aficionado a la música tiene una ocasión de oro de asistir a un concierto de los que (previsiblemente) no se olvidan: Sergiu Celibidache, con su Orquesta Filarmónica de la ciudad, dirigirá un programa en el que se encuentran, además de la *Patética* de Chaikovski, los *Vier letzte Lieder für Sopran und Orchester* de Richard Strauss, que contarán como solista con otro monstruo sagrado: la maravillosa Jessye Norman.

Y si sus gustos musicales avanzan más en el tiempo, la misma orquesta, el día 30 de ese mismo mes —y luego los días 1, 2, 3 y 4 de diciembre—, bajo la dirección del siempre inquieto e interesante Gerd Albrecht tocará dos obras de uno de los grandes maestros de la música de nuestro siglo: el alemán Karl Amadeus Hartmann. Las obras de Hartmann tienen una significación que va más allá de lo musical y cuya elección indica también una cierta apuesta moral y política por parte de Albrecht en la inquietante Alemania actual: son *Miserere*, poema sinfónico para orquesta, compuesta un año después de la toma del poder por parte de Hitler, y *Ghetto*, del ciclo *Crónica judía*. Completará el programa una versión completa del *Manfred* de Schumann. Como para no perderselo.

Schumann en París

El año pasado la ONE, bajo la dirección de su titular, Aldo Ceccato, llevó a cabo un dignísimo ciclo Schumann. En París este año se está desamollando otro ciclo sobre el mismo compositor, pero incluyendo las obras sinfónico-corales y las de cámara. Así, en este mes de noviembre, John Eliot Gardiner dará un concierto, con Maria João Pires, el día 22, y la NDR de Hamburgo, que también se podrá escuchar en España, tanto en Valencia como en Barcelona y del cual nos ocupamos en otra de estas notas. Marek Janowski por su parte, con la Orquesta Filarmónica de Radio Francia y Heinrich Schiff como solista, interpretará en el Chatelet parisino la *Segunda Sinfonía* y el *Concierto para violonchelo y orquesta*, el día 30. El ciclo Schumann se prolongará aún a lo largo de varios meses. Un síntoma o un signo más del interés renacido y creciente por la obra, tanto la sinfónica como la camerística, de Robert Schumann, el más puro y a la vez más intelectual de los grandes músicos del romanticismo alemán. En el ciclo han intervenido —o intervendrán— directores como Eliahu Inbal, Armin Jordan, Jeffrey Tate, Claus-Peter Flor o el citado Janowski, con orquestas como la Nacional de Francia o la Filarmónica de la Radio.



Schumann, el romanticismo más puro

Un mes nórdico

giendo a la Orquesta Filarmónica de Oslo con músicas de Svendsen, Nordheim y Rachmaninov (día 10) y de Thommessen, Grieg y Stravinski (día 11), Neeme Järvi con la Orquesta Sinfónica de Göteborg y Cristina Ortiz como solista en un programa Sibelius, Stenhammar y Stravinski (día 14), Simon Rattle y su City of Birmingham Symphony Orchestra con obras de Nielsen (*Sinfonías 1 y 3*) y Mahler (días 13 y 20), Colin Davis con la London Symphony en un programa de Sibelius (que incluye sus *Sinfonías 1 y 3*, los días 26 y 29), Andrew Davis con la Orquesta Sinfónica de la BBC, etc. Además de otras muchas actuaciones de artistas nórdicos, la compañía del Teatro de Drottningholm presentará un programa que se titulará precisamente *Tender is the North*, escrito y narrado por la gran cantante Elisabeth Söderström junto con Ture Rangström. Además el fascinante ciclo incluirá, entre otras muchas cosas, una charla de la presidenta de Islandia, Vigdís

Finnbogdottir sobre la identidad nórdica, la novelista P.D. James presentará a dos destacadas escritoras finlandesas y habrá películas de Bergmann, Alf Sjöberg, Mauritz Stiller, Gustav Molander, etc. Animense.



Colin Davis dirigirá a la London Symphony en un nuevo programa sibelius

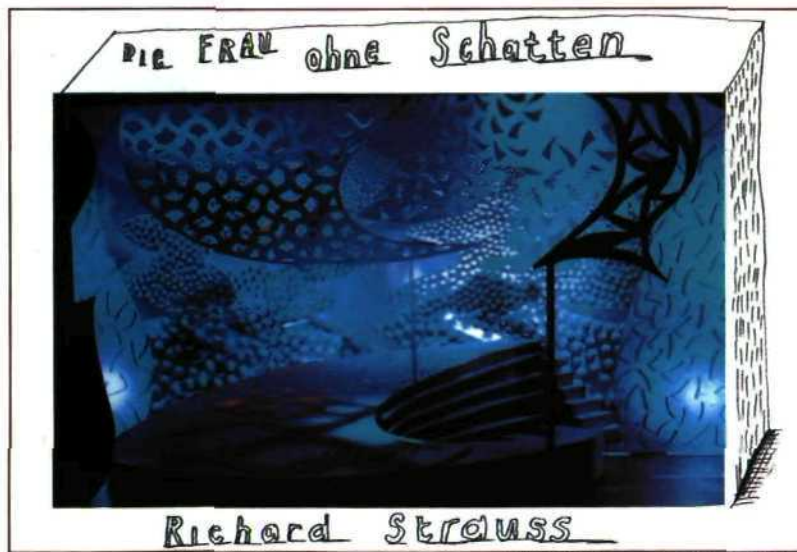
FOTO: SCHAFFLER

Entre los días 10 de noviembre y el 13 de diciembre se celebrará en Londres, en el Barbican Centre, un soberbio ciclo titulado *Tender is the North*, subtítulo *Festival de Artes Escandinavas*. Habrá de todo —cine, te-

atro, literatura, artes plásticas (y música, claro)— porque en Londres cuando se hacen estas cosas se hacen en serio y modélicamente. Ciñéndonos a la música se podrán encontrar ustedes cosas como ésta: Mariss Jansons diri-

Una mujer sin sombra

Reciente aún el éxito en Salzburgo de la ópera de Richard Strauss *Die Frau ohne Schatten* (La mujer sin sombra) bajo la dirección del octogenario y siempre joven Sir Georg Solti, y de la espléndida grabación fonográfica, se anuncia en la Royal Opera House londinense una nueva producción de la misma obra, con dirección escénica de John Cox, musical de Bernard Haitink y decorados de un notabilísimo pintor británico, David Hockney, una excelente antológica del cual, por cierto, se puede admirar actualmente en la sala de exposiciones de la Fundación March de Madrid. La nueva producción de *Die Frau ohne Schatten* cuenta, además de la dirección de Haitink —titular, como se sabe, del Covent Garden— con un excelente reparto que incluye a Anna Tomowa-Sintow, Gwyneth Jones, Jane Henschel, Paul Frey y Franz Grundheber. Para los interesados —y afortunados— que puedan viajar a Londres esos días les diremos que el estreno se producirá el día 16 de noviembre a las seis



Boceto de David Hockney para la nueva producción de La mujer sin sombra

de la tarde y que la duración —el folleto de la Royal Opera House es así de mi-

nucioso— de unas cuatro horas y quince minutos aproximadamente.

AUVIDIS
VAIOIS

*Danielle
Laval*

*Régis
Pasquier*

*Rafael
Orozco*

*Los
nuevos
artistas
para un gran
sello*



CD V 4667

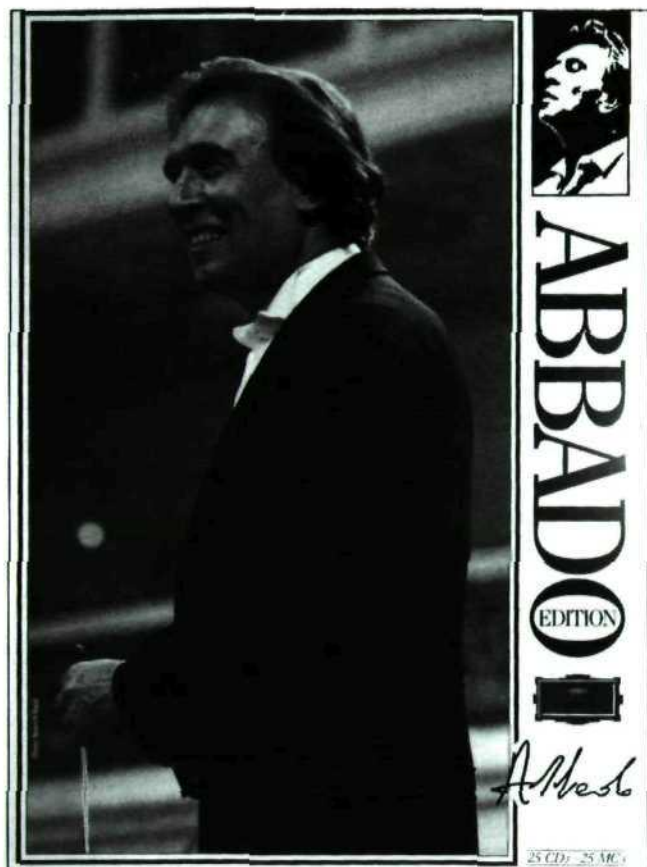


CD V 4673



2 CD V 4663

AUVIDIS IBÉRICA : Calle Bertran, 72 08023 BARCELONA
Telf. (93) 418. 80. 80 Fax. (93) 211. 08. 15



25 años de Claudio Abbado

Se han celebrado los veinticinco años de la vinculación del gran director de orquesta Claudio Abbado con la firma Deutsche Grammophon, del grupo Polygram. La presentación de la edición de una vasta *antológica* fonográfica del artista y la aparición de una nueva versión de *El barbero de Sevilla*, que cuenta en su reperto con los nombres de Plácido Domingo, Kathleen Battle y Ruggero Raimondi, se llevaron a cabo en dos ciudades italianas, Bolonia y Ferrara, donde se reunió la plana mayor de la DG y una nutrida representación de periodistas y vendedores de toda Europa, reunidos para lo que se convirtió en un gran homenaje cuyo momento culminante fue el espléndido concierto que Abbado dirigió a la Orquesta Filarmonica de Viena en el Teatro Comunale de Ferrara, con un programa que incluía las oberturas *Coriolano* y *Leonora III* de Beethoven, más la *Sinfonía nº 1* de Gustav Mahler. El único lado negativo del concierto fue el tremendo calor de la sala del Teatro, completamente abarrotada. Pero los vieneses tocaron como se sabe que pueden tocar, es decir maravillosamente, y Claudio Abbado demostró que sigue siendo un gran maestro.

La celebración fue multilingüe y real-

mente poco convencional. Hubo almuerzos y cenas en bellos palacios renacentistas, paseos por dos hermosas ciudades, discursos en italiano, inglés y alemán, y hasta la presencia de Scalfaro, presidente de la República italiana, en viaje a Ferrara para inaugurar una exposición de Marc Chagall, que acudió al concierto en el Teatro Comunale, no rodeado, la verdad, de gran aparato ceremonial sino de una manera sobria y sencilla, como corresponde a un régimen republicano.

Antes de la cena en honor a Abbado, el alcalde, un ciudadano alto y rubio, con aspecto más nórdico que meridional, dirigió la palabra a los asistentes. Al terminar la cena Abbado se confundió entre los que le homenajearon —alrededor de un centenar de personas— y fue visitando mesa tras mesa. Con los españoles permaneció unos diez minutos. Tímido, retraído, pero a la vez simpático, Abbado contestó con un «¡Ah, Falla!», cuando alguien del grupo le preguntó que cuándo iba a grabar música española. Aunque parecía que la *lingua franca* de la reunión era el inglés, Abbado, naturalmente, prefirió hablar en italiano. Los españoles se lo agradecemos e hicimos nuestros pinitos tratando de recordar los libretos de ciertas óperas.

La ONE en USA

Diez conciertos ha dado la Orquesta Nacional de España en su gira por los EE.UU., bajo la dirección del que fuera su titular a lo largo de muchos años, Rafael Frühbeck de Burgos, que actualmente trabaja, como se sabe, en Viena y en Berlín. Con sus programas auestas la orquesta visitó importantes ciudades de los EE.UU., incluida Nueva York. Entre los solistas que actuaron con ella hay varios nombres ilustres: Alicia de Larrocha, Joaquín Achúcarro, el guitarrista Pepe Romero... Artistas españoles de prestigio internacional —muy grande en el caso de la gran pianista catalana—.

En cuanto a la programación no se puede decir que sea muy imaginativa. Música española, eso sí, pero de la de siempre: Falla, Albéniz, Granados, Rodrigo —el *Concierto de Aranjuez*, no hace falta decirlo. Un par de composiciones de autores extranjeros: el *Bolero* de Ravel y el *Concierto para piano y orquesta* de Edvard Grieg. Nada de música española actual, ni de ninguno de los ilustres contemporáneos —Gerhard, los compositores de la Generación del 27, tantos otros— que con trabajo se están sacando día a día de las estanterías donde se acumulan, polvorientas, tantas obras olvidadas.

Es una lástima. La ONE habrá demostrado su buen momento y se habrá perdido una oportunidad más de enseñar que la música española es algo más que la que suele aparecer en esos discos de las multinacionales, adornados con estampas de toreros y de bailarinas, bajo el marbete de *Spanish Fury* o algo por el estilo. Qué se le va a hacer.

Una celebración, en fin, que incluyó también un bello homenaje al gran Federico Fellini, un poco traído por los pelos pero justísimo, pues estábamos en tierras donde se desarrollan algunas de sus obras maestras. Todo fue amable, estuvo excelentemente organizado y se oyó espléndida música. E Italia sigue siendo una belleza.

ALICANTE

Misión cumplida

U n septiembre más —y ya van ocho, éste con sus novedades y todo— el Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante se ha cerrado con un balance del todo positivo. Quizás, hasta con resultados globales más redondos que otras veces. Habiendo cumplido todas y cada una de las metas que se había propuesto desde sus comienzos (ver comentario previo sobre el Festival en el número de septiembre), pero también, y aun especialmente, las incorporadas *ex novo* en esta octava edición. No sólo porque se trataba de la jornada de arranque de ella, sino también porque, habida cuenta de la generalizada penuria de nuevos títulos operísticos, el estreno de uno de solvencia y de fuste, amén de cuidadosamente preparado, conlleva interés especial, es precisamente con él con el que inicio esta necesariamente sintetizada crónica.

En efecto, la primera cita de las dieciocho que se sucedieron entre el 20 y el 27 de septiembre, implicaba, ni más ni menos, que la entrada de la ópera en el Festival, con *L'any de Gracia* de Albert Sardá (Barcelona, 1943). Y a fe que lo ha hecho, en un remozado teatro Principal casi lleno, con todos los pronunciamientos favorables. Por comenzar por lo que es columna vertebral y sostén decisivo —iba a escribir único— de toda la ópera, diré que Sardá ha acertado de lleno en la música que ha compuesto sobre el libro de Pierre Danais, redactado a partir de la última parte de la novela homónima de Cristina Fernández Cubas. En reto peligroso, además. Porque la acción propiamente dicha apenas existe, salvo el desenlace *stricto sensu*. Antes, en la hora

aproximada que lo prepara, todo se reduce a una exposición, bien que hondamente trabajada y trabada, de sucesivas y alternantes situaciones anímicas de los dos únicos personajes que se expresan. Con todo, digo, Albert Sardá encuentra y articula, con singular perspicacia y tino, soporte sonoro tan variado como secuencialmente lógico y adecuado a cada

una de las vicisitudes, interiores y exteriores, que se viven.

Tan es lo anterior así, que la única reserva que cabe apuntar al estreno que comento es la sobreabundancia de lo escénico. Parece como si los responsables de la escenografía (Isabel Echary y Diego Etcheverry) y de la dirección escénica (Joan Lluís Bozzo) no confiaran del todo en que la música comentara e ilustrara suficientemente los acontecimientos que se narran. Se recargan presencias, hasta la de la orquesta, con llamativos disfraces. Y se agolpan movimientos y gesticulaciones. Sobran la mitad. Aunque sea preciso reconocer que todo está perfectamente preparado y ensayado, y que la peripecia de un naufrago que se encuentra en una isla contaminada por anteriores experimentos con un ser mitad hombre, mitad cabra, invita a toda suerte de excesos teatrales.

Contribuyó al pleno éxito del estreno —posible gracias al encargo de la Fundación Caja Madrid y a la producción del Area Creació Acústica balear— el espléndido trabajo de los cantantes Joan Cabero y Josep Pieres, bien acom-

interés en la narrativa propuesta de Luc Ferrari, enorme dosis del mejor humor en la de Eduardo Polonio y hondura conceptual en la de Tom Johnson.

Entrando ya en las áreas habituales del Festival, han tenido lugar en él otros veinticuatro estrenos absolutos, diecinueve de ellos especialmente encargados para esta edición, y veintiuno en España. De aquéllos —no es posible extenderse más— éstos son, en mi opinión, los que mayor calidad e interés han ofrecido: *Tránsito*, para orquesta, de Gonzalo de Olavide, denso, ordenado y bien estructurado trabajo; *Ojos eran fugitivos*, para coro, de Eduardo Pérez Maseda, con pulcro y minucioso tratamiento de las voces, y por cierto beneficiada de una magnífica actuación del Coro de la Comunidad de Madrid dirigida por su titular, Groba; y *Fragmentos de un mar de além* de Manel Rodeiro, si en cambio perjudicada por la deficientísima labor del Cuarteto Silvestri que lo estrenó, capaz de traslucir gran imaginación combinatoria de voces, variada distribución secuencial y cuidada visión de lo tímbrico. Merecen también la cita las *Escenas*

borrascosas de Balada, los *Juegos gráfico-musicales* de Villa Rojo, y la *Suite de Belisa* de Coria, así como los trabajos de los alicantinos Javier Santacreu y Carmen Verdú.

Para concluir, alusión telegráfica a lo más destacado en el orden interpretativo: Percusionistas y Ensemble alicantinos que actuaron a las órdenes de García Iborra; segundo concierto de la Orquesta Nacional, bajo el mando de Sebrier; Manuel Enríquez y el Laboratorio del CDMC, en su sesión de violín y electrónica; el Divertimento Ensemble, con Sandro Gorli;

las sopranos Adelaida Negri y María José Sánchez; el viola Tomás Tichauer; la clavecinista María Teresa Chenlo; algunas de las intervenciones del *tandem* Alcides Lanza-Meg Sheppard, y varios de los solistas instrumentales que dirigió José Luis Temes.

Leopoldo Hontañón



L'any de Gracia de Sardá, un acierto pleno

pañados y dirigidos por el Conjunto Música d'Avui y Joan Ensenyat.

Dentro de su singular carácter y de sus propósitos específicos, se hizo también diana en el segundo de los empeños que eran novedad en la edición de este año: la de ofrecer en ciclo especial producciones radiofónicas puras. Coordinadas por José Iges, hubo variedad e

BARCELONA

Einstein on the beach

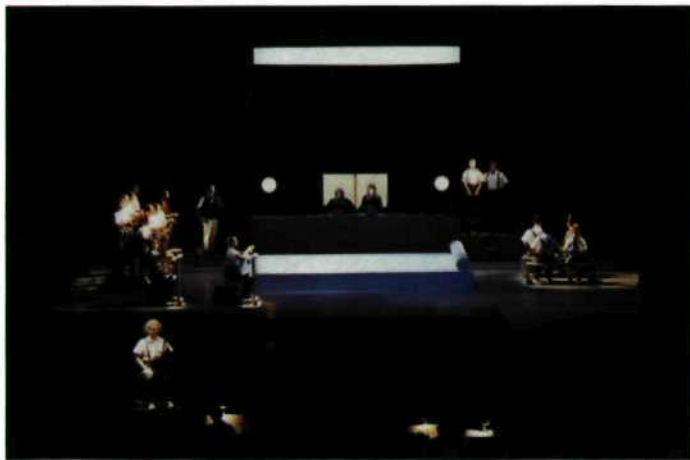
Barcelona. Teatro del Liceu. 29-IX-1992. Philip Glass y Robert Wilson. *Einstein on the beach*. The Lucinda Dance Company. The Philip Glass Ensemble.

Se esperaba con cierta curiosidad mezclada con escepticismo la presentación de la ópera minimalista de Philip Glass con escena de Bob Wilson, precedida del prestigio de representaciones americanas, incluso en el Met, tras su estreno en 1976 en Aviñón, como encargo del gobierno francés. Los vientos traían rumores acerca de un espectáculo visualmente apreciable, acaso más propio de otro tipo de salas que los habituales coliseos operísticos, y en todo caso sostenido por una música repetitiva y machacona, difícilmente soportable, a menos que se posean especiales capacidades de estoicismo, unidas al deliberado deseo de dejarse tomar el pelo. Y algo así sucedió en la realidad, con el aditamento de una interpretación magnífica. Los Lucinda's boys y girls hicieron tal alarde de fuerza y tal derroche de destreza, y los cinco músicos del Philip Glass Ensemble, con el violinista-Einstein a la cabeza, tal demostración de profesionalidad, que al final los héroes que seguían en su butaca aplaudieron con ganas la interpretación,

sin que se supiese a ciencia cierta si aplaudían también la obra. Claro está que supongo que nadie aguantó sin moverse las cuatro horas y tres cuartos de deliberado machaqueo musical (?), y esa es también la voluntad de los autores. Según parece, cuando concibieron la cosa, allá en el Soho neoyorquino, fijaron ya las dos coordenadas principales: que fuera desmesuradamente larga y pesada, y que careciera en absoluto de trama argumental, eso que llaman hilo conductor. Y no pensaban llamarle ópe-

ra; eso fue sugerido tras el estreno. En cuanto a los rumores respecto a que mejor en una sala distinta a las de ópera, de eso nada. El producto hay que verlo en el Liceu y en La Bastille, en el Covent Garden y en La Scala. Así se puede comparar entre lo que siempre hemos considerado ópera y lo que se llama —o llaman— así en nuestros días. Puedo dar fe de que los objetivos de Glass se cumplen con creces; lo cierto es que hay momentos en que gritarías, asesinarías o, para no hacerlo, te escaparías —de hecho, te escapabas— de la sala.

Capítulo preguntas y respuestas: ¿Que si sale Einstein? Pues sí, y toca el violín que se las pela. ¿Que si va a la playa? Pues no. El título podría haber sido otro, en realidad. Respetando, eso sí, la admiración de los autores por los gran-



Más que música, un deslumbrante espectáculo teatral

FOTO: BOFILL

des hombres (al final sale, muy grande, en escena la fórmula einsteniana de equivalencia materia-energía). ¿Que si me gustó? Pues no. ¿Que si hay que haberla visto? Pareceré algo duro, pero ahí va mi (última) respuesta: Preferiría que no la hubiesen p...roducido, para no haberla tenido que resistir; pero está ahí, y hay que verla. Es cierto que forma parte de la historia musical del siglo, y no se puede uno volver de espaldas a ello.

Jesús García-Pérez

Cuatro estrenos en Torroella

Un año más y gracias sobre todo al esfuerzo personal del director del Festival, Josep Lloret, el de Torroella de Montgrí, ha llevado a cabo una tarea fundamental entre las muchas que desarrolla, el estreno de cuatro nuevas obras, encargo del Festival y del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea.

Se trataba esta vez del *Sexteto mixto* de Salvador Brotons, de la *Música para un festival* de Martínez-Izquierdo, del *Cantoral* para piano, homenaje al poeta Miguel Hernández, de Fernández Alvez y de la obra para orquesta de cuerda *Prosas disperses* de Francesc Taberna-Bech. Todas ellas obras de magnífica factura y dos de ellas, la de Brotons y la de Taberna-Bech que impresionan por su depurada estética y su sentimiento dramático.

Prosas disperses, poema concertante para violín y orquesta de cuerda, es el resultado de las reflexiones, recuerdos y añoranzas de un tiempo y un paisaje, el de Tossa de Mar, y el emocionado homenaje al gran violinista y a la fascinante personalidad de Antoni Brossa. Es una obra en la que late una dramática tristeza por algo que se ha perdido, un tiempo y un paisaje. Toda ella gira en gran parte sobre la disposición interválica del primer acorde que aparece en los bajos y una escala de cuartas y segundas con la que responde el violín solista. Estas nueve notas serán el pilar sobre el que el compositor edificará una partitura escrita con una gran economía de medios, pero con gran riqueza rítmica, melódica y expresiva. Homenaje a un gran violinista, no puede menos de recordar su talento de virtuoso y la *cadenza* del violín solista es digna de un estudio más profundo que el que cabe en una simple crítica.

La versión que escuchamos al Royal College String Ensemble, dirigido por Rodney Friend y un magnífico violinista como es Joe Park, fue una bella interpretación de una obra nada fácil, cuidadosamente estudiada, a la que los músicos del conjunto, el director y el solista se entregaron con verdadero entusiasmo y magníficos resultados.

Eduardo Rincón



CONCIERTO
HOMENAJE
A
FEDERICO
MORENO TORROBA

Programa

Se interpretarán obras del Maestro Torroba.

Jardines de Granada.
Diálogos con la Guitarra.

Canciones para Voz y Guitarra,
La Chulapona (Selección).
Luisa Fernanda (Selección).

Orquesta Sinfónica de Madrid.
Director: Rafael Frühbeck de Burgos.

Coro de la Comunidad de Madrid.
Director del Coro: Miguel Groba-Groba.

María Orán, Soprano. Antonio Ordóñez, Tenor.
Pepe Romero, Guitarra. Vicente Sardinero, Barítono.
Con la colaboración especial de la soprano
Victoria de los Angeles

Concierto patrocinado por BMW.
A beneficio de la fundación Mundo en Armonía.



MINISTERIO DE CULTURA

Instituto Nacional de los Artes Escénicos y de la Música

Sociedad General
de Autores de España



El testamento de Falla

Barcelona. Gran Teatre del Liceu, 23-IX-92. Falla, *L'Atlàntida*. Victoria de los Angeles, Enric Serra, Mercè Obiol, Montserrat Pi, Coral Infantil L'Esquix, Orquestra y Cor del Gran Teatre del Liceu. Director: Edmon Colomer.

Casi treinta y tantos años después de su estreno en nuestro teatro, de la mano del gran Eduard Toldrà, ha vuelto al escenario de nuestro coliseo, nuevamente en versión de concierto (¿Para cuándo la versión escenificada?) la obra póstuma de Manuel de Falla, completada por Ernesto Halffter. La nueva audición nos confirmó el recuerdo del día del estreno: es un gran trabajo de un estupendo músico en los años postreros de su vida, realizado en malas condiciones de trabajo, en un tema que posiblemente se le escapó de las manos; la poesía de Verdaguer y la propia temática requerían una música grandilocuente, que no estaba en excesiva consonancia con los planteamientos estilísticos del genio gaditano, cuya música tenía un carácter más intimista. La inteligencia de Falla le hizo ser consciente de las necesidades de la obra, y en ocasiones consigue la inspiración precisa, dándole la fuerza necesaria, pero en otras la obra queda algo diluida; a ello debe añadirse que fuera completada por el maestro Halffter, que hizo una gran labor por su conocimiento del estilo del compositor, pero



Edmon Colomer entendió el espíritu de la *Atlàntida* FOTO: ROS RIBAS

estaba ligado a lo escrito por el autor. Edmon Colomer, que además de dirigir la versión en Barcelona, lo hará también en otras ciudades españolas, con distinto reparto y con otras masas estables, demostró haber captado el espíritu de la obra, sobre todo en la intención y el planteamiento, con una orquesta que cumplió, pero que no llegó a identificarse con la obra, tanto en los momentos de brillantez como en los de sutileza, situación que contribuyó a la linealidad de la versión. Algo parecido ocurrió con el coro, al que además perjudicaba su

ubicación, que diluía la proyección del sonido, con lo que su versión resultaba algo apagada, y que hacía más evidente la necesaria renovación de las voces. Uno de los puntos más interesantes fue la prestación de la Coral Infantil L'Esquix, verdadera cantera de la Coral Sant Jordi, con una gran musicalidad, que además iba acompañada de brillantez, cohesión y matización. Entre los solistas merece especial mención Victoria de los Angeles que si en 1961 cantó los dos papeles femeninos, en esta ocasión sólo interpretó a la Reina Isabel, a la que dio la marca de gran intérprete, y en el *Somni d'Isabel* supo enmarcar lo mejor de su arte. Enric Serra dio al Conifeo el sello de su profesionalidad y su musicalidad. Completaban el reparto la discreta Mercè Obiol, como Pirene, el correcto Eleazar Colomer, en las partes de niño, Montserrat Pi, bajo mínimos tanto por voz de timbre poco agradable como por su estilo, además del grupo formado por Virginia Parramon, Rosa María Conesa, Montserrat Toruella y Carolina Segarra, musicales en su canto conjunto, y los discretos Josep Benet, Francesc Garrigosa y Jordi Ricard.

Albert Vilardell

GALICIA

Bueno, mucho y muy cerca



Sabas Calvillo

FOTO: AMOROS

Los responsables de la Orquesta Sinfónica de Galicia se han propuesto normalizar la vida musical de esta tierra a golpe de inteligencia, imaginación a manos llenas y una gran dosis de entusiasmo. Para ello han diseñado una temporada de conciertos en la que primordialmente brilla el alto porcentaje de música y músicos españoles. Tanto es así que en prácticamente todos los programas figura alguna obra de origen hispano. Los programadores también pretenden normalizar la presencia de obras contemporáneas, presentes en un alto porcentaje. Stravinski, Falla, E. Halffter, J. Guridi, Turina, Soutullo, Rogelio Groba, C. Halffter, Manuel Balboa o R. Gerhard son sólo la punta de un claro

y límpido iceberg que esconde en su base una importante legión de intérpretes.

A falta de concretar la presencia de algunos solistas, la larga lista de músicos no es menos brillante: al margen de Sabas Calvillo —actual director titular— marcarán el ritmo y el matiz ante los jóvenes atriles las batutas de David Parry, Maximino Zumalave, Cristóbal Halffter, Theo Alcántara, Rudolf Barshai, Víctor Pablo Pérez, Philippe Entremont...

Los pocos solistas que han confirmado su presencia se encuentran, claro, a la altura de las circunstancias: Simon Estes, Antonio Meneses y Lucía Valentini Terrani.

Javier Vizoso

MADRID

Ciclo anodino

No es que la temporada de conciertos de la ONE se ofrezca como muy brillante —véase al respecto el comentario de Arturo Reverter en el número anterior de SCHERZO— pero le gana cumplidamente, en punto a grisura, el XV Ciclo de Cámara y Polifonía, uno de los más pobres de los últimos años. Si exceptuamos la actuación de dos cuartetos de extraordinaria calidad como el de Tokio y el Alban Berg, o de buenos especialistas en música contemporánea como son el dúo que forman los pianistas Beña Uriarte y Karl Hermann Mongrovius, la verdad es que lo que nos espera no es demasiado estimulante. Hay, sin embargo, un aspecto altamente positivo, que conviene resaltar y es la presencia de la música española actual. Nos encontramos con estrenos absolutos de Albert Llanas, Francisco Cano, Adolfo Núñez, Salvador Brotóns, Claudio Prieto, José Manuel Berea, Lluís Gasser, Julián Martínez, Consuelo Díez, Joan Valen, Manuel Dimbwayo y Manel Rodei-



El cuarteto Alban Berg

ro, además de con el estreno en España de dos obras de sendos importantes compositores españoles en plena actividad: el *Concierto n.º 2 para violín y orquesta de cuerda* de Cristóbal Halffter y la *Paráfrasis e Interludios* de Luis de Pablo. Y no mucho más.

J.A.

Temblor

Madrid. Auditorio Nacional. 9-X-92. Britten. *War Requiem*. Marvala Kasrashvili, soprano; Robert Tear, tenor; Johannes Mannov, barítono. Coral de Bilbao. Royal Philharmonic Orchestra. Director: Mstislav Rostropovich.

El *War Requiem* destila ese raro temblor que proviene de la suprema maestría para que música y palabra traten de dar respuesta a la necesidad de consuelo. Es la de Britten una obra transida de piedad, sí, pero, a la vez, decidida a ser un alegato contra la crueldad de la guerra. Cuando, en su conclusión, el coro canta el *In paradisum* de la *Misa pro defunctis* mientras se funden a él tenor y barítono repitiendo las palabras finales del poema de Wilfrid Owen —el gran poeta inglés muerto a los 25 años, en la Primera Guerra Mundial, sólo unos días antes del armisticio— «let us sleep now», uniendo la realidad a la plegaria, la emoción llega ahí donde sólo el arte verdadero es capaz de conducirnos. El genio hace así de la reflexión sobre el dolor humano la oración más certera.

La obra requiere un amplio contingente. Orquesta nutridísima, un grupo de cámara, dos coros y tres solistas vocales que deben aunar virtuosismo y entrega. Una Royal Philharmonic en excelente forma —con mención muy especial para

trompetas, trombones y tuba y para el trompa y el oboe del pequeño grupo— y la magnífica Coral de Bilbao echaron el resto en una prestación de muchos quilates. Como lo hicieron también unos solistas siempre conscientes de su papel, encabezados por un Robert Tear en verdadero estado de gracia, olvidados por una vez sus guiños tendentes a la sobreactuación. Y, controlándolo todo, Mstislav Rostropovich, que parece amar esta música de modo muy especial, acercándola al universo de un Dmitri Shostakovich —que no anda lejos, por ejemplo, del arranque del *Requiem aeternam*— amigo suyo como Britten, a quien el compositor soviético dedicara su *Sinfonía n.º 14*, lo era de los dos. Grandísima versión.

Como punto negro, y vergonzoso, de la sesión, un programa de mano literalmente impresentable, sin referencia alguna a la obra interpretada y sin la reproducción —aquí absolutamente imprescindible— de los textos cantados. Probablemente al público de ocasión —que lo había, dado el carácter también

El festival que vuela

Porque no quiere que se olvide que es cuna de la aviación española, Getafe ha puesto ese apellido a la primera edición del Festival que, con su alcalde a la cabeza, acaba de lanzar «hacia universos inesperados», y con vocación de extender sus brazos cada septiembre «a todos aquellos que poseen la facultad maravillosa de reinventar el mundo». Su nombre permanente de pila, *Festival de los Espacios Abiertos*, quiere expresar el propósito —bienvenido propósito— de armar todos los años en la ciudad submadrileña un encuentro internacional entre las diferentes manifestaciones artísticas vivas: música, exposiciones, esculturas en la calle, teatro, intercambios, debates.

De la ambición cualitativa del proyecto —que con diversas colaboraciones, está patrocinado por el Ayuntamiento de Getafe, la Comunidad madrileña y la Fundación Caja de Madrid, y organizado por Biscuter International, S.L.— dan ya idea la variedad y el tino con los que se habían elegido las citas musicales que, conviviendo con las plásticas y las teatrales, tuvieron lugar entre el 23 y el 27 del último septiembre. Desde el concierto inaugural de la Banda Municipal getafense, hasta el concierto de percusión del Grupo P'An-Ku. Desde la demostración de *música de baile para Carnaval* que estuvo a cargo del Grupo Circulo, hasta la que protagonizó el quinteto que encabeza Santi Vegas. Con clausura de lujo: la reposición en España desde 1976 —se había estrenado aquí en la Fundación Juan March—, con los hermanos Artza de solistas y bajo la dirección de José Luis Temes, del concierto para txalaparta, coro, marimbas y percusión *Zurezko Olerkia* (Poema de madera) de Luis de Pablo.

L.H.

de celebración privada del concierto—, la cosa le trajera al paio. Pero al que iba a escuchar una de las obras fundamentales de uno de los músicos mayores de la segunda mitad del siglo XX le hubiera gustado seguir los poemas de Owen. Los organizadores —Laboratorios Ruber y Juventudes Musicales (!)— negaban así una buena parte de lo que la obra posee de pauta reflexiva en un momento de la historia en el que no nos viene nada mal recordar un pasado del que aún vivimos y algunos hasta mueren.

L.S.

Pierre Boulez, Madrid, historia.

A severación tajante de partida: sólo por los dos conciertos que ofrecieron Pierre Boulez (Montbrison, Loire, 1925) y su Ensemble Intercontemporain en los dos primeros días del mes pasado —uno en la sala de cámara del Auditorio Nacional y otro en el Palacio de los Deportes—, quedaría justificada y bien justificada la gestión de Madrid Cultural-92 en la parcela musical. Se agolpan las razones que abonan la afirmación pero es preciso limitarse a las primordiales. Previa: presentar por primera vez en Madrid a quien, con todas las de la ley, es mito viviente en, prácticamente, todos los campos de la música culta de nuestro siglo —creación, interpretación, organización, pensamiento—; y hacerlo con el conjunto por él formado en 1976, verdadera continuación espiritual de su propia personalidad artística e investigadora, y con un par de programas concebidos con singular acierto. Razones postlúdicas: los resultados materiales e interpretativos de las dos sesiones fueron de todo punto deslumbradores; tan admirables, que explican por sí mismos cómo los lenguajes musicales de este siglo —y no sólo los de Schoenberg o Boulez, sino también otro que pasa por ser más asequible, como el de Stravinski— cobran así su prístino sentido, son enteramente comprendidos por quienes se interesan por su mensaje y aun llegan a sensibilidades reacias, en principio, a entrar en ellos. Organizadores y colaboradores tuvieron su premio: en los ya largos años que llevo asistiendo a cuantos actos se celebran en Madrid de música contemporánea, puedo asegurar que jamás se ha dado antes, ni de lejos, semejante clima de rendida atención y admiración durante las actuaciones, ni parecida explosión premiadora a su fin.

Pero glosemos, aunque sea por encima, alguna de las razones expuestas.

Programas bien pensados. Uno, el del Auditorio, puramente instrumental, y el otro, el del Palacio, con la colaboración capital de lo electroacústico cubrían así, en cuanto a los títulos de Boulez seleccionados, los dos campos creadores por él transitados. En efecto, cerraba el primero el emblemático *Le marteau sans maître* (1956), para contralto y seis instrumentos, sobre poemas de René Char, mientras que llenaban el segundo el *Dialogue de l'ombre double* (1985), para un clarinetista que dialoga con sus mismas intervenciones, que van siendo tratadas por un ordenador, y *Repons* (1976-1984), para seis solistas, conjunto instrumental y un complicado sistema de transformación electroacústica del sonido; obra esta última en situación de permanente perfeccionamiento técnico, lo que otorga esa característica de constituir una *work in progress* tan

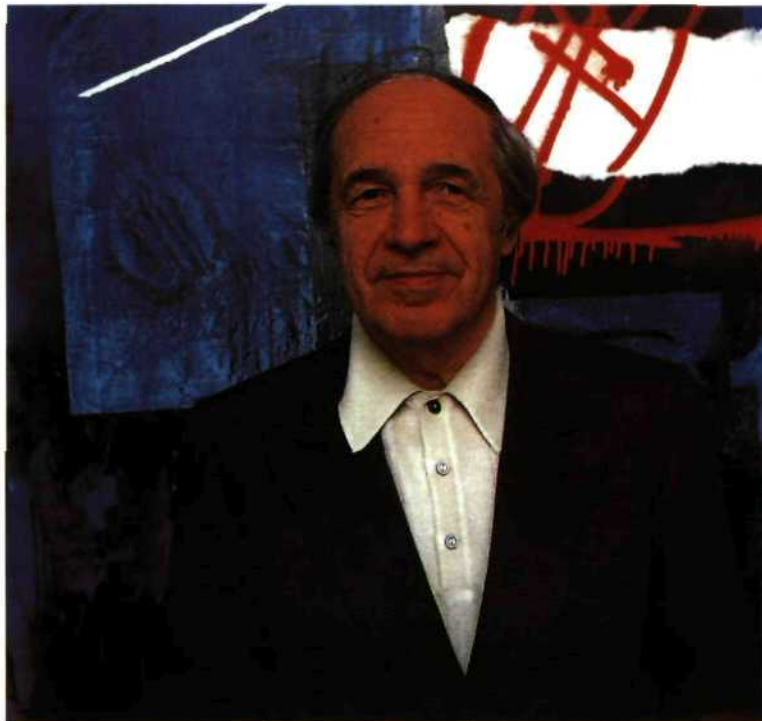
estos títulos, ya gloriosamente instalados en la mejor historia de la música: *Concertino* (1920-52), *Ocho miniaturas* (1912-1962), *Berceuses du chat* (1916) y *Pribaoutki* (1914) de Igor Stravinski, y la *Sinfonía de cámara, opus 9* (1906) de Arnold Schoenberg.

Traducciones asombrosas, decía también. Por completo fuera de lo que es normal escuchar por ahí —en España y fuera de ella—, las traducciones del austriaco y las del propio músico que las dirige. Todo fue exacto, todo quedó neto, todo estuvo en su sitio. Y todo meridianamente explicado en lo que respecta a la intención expresiva. Pero no sólo ellas. También en las canciones del ruso se escucharon inflexiones y detalles tímbricos —¡qué apoyos clarinetísticos a la voz!— cuasi inéditos. Boulez tiene mucho que ver en ello, naturalmente, pero es que, además, tiene en

Phyllis Bryn-Julson una intérprete vocal de primerísimo rango y en el Intercontemporain un grupo de treinta y un instrumentistas no sólo de alta calidad individual y totalmente identificados con los lenguajes que frecuentan, a los que aman y entienden a la perfección, sino milagrosamente compenetrados, en letra y espíritu, en cuanto conjunto. Me parece que no es adjetivo el detalle de que, en dos días, hayamos podido disfrutar de cuatro espléndidos primeros violines. Pero no es posible citarlos *nominatim* a los treinta y uno. Véanse representados todos, con voluntad de sincero homenaje, por el formidable clarinete André Trouppet.

Pierre Boulez completó este magnífico dúo de conciertos con un interesantísimo encuentro en la Residencia de Estudiantes, organizado por los Amigos de tan histórico albergue.

Leopoldo Hontañón



Pierre Boulez, que llegó, dirigió y triunfó en Madrid

FOTO: D.G.

querida por su autor, sin que deje de cumplir, en lo instrumental, el otro de sus *desiderata*: tener fijada definitivamente su escritura desde la versión de 1984.

Y antes, como antecedentes indicadísimos y pintiparados para lo bouleziano,

MONEDAS QUINTO CENTENARIO

Hoy, como hace 500 años.

Piezas únicas en la historia.

Hoy, puede tenerlas

en sus manos.

Las Monedas

Commemorativas

Quinto Centenario.

De nuevo la famosa

onza de oro,

el legendario real

de a ocho...

En oro y plata de

la máxima pureza.

Para conservar y para

regalar. Un tesoro cada día

más valioso. Una inversión

de ley. Descúbrala.



MONEDAS DE
CURSO LEGAL
ACUNACIÓN LIMITADA



FABRICA NACIONAL
DE MONEDA Y TIMBRE
FNMT-BULL, UTE,
Proveedor Oficial Sistema
Acreditación Expo '92

De venta en Bancos y Cajas de Ahorros asociados,
comercio numismático y El Corte Inglés.
Información: Servicios Documentales
Filatélicos y Numismáticos.

Tels.(91) 564 49 52- (91) 564 49 53- Fax (91) 562 70 96

Descubra un tesoro.

500
1492-1992

Rossini, un paso atrás

Madrid. Teatro de la Zarzuela. I-IX-92. *Le siège de Corinthe*. Sharon Cooper (Pamira), Justin Lavender (Neocle), Peter Jeffes (Cléomène), John Rath (Mahomet), Jonathan Best (Héros). The English Bach Festival Trust. Director: Howard Williams. Director artístico: Alain Germain. Coreografía: Stephen Preston.

Ha sido un acierto programar esta obra, por su calidad y por la escasa oportunidad de acceder a ella, aunque el proyecto no quedara a la altura de las circunstancias. El grupo inglés que se ha atrevido con la ópera, movido por la oportunidad bicentennial, ha sido muy osado al contar con un bagaje tan inapropiado como el que sumaba. Aunque, a medida que el espectáculo avanzaba, los resultados mejoraban ostensiblemente, en conjunto la lectura sonó a años 50, o sea, sin la noción estilística conveniente. Así, el director de orquesta, que entró al ataque con una obertura desequilibrada hasta el desacato, donde no logró empastar los diversos grupos de instrumentos (la cuerda aniquilada por los metales y la percusión), siguió luego sin la más pequeña noción del color y canto rossinianos, machacando desde el foso con una persistencia maníaca en demostrar su perfecta inadecuación a la música de Rossini. La orquesta, por su lado, puede que sea muy buena con el repertorio barroco, pero los solistas de los instrumentos de madera que tanta importancia tienen en ésta y otras obras rossinianas cometieron deslices imperdonables, quizás faltos de ensayo. Los solistas: Cooper tiene una importante voz, que redon-



Howard Williams

dea un agudo considerable. Empezó muy mal en el terceto con Neocle y Cléomène; cantó la plegaria del acto II destacando las notas no ligándolas como exige la ortodoxia para ligeramente recuperarse en el acto III, haciendo *Juste ciel, ah! ta clemence* de forma admirable. La voz de bajo barítono de John Rath es enorme en potencia, pero no bella. El cantante abusa de aquella generosidad, olvidando matices. Con disciplina tiene materia prima para convertirse en un buen cantante de repertorio del siglo

dieciocho y principios del diecinueve. Cléomène sólo canta recitativos, ariosos e intervenciones en conjuntos. Pero necesita una voz amplia, que se imponga, dada su categoría dramática. Peter Jeffes logró a medias esa prestancia vocal, un tanto forzado y angostado el registro agudo. Al programarse la versión parisina, el personaje de Neocle no es la esperada mezzosoprano travesti, sino un tenor (los franceses eran contrarios a ver a una *femme* vestida de *homme* y por eso en 1826 cantó allí el célebre Adolphe Nourit). Justin Lavender es el único elemento del reparto con alguna experiencia rossiniana. Ya presente en el escenario de la Zarzuela como Pilade en el *Ermione* de 1988 y reciente sustituto de Merritt en el *Arnoldo* operístico, con una tesitura suficiente además, aunque la voz no corra con la fluidez apetecible. En el aria del acto III estuvo impecable, a pesar de tener en contra los elementos nefastos del foso orquestal. Jonathan Best destacó modestamente en su papel sacerdotal y el resto del equipo hizoose notar por su relativa insignificancia.

La puesta escénica se inspiraba en bocetos (bonitos) y vestuario (espléndido) de época y su responsable cayó en ingenuidades, cursilerías, desmesura en tener a la gente en continuo movimiento, pero a la postre funcionó.

F.F.

Pierre Henry, Madrid, también historia

Con fórmula muy española, resulta que después de estar años y años sin preocuparnos de que visitaran Madrid personajes de proyección e influencia tan decisivas en el devenir de la música de nuestro siglo como Pierre Boulez y Pierre Henry, resulta, digo, que coincide la primera visita de ambos en las mismas fechas. Con la consecuencia de que la mayor extensión de los frentes artísticos en los que se ha movido y se mueve Boulez, amplia dedicación al disco incluida, y también, todo hay que decirlo, sus desbordantes personalidad y actividad, han determinado que el eco de la presencia del segundo se haya visto demasiado oscurecida y apagada. Inscrita esta presencia en el I Encuentro Internacional de Arte Radiofónico, cumple en todo caso reconocer el acierto de la invitación y del Encuentro a quienes lo han hecho posible: Madrid Cultural-92, Ra-

dio 2 y el Círculo, principalmente.

La experiencia ha resultado por completo positiva y de indiscutible interés. Se ha comenzado así a ordenar un poco en nuestro país un campo autónomo de expresión que ya había comenzado a perfilarse a finales de los cuarenta por los pioneros de la *música concreta*, Pierre Schaeffer y nuestro huésped de ahora, Pierre Henry, para definirse plenamente en los sesenta.

No es posible ni siquiera relacionar las actuaciones en directo, las audiciones —nacionales e internacionales—, las conferencias, las demostraciones de instalación radiofónica, etc., que se sucedieron en el Círculo. Claro que, entre las *performances*, no debe dejar de citarse aquélla en la que se ofreció el trabajo del propio Henry, él mismo a los mandos, sobre el subyugador *filme* que Walter Ruttmann montara en 1927 con la ciudad de Berlín de protagónica.

Pero tampoco debe dejar de mencionarse —ni de aplaudirse— el sugerente, irónico, desenfadado *Fulgor en la cochambre* de Fernando Palacios, estreno absoluto coproducido entre el CDMC y Radio 2. Como es necesario recordar, por fin, que entre los conferenciantes estuvieron nada menos que Schöning y Farabert, además de Grundmann, Adrian, Mortley y Fava; y que todo estuvo complementado por más de veinte audiciones sobre el tema que daba apellido a la prueba, entre las que destacaron varias de las últimas producciones de compositores nuestros: Llorenç Barber, José Luis Carles, Angela Ubreva, Francisco Felipe, Emiliano del Cerro, Isidoro Valcárcel, Pedro Elías y los propios directores del Encuentro, José Iges y Concha Jerez.

L.H.

SEVILLA

La última representación

Sevilla. Teatro de la Maestranza: I-X-1992. *El holandés errante* de Richard Wagner. Senta: Sabine Hass; Holandés: Ekkehard Wlaschiha; Daland: Matthias Hölle; Erik: Heikki Siukola; Mary: Barbara Bornemann; Timonel: Ulrich Röss. Coro de la Ópera del Estado de Dresde. Orquesta de la Staatskapelle de Dresde. Dirección de escena y escenografía: Wolfgang Wagner. Director musical: Peter Schneider.

La última representación de *El holandés errante* alcanzó una de las cotas más altas de la programación lírica de la Exposición Universal. Tanto musical como escénicamente esta versión —la más completa de las tres habidas— provocó el entusiasmo de un público que se dejaba arrastrar por la arrolladora potencia del joven Wagner. El mar, la condenación, el hastío de vivir, la ambición y por encima de todo la fascinación amorosa con su secuela de sacrificio, muerte y redención encontraron en orquesta, voces y escenografía unos medios de expresión a todas luces excepcionales. La Senta de Sabine Hass conmovió por su dramática verdad. El día anterior la había encarnado Waltraut Vogel y, aunque cantó con gran delicadeza, no logró imprimirle al personaje la arrebatadora fuerza con que se vio dotada gracias a la voz muy wagneriana de Hass. Ekkehard Wlaschiha supo comunicar cuanto de espectral y humano encierra el errabundo capitán, con mayor hondura y voz

más adecuada que la de Sigmund Nimsgerm en el reparto anterior. Matthias Hölle marcó bien los rasgos del pragmático Daland y, tal vez la sorpresa de la noche, el finlandés Heikki Siukola ofreció un Erik superior a los que le habían precedido: Klaus König y Heinz Kruse. Muy en esta línea de calidad estuvieron los otros intérpretes y el disciplinado coro por lo que no caben más que elogios para su director, Hans-Dieter Pflüger. La mirada atenta de Peter Schneider y su sabia mano integraron voces e instrumentos en ese todo único que se completaba en la plástica de las imágenes bajo la dirección del nieto del compositor, Wolfgang Wagner. Sobriedad, onirismo, expresividad. No hacía falta más para que los espectadores soñaran la realidad de la Ópera, la más hermosa de la cultura occidental.

A lo largo de estos seis meses que ha

durado la Muestra, Sevilla ha tenido la oportunidad única de vivir unos sueños que pueden ser irrepetibles. No todos, sin embargo, lograron proporcionar la felicidad que prometían. En ciertos casos hubo imágenes y atmósferas que tuvieron visos de pesadilla, como en *Carmen*, *La Favorita* o *Don Juan*. El público no vivió en plenitud el sueño de quien afirmaba la apoteosis del Sur, y no por causa de la entrega de su protagonista, ni se compadeció —a pesar del milagro krausista— de los desgraciados amores que se gestaron en la voluptuosa atmósfera de los jardines sevillanos (reducidos en su represen-



El holandés errante en el Teatro de la Maestranza

tación a un pequeño cuadro de la Alhambra granadina), ni exaltó o condenó por obra del aburrimiento a ese perdulario del Guadalquivir de apellido notorio. Pero sí hubo en el sueño otros momentos de absoluto bienestar. ¿Quién olvida las brillantes escenas de ese *Baile de máscaras* donde todo detalle tenía su sentido? ¿Quién renunciaría a oír nuevamente la delicada voz de Maria Stuarda? ¿Quien se resistiría ver otra vez a la descarriada Violetta Valéry morir en brazos del amor? ¿Quién dejaría de escuchar redentoras baladas? Momentos para conformar la felicidad. Lástima que el *Fidelio* se viera privado de sus escenas. Hubiera constituido, a tenor de su excelencia musical, otro de los hitos venturosos. Más de lamentar es que en el escenario de *Otelo* se produjese el trágico accidente que costó muerte y heridas. *Otelo* no pudo cantar en este novísimo Teatro de

La fuerza de la costumbre

La seguridad, la firmeza; la fuerza que proporciona el estudio, la asunción de una tradición son frecuentes en países y en culturas en los que la música heredada y fomentada durante siglos se ha hecho cosa de cada día, costumbre. Consideraciones que cabe hacer tras la escucha, en el Auditorio Nacional de Madrid, el 16 de octubre último, del consistente oratorio de Mendelssohn *Eliás*, del que gustaba tanto Frühbeck en sus tiempos con la ONE. Wolfgang Gönnerwein, el responsable en esta ocasión, es persona evidentemente integrada en aquella tradición, a la que sirve con rigor y una fogosidad que no excluye la claridad y la afortunada fluidez narrativa; supo combinar con mesura los elementos dramáticos y líricos, hasta el punto de conseguir una interpretación libre de pesanteces y de gangas sensibleras. La orquesta del Festival de Ludwigsburg, un punto tosca de timbres, pero disciplinada, y en particular el coro Madrigal de Stuttgart, integrado por voces de calidad sólo relativa, aunque dotado de unos envidiables empaste y afinación, son conjuntos de los que es titular desde hace años, y que parecieron estar muy bien ensayados para dar lo mejor en este oratorio del romanticismo temprano. Brillaron, entre las inesperadamente importantes voces solistas, antes que la potencia gutural, de instrumento en exceso *spinto*, de Gabriela Benackova-Cap, el lirismo controlado y cálido de la bien impostada del tenor Uwe Heilmann, un punto áspero, y, sobre todo, la solidez, extensión y color baritonal, en parte agostados ya, de la de ese buen cantante que es Wolfgang Schöne, que hizo un ejemplar y bien medido *Eliás*, sólo episódicamente destemplado.

Sin duda, un buen comienzo para el curso musical de la Universidad Autónoma.

A.R.

la Maestranza, como por motivos bien diferentes tampoco hubo *Bodas*, ni *Fuerza del destino*, ni siquiera *Barbero o Dueña* que poco antes se habían presentado en Madrid. Notables ausencias que hubieran enriquecido el sueño sevillano al que se sumó *El Gato Montés* que, si bien no pudo suplir ese vacío, hizo que muchos se divirtieran con las faenas de El Macareno y el humor del Padre Antón.

El sueño ha terminado, pero espere-mos que se generen otros y se halle para ello una solución tan feliz como urgente.

Jacobo Cortines

PAMPLONA

Nuevas voces

Del 26 de septiembre al 5 de octubre tuvo lugar la 4ª edición del Concurso Internacional de Canto Julián Gayarre que se celebra en la capital navarra cada dos años entreverado con un certamen equivalente de violín, auspiciado bajo el nombre de otra de las glorias regionales, Pablo Sarasate. Entre los premiados o becados en anteriores ediciones de la convocatoria de canto aparecen nombres ya instalados en la práctica interpretativa nacional y mundial, como María Bayo, López Galindo, Gloria Fabuel y Manuel Lanza. Esto informa de la seriedad y acierto de la empresa en un terreno tan movido y aleatorio como el de los concursos de canto.

La presente edición sumó 55 participantes, 31 de los cuales llegaron a la segunda prueba para reducirse a 10 en el punto final. Todos estos últimos, en alguna manera, resultaron beneficiados con premio o bolsa de estudios, ya que el monto de los galardones que quedaron desiertos se destinó a ayuda a los finalistas no beneficiados. Uno de los premios declarados desiertos fue el destinado al mejor tenor que lleva el nombre de José Carreras, Presidente de Honor del certamen, a pesar de los 23 participantes de la cuerda, susceptibles de merecer la designación. La edad de los participantes, en una mayoría preocupante, superaba la barrera psicológica de los treinta años. Da para pensar.

El lunes 5 de octubre en el Teatro de la capital sanfermina (que lleva inevitablemente el nombre de Julián Gayarre) se realizó el acto final del concurso con la entrega de premios y un recital de los elegidos para la gloria. En la primera parte del contenido musical de la exhibición, se interpretó repertorio de cámara, disciplina exigida por las bases del concurso, donde en general y con respecto a la segunda parte, la operística, los cantantes demostraron menor adecuación, por disposición y condiciones. Habría que exceptuar a Valentina, Primer Premio de Voces femeninas, cuyo *Nacht und Träume* schubertiano fue muy cuidado. Así el Mompou (*Aureana do Sil*) de María del Carmen Subrido Tubio, Premio del Orfeón Pamplonés al mejor participante español, fue bastante inferior a la lectura que después hizo la soprano del vals de la *Juliette*

de Gounod, a pesar de la maquina coloratura y algunas vacilaciones. La voz lírica de tenor del coreano Kim Sang Gon, Tercer premio en la categoría masculina, prescindió de la mínima línea exigida para *Zueignung* de Strauss y su *Cielo e Mar* de *La Gioconda* ponchielliana fue excesivo para unos medios gratos de sonido y color pero insuficientes, y aún no del todo disciplinados. La ya reincidente en estas lides, Elisabete Matos, Tercer Premio femenino, eligió un *Wolf* de los *Mörke Lieder* que resolvió superficialmente, para cantar con mejor cuidado el aria del jardín de la Margarita del *Faust* de Gounod. El Segundo Premio fue para la georgiana Eteri Chkonia, soprano lírico ligera de timbrada voz, algo brusca en los ataques, coloratura bien trabajada, que cantó con gracia la *Serenata* de Weckerlin y el aria de Norina de *Don Pasquale*. Los dos primeros premios, la citada Valentina Valente y el barítono polaco Marcin Bronikowski, de 24 y 27 años respectivamente,

por densidad y esmalte, tiene maneras desenvueltas y disposición musical suficientes para augurarle movida carrera. La voz suena a menudo poco proyectada, como agarrotada, el agudo precisa mayor expansión, la propia del barítono lírico que resulta ser el polaco. Sus lecturas, mozartiana del Conde de *Las bodas*, rossiniana de la cavatina de Figaro, estuvieron bien planteadas y resueltas, así como la página de Chaikovski de la primera parte. La italiana Valentina Valente sumó al Schubert antes citado un *Porgi amor* de la Condesa mozartiana de limpio sonido, buena línea y pulso apropiado, pero en su segunda intervención, al aria de la Julieta belliniana *Oh! Quante volte* añadió además intensidad y emoción, lo cual no es habitual en las mecánicas interpretaciones concursantes.

Los pianistas acompañantes, Eliso Asatiani y Pedro José R. Larrañaga, tuvieron la deseada gestión y la Orquesta de la Opera de Lodz, bajo Tomasz Bujak sonó bien, pero acusó en momentos falta de ensayos.

Los premiados con bolsa de estudios en esta cuarta edición fueron Felipe Jiménez Bou, Carmen Norma Ribera Linares (de onomástico destino operístico) y Salvador Giner Vila. El resto de los finalistas, destinatarios económicos de los premios declarados desiertos, fueron las sopranos Laura Rizzo y Carmen Serrano Serrano, el tenor Rubén Benito Amoretti y el bajo Oleg Melnikov.

Después del recital multipartito, José Carreras, en rápida rueda de prensa, manifestó entre otras cosas el objetivo actual de integrar al Julián Gayarre en la Asociación Internacional de Concursos para darle el espaldarazo definitivo y su deseo de que el premio que lleva su nombre destinado al mejor tenor no se quede desierto como este año (el segundo premio de voces masculinas asimismo se declaró desierto) y aparezca un buen tenor español (catalán, añadió).


Como crónica final, el jurado internacional estuvo compuesto por Anna Barry, Pascual Aldave, Elio Boncompagni, Reinaldo F. Censarella, Biserka Cvejic, Nandi Ostali, Alard von Rohr, Sonja Stenhammar y Alfred Wopmann, bajo presidencia de Piero Rattalino.



Julián Gayarre

te, cerraron la primera parte del programa e hicieron doblete en la segunda. Bronikowski (por unanimidad también Premio de la Asociación Gayarre Amigos de la Opera como más destacado intérprete operístico), timbre que recuerda a los colegas rusos de la cuerda

La pureza del barroco francés



harmonia
mundi
FRANCE
901424.25

MONTÉCLAIR
JEPHTÉ
Tragédie lyrique

Sophie Daneman
Claire Brua
Jacques Bona
Nicolas Rivenq

LES ARTS FLORISSANTS
WILLIAM CHRISTIE

PECHINEY

HMC 901424.25 CD

La genialidad de William Christie

VALENCIA

Otoño en el Palau

La programación del Palau de la Música para la temporada de otoño sigue en líneas generales los criterios y el nivel de calidad de temporadas anteriores. Aparte de algunos criterios que afectan a la actividad de la sala de cámara, la programación nos demuestra que, afortunadamente, el ámbito de la música sinfónica se ha consolidado por encima de tendencias políticas y de problemas administrativos. Así debe ser cuando, en otros terrenos, la política musical valenciana vive momentos de reajuste o de simple inestabilidad.

Además de los conciertos de la Sociedad Filarmónica, cuya programación falta por cerrarse al redactar estas líneas, el abono del trimestre incluye diecinueve conciertos. Entre ellos, el dedicado a *La Atlántida*, *La Creación*, con la Orquesta de Valencia, *El Oratorio de Navidad* de J.S. Bach, con el Amsterdam Bach Solisten bajo la batuta de Frans Brüggen, *el Mesías* con el Coro de Valencia y la Scottish Chamber Orchestra dirigida por Ros Marbà, y *la Misa en si menor* de J.S. Bach. Además de estas obras sinfónicas corales, hay que señalar el paso por el auditorio valenciano de figuras de la talla de Lazar Berman, Bruno Leonardo Gelber, Maria João Pires, John Eliot Gardiner, la vuelta de Vladimir Ashkenazi, esta vez al piano, de Lorin Maazel, en programa dedicado a Strauss, y de Teresa Berganza en recital rossiniano. Habrá también un concierto conmemorativo del centenario del nacimiento de Lauri

Volpi y la serie de conciertos correspondientes al Congreso Iberoamericano de Compositores, entre el 14 y el 19 de octubre. La sala de cámara del Palau acoge, además de estos conciertos, un ciclo de música tradicional valenciana, un ciclo de cámara, todavía no determinado en su totalidad, y los bien planteados conciertos para escolares.

La actividad operística, exceptuando el estreno de *El Triomf de Tirant* de Amando Blanquer, está detenida. Al cierre de esta edición, no hay ningún título programado, ningún proyecto definido. Los problemas de competencias en la política musical y la inseguridad presupuestaria que de ello se deriva, siempre a la espera de una Dirección General de Música en Valencia, se suman a un crónico desinterés desde los responsables públicos por la ópera en Valencia. Se había alcanzado un meritorio nivel, aunque no continuidad, gracias a las buenas producciones del Area de Música del IVAECM. Pero la falta de un decidido planteamiento operístico, ha interrumpido ese prometedor prólogo para una suficiente y razonable temporada de ópera. De esas producciones hemos dado cuenta en estas páginas, así como de la magnífica colección de libretos que se ha publicado. El hecho de que el problema de la ópera en Valencia sea una cuestión de voluntad y organización o sólo un asunto económico, debe juzgarse a la vista de algunas cifras. La entidad *Música 92*, de la Generalidad, ha distribuido, desde 1990, casi 8.000 millones de pe-



Frans Brüggen

FOTO: JESUS ZOIDO

setas. La ópera no cuestiona el uso de este presupuesto, pero lo señala. Las cuatro óperas representadas entre enero y mayo de este año, costaron 150 millones, a lo que hay que añadir 60 para la producción de *El Triomf de Tirant*.

El triomf de Tirant

Valencia. Teatro Principal, 7 y 9-X-92. Amando Blanquer: *El Triomf de Tirant*, ópera en dos actos con libreto de Josep Lluís y Rodolf Sirera, basado en *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell. Estreno absoluto. Vicente Ombuena, María José Martos, Ixaro Mentxaca, Vicente Sardinero, Francisco Valls, Isabel Monar, Patricia Lloréns y Joan Cabero. Dirección escénica: Jaume Martorell. Orquesta y Coro de Valencia. Director: Manuel Galduf. Producción del Area de Música del IVAECM de la Generalidad valenciana, patrocinada por Música 92.

Esta ópera, encargada por la Generalidad para conmemorar el Día de la Comunidad Valenciana, nace de la cantata *Tirant lo Blanc*, del propio Amando Blanquer y que ya se comentó en estas páginas (SCHERZO, enero, 1991). El libreto de la ópera sólo recrea los personajes principales y alguna aislada situación de la novela de Joan Martorell. Los hermanos Sirera han creado un texto en el que tratan la figura y el mundo de Tirant, señalando la modernidad de la novela con respecto a los libros de caballerías de la época. La obra se articula como un viaje iniciático desde la Muerte de Tirant (primer acto) como puerta hacia el reino de la Fama. Una alegoría renacentista que recoge en su transcurso el carácter realista y el declarado erotismo de la obra de Joan Martorell.

Para atender a los episodios heroicos, amorosos y funerarios, el compositor Amando Blanquer usa un lenguaje variado, siempre fundamentado en el diatonicismo, que alcanza sus mejores momentos en los pasajes ariosos, abiertamente melódicos, y en muchas escenas corales. La tensión musical decrece en algunos recitativos y momentos corales sacros del segundo acto. La orquestación es fluida, variada de timbre, en ocasiones densa para las voces. Exceptuando algunos largos recitativos, la ópera resulta comunicativa en su escritura neoclásica. Ésta no abdica del estilo de Blanquer, dominante en toda su dilatada obra musical, alejado de pretensiones vanguardistas.

La interpretación se sostuvo en la excelente voz de Vicente Ombuena, en el papel protagonista, y en la magnífica prestación de la Orquesta de Valencia, dirigida por Manuel Galduf. El resto de los cantantes y el Coro de Valencia mantuvieron un buen nivel. La puesta en escena, muy cuidada y bien dirigida por Jaime Martorell, completaron una producción lujosa, aplaudida y que hizo justicia al buen trabajo del compositor Amando Blanquer.

BUENOS AIRES

Beatrix Cenci de Ginastera, en el Colón

Buenos Aires. Teatro Colón. Temporada Lírica. *Beatrix Cenci*, ópera de Alberto Ginastera sobre libreto de William Shand y Alberto Gimí. (Estreno sudamericano). Con Mónica Ferracani, Gustavo Gibert, Evelina Iacattuni, Alicia Cecotti. Director: Mario Perusso. Director de escena: Jaime Kogan. Escenografía y vestuario: Graciela Galán. Coro Estable del Teatro Colón. Orquesta Filarmónica de Buenos Aires.

A veintiún años de su estreno mundial en el Kennedy Center de Washington *Beatrix Cenci*, la última de las tres óperas de Alberto Ginastera, se acaba de conocer en el Teatro Colón en estreno sudamericano.

Los autores del libreto, William Shand y Alberto Gimí, describen con profundo dramatismo y descarnado lenguaje la horrenda historia de la familia Cenci. De las varias crónicas escritas, Shand elige la de Stendhal y centra la acción, que transcurre en el año 1598, en el prepotente, lujurioso, salvajemente cruel Conde Francesco Cenci y la violación de éste a su hija Beatrix. Esta *antología de horrores* como se la ha llamado, culmina cuando son decapitados Beatrix Cenci, su madrastra y uno de los hermanos que había participado en el asesinato del Conde, maquinado por su hija. En cuanto a Gimí, le imprime al texto un contenido literario demasiado hermético, de un sentido muy abstracto, lo que hace que no se entienda su mensaje, a pesar de estar cantada en castellano. Por otra parte el texto no es teatral; todo está contado y en su estructura no existen situaciones dramáticas.

Con respecto a la partitura de Ginastera, podemos decir que toda la riqueza musical está especialmente en la orquesta, que subraya y describe. Ahí es donde la realidad de lo que sucede en el escenario toma fuerza expresiva, no al estilo del canto verdiano ni siquiera con pasiones veristas, sino que llega a sorprender por la forma sonora en que está subrayado el texto. Musicalmente está dentro de las técnicas de sus dos óperas anteriores: *Don Rodrigo* y *Bombarzo*. Usa como línea melódica en el canto el elemento expresivo de los saltos de intervalos, el parlato libre o con ritmo musical, el recitado cantado, el canto spianato, la sonoridad a *bocca chiusa*. Debajo de esa línea, Ginastera construye una orquesta sinfónica completa con enorme percusión y órgano a 4 manos incorporado. En su estructura recurre a todos los elementos vigentes hace 30 años, es decir: dodecafonismo, música electrónica y aleatoria, sin faltar los *clusters* y algunos efectos con grabaciones de aullidos y ladridos de perros. La intervención del coro es a

la manera griega que a veces recita coralmente y otras canta en planos tonales premeditadamente indeterminados. Como contraste —a grandes tensiones le siguen grandes distensiones— Ginastera orquestó para las danzas y canciones, música de autores anónimos renacentistas. Pero esta música, sin dejar de reconocer su valor de escritura, pareciera estar sujeta, casi servilmente, a la acción escénica y al texto en vez de apoyarse en ellos.

Como espectáculo visual funciona magníficamente, porque el verdadero trabajo está en la puesta en escena. Su director, Jaime Kogan, supo integrar texto, música, canto y efectos escénicos en función de un efecto unitario. La obra consta de dos actos y catorce cuadros, pero Kogan la realizó en un solo acto que dura aproximadamente una hora y media, lo que le da una unidad sin tregua. Concebida a la manera griega —la tragedia comienza en el momento en que las pasiones están a punto de desencadenarse— las escenas están enhebradas una y otra a ritmo vertiginoso, casi diríamos cinemato-



Mónica Ferracani y Gustavo Gibert en la escena del baile de máscaras.

gráfico. Kogan despliega aquí su experiencia teatral y no poca imaginación en el movimiento continuo de los personajes. La única escenografía, que Graciela Galán concibió en acrílico transparente, va cambiando en cada cuadro; del palacio Cenci en ruinas, al de Petrella y al Castel Sant'Angelo de Roma, por los elementos que suben y bajan, entran y salen en armonía con el movimiento de los personajes. En contraste a la imagen decadente del palacio Cenci, Galán concibe un ves-

tuario muy lujoso, acertadamente ideado. Un tanto intrascendente nos pareció la coreografía de Nora Codina.

Notable interpretación musical

En la concertación musical el maestro Mario Perusso dio muestras de su gran oficio que tiene como director y del conocimiento profundo que posee del lenguaje musical contemporáneo; ha sido becario en los años 1966/67 del Instituto Di Tella bajo la dirección de Alberto Ginastera y su condición de compositor de las óperas *La voz del silencio* y *Escorial* (entrenadas en el Teatro Colón en 1969 y 1989), le permitió cumplir desde el podio una labor preponderante en lo conceptual y brillante en la faz técnica, muy bien secundado por la Orquesta Filarmónica. Loable fue la actuación del Coro Estable preparado por Natalia Biffis.

La soprano Mónica Ferracani asumió el papel de la protagonista con absoluta seguridad, tanto en lo vocal como en lo escénico. La amplitud de su registro le permitió abordar sin dificultad alguna todos los recursos técnicos que la partitura exige y su voz, manejada con acertado timbre acerado dio actividad al enfoque escénico que hizo del torturado personaje de Beatrix.

El papel de Conde Cenci es quizá más teatral que musical. La profundización psicológica con que Gustavo Gibert delineó la personalidad aberrante del mismo fue ajustada, con el complemento de su buena voz, aunque se la apreció un tanto débil en su emisión.

Magníficas en sus actuaciones Evelina Iacattuni como Lucrecia y Alicia Cecotti como Bernarda (madrastra y hermana de Beatrix), luciendo ambas su canto

pleno, junto a Gabriel Renaud que compuso al prelado Orsino con convicción escénica y muy adecuado rendimiento vocal. Correctos los restantes integrantes del elenco. En suma, una realización que enriquece al Teatro Colón porque todos sus responsables, tanto el elenco artístico como el técnico son argentinos, al servicio de una ópera también argentina de innegable valor musical.

Isabel Cavallini

UTRECHT

Presencia de lo hispánico

El Festival de Música Antigua de Utrecht (28 de agosto al 5 de septiembre) es seguramente el festival más importante en su género. Las cifras barajadas año tras año son ciertamente impresionantes y más si las leemos en el contexto habitualmente más modesto de la *música antigua*. Este año, en su undécima edición, el número de oyentes ha sido de 61.000, repartidos en más de 150 conciertos y actos, que incluían un simposio sobre el arpa histórica y un ciclo de conferencias dedicado a la música española.

La programación de los conciertos a cargo de Jan Nuchelmans se agrupó en torno a siete grandes temas, que por sí mismos constituían ya un festival de dimensiones normales: *música ibérica*; relatos en música —desde las cantigas a la balada romántica—; música para órgano (en veinte instrumentos diferentes del centenar largo que dispone la ciudad); el oratorio escenificado barroco; la música austriaca y meridional alemana (1600-1750); la música antigua no europea y la obra de Joseph M. Kraus (1756-1972).

Enumeremos algunos de los acontecimientos más importantes. En primer lugar la serie de conciertos dedicados a las *Cantigas* de Alfonso X el Sabio y a la música medieval hispánica por Sequentia, el Newberry Consort, Sinfonye, Medieval Strings y Anonymous 4 que culminó por un lado en una *jam-session* de los grupos norteamericanos en torno a las melodías alfonsíes y, por otro lado, en la interpretación por Helena Alfonso y Margaret Tindemans, fidulista primera de Medieval Strings, de las 52 estrofas de la cantiga *A creer devemos*. Otro concierto importante fue el estreno absoluto de las *Cantigas de Don Dinis* (1261-1325) por Stevie Wishart (Sinfonye) que presentó estas nuevas piezas que amplían un repertorio musical tan fascinante como reducido.

Dentro de los conciertos dedicados a la música barroca austriaca y alemana, hay que destacar los dedicados a la obra de Biber, un compositor a revaluar dentro del repertorio de la segunda mitad del siglo XVII, más allá de lo anecdótico y descriptivo de parte de su producción.

La representación de oratorios contó con dos obras muy interesantes, aunque por motivos diametralmente opuestos. En primer lugar la producción de la Capella Musicale di San Petronio di Bologna, dirigida por Sergio Vartolo de la obra *Gesù al Sepolcro* (1707) de Giacomo

Perti. Un compositor hoy en día desconocido pero señalado por el padre Martini como modélico en la composición teatral y eclesiástica. El *Gesù* de Perti no es, desde luego, una de las composiciones más interesantes de este repertorio, aunque el magnífico coro final, que cierra una sucesión más bien convencional de recitativos y arias, explica el aprecio de Martini. Sin embargo, la idea de Vartolo de interpolar, a manera de comentario del pueblo, los cantos tradicionales sardos de la pasión, hizo de la representación algo verdaderamente excepcional. La reconstrucción del entorno emocional de este oratorio de la pasión mediterránea, cantado de forma impresionante por los célebres *Su Cuncordù 'e Su Rosariu*, su entrada procesional al son de la polifonía arcaica tradicional, a la luz de las velas en una nave oscurificada, convirtieron a la obra de Perti en lo que probablemente fue en su momento (y en ese sentido la reconstrucción de Vartolo es paradójicamente *auténtica*): el cañamazo de un gran espectáculo sacro-dramático.

Todo lo contrario que en la producción vienesa del oratorio *La deposizione dalla croce di Gesù* (1728) de J.J. Fux interpretado con corrección por la Wiener Akademie de Martin Haselböck: una música magnífica y desconocida, totalmente desasistida por una puesta en escena torpe y vulgar.

La música ibérica del Renacimiento y del Barroco estuvo ampliamente representada. Desde un desconcertante recital

igualmente el grupo de reciente creación Concerto Atlántico de Pedro Caldeira Cabral, un *consort* de violas con dos voces femeninas, que ofrecieron un precioso concierto de música luso-hispana de principios del siglo XVI, con un sonido muy personal y melancólico.

El repertorio barroco hispano estuvo encomendado al grupo *Al ayre español* de Eduardo López Banzo y a la Capella de Ministrers. La Capella des ministrers, uno de los proyectos más honestos y esperanzadores en el castigado panorama ibérico de los jóvenes músicos, actuaba por vez primera en Utrecht. Dedicó uno de sus conciertos a la interesante producción de cantatas y villancicos del maestro de la catedral de Orihuela Matías Hernández (ca. 1668-1727), un nombre hasta ahora totalmente desconocido y que gracias a este conjunto entusiasta podemos volver a escuchar.

Al ayre español presentaba su primer CD, producido por el propio Festival de Utrecht (¿por qué surgen los apoyos casi siempre tan lejos de estas tierras ibéricas?). *Al ayre español* es, sin duda, de lo mejor que uno puede encontrar para escuchar la música española de finales del siglo XVII y principios del XVIII, un repertorio magnífico que presentaron en dos conciertos. Uno dedicado a *Los desagravios de Troya* (1712) de J. Martínez de la Roca, música que ganaría enormemente con un montaje dramatizado, y, otro, con una soberbia antología de lo mejor de la cantata española: J. de Torres, J.M. de la

Puente, e J. Iribarren (su villancico *Ay qué presurosos*, con un oboe *obligato* magníficamente tocado por Paolo Grazzi y una Marta Almajano espléndida, arrastrando al resto de las voces, nos levantó a todos de la butaca). Es sencillamente increíble que este repertorio siga ausente de nuestras salas de concierto. También lo es que ninguno de estos grupos haya contado con apoyo económico oficial alguno en un acontecimiento de esta categoría.

Utrecht se despidió este año con un concierto memorable de Concerto Köln que interpretaron dos sinfonías de Kraus (que han grabado recientemente), un concierto para fortepiano y orquesta de Hummel (con Andreas Steier) y la sinfonía *Los adioses* de Haydn.



Gesù al sepulcro de Perti, uno de los puntos culminantes del festival.

de Tragicomedia mezclando flamenco, castañuelas, zapateados con el repertorio cortesano hispánico de los Reyes Católicos, a un multitudinario y emocionante concierto de Hesperion XX en torno a los Cancioneros. De Portugal escuchamos

Juan José Carreras

Cien años de tradición

• CONMEMORACIÓN •
DEL CENTENARIO DEL ORFEÓ CATALÀ

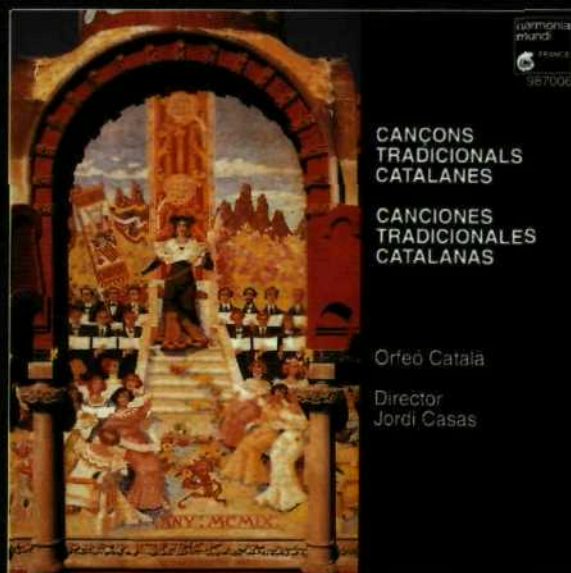


FRANCISCO GUERRERO
VILLANESCAS

Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana
Director Jordi Casas

harmonia
mundi
FRANCE
987005

HMI 987005 CD



CANÇONS
TRADICIONALS
CATALANES

CANCIONES
TRADICIONALES
CATALANAS

Orfeó Català

Director
Jordi Casas

harmonia
mundi
FRANCE
987006

HMI 987006 CD
HMI 487006 MC



COLORS
D'EUROPA

COLORES DE
EUROPA

Grieg
Janacek
Montsalvatge
Toldrà

Orquestra de
Cambra del
Palau de la
Música Catalana

Director
Gonçal Comellas

harmonia
mundi
FRANCE
987004

HMI 987004 CD

3 grabaciones
para la historia

Glenn Gould, el piano como abstracción

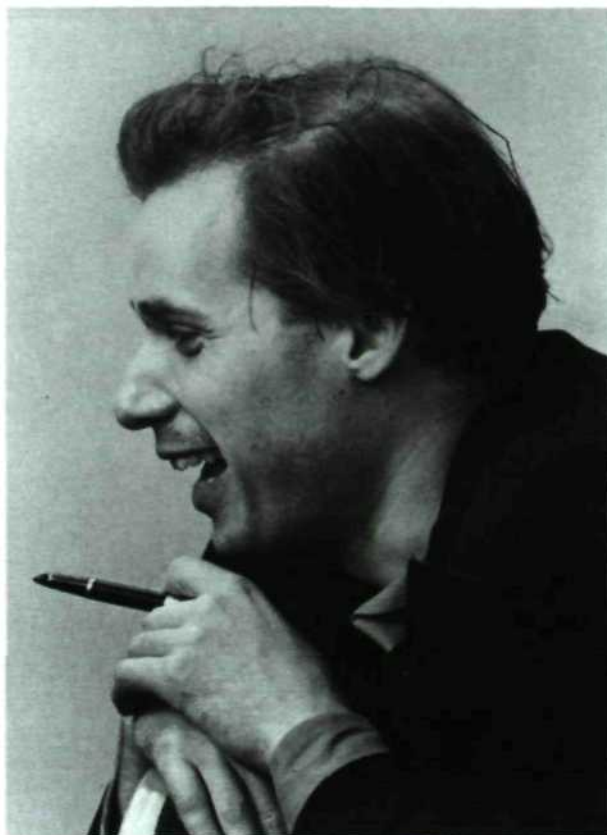
El 4 de octubre de 1982 moría en Toronto este pianista canadiense. Hacía una semana que había cumplido cincuenta años. Llevaba dieciocho apartado de las salas de concierto. Sólo tocaba en los estudios de grabación de Radio Canadá (CBC) o en los que en Nueva York poseía la CBS. Vivía una vida solitaria, casi ascética, ensimismada, trabajaba de noche, estudiaba hasta la extenuación, escribía, planificaba, analizaba; y proyectaba, aparte la interpretación de nuevas piezas pianísticas, el montaje de programas radiofónicos y televisivos. Tanteaba la composición, preparaba sus conferencias y buscaba, hora tras hora, una verdad esquiiva, entrevista a veces fugazmente; intentaba la consecución de un código que le permitiera llevar a sus últimas consecuencias aquello que defendía lo que en él era realmente una filosofía general de la comunicación -y que abarcaba las distintas formas de aproximarse al fenómeno sonoro- y que constituía su gran sueño: que el oyente, el auditor, penetrado por esa verdad, deviniera él mismo en artista; entonces y consecuentemente, "la vida vendría en arte". Propuesta ambiciosa, de altura, que el músico canadiense tuvo quizá ocasión de ver realizada. Lo había fiado todo no ya a sus medios como pianista, que eran muchos y variados, sino a la técnica y a su poder de perfeccionamiento y propagación. Quería conseguir esa utópica asunción con el absoluto a través de unas posibilidades mecánicas y electrónicas que para él no sólo formaban parte integrante del propio mensaje artístico -cuando para otros eran y son gangas despreciables-, sino que lo enriquecían y lo potenciaban. Nadie como Gould, y con todas las consecuencias, pudo hacer realidad y llevar a la práctica las teorías de Mac Luhan dentro de su campo, el de la música; nadie apostó tanto y de manera obsesiva por los media. ¿Logró al final lo que pretendía, alcanzó su utópico objetivo? Hay que decir, ahora, a los diez años de su desaparición, que únicamente en parte; al menos en aquélla que descansa en su labor como pianista. Todas sus otras propuestas (literarias, filosóficas, compositivas, radiofó-

nicas, televisivas, técnicas...) eran complementos, puede que necesarios, para que su mensaje artístico llegara a su último destino desnudo, despojado y fuera recibido por mentes y sensibilidades despiertas capaces de entenderlo e interpretarlo; y, tal vez, proyectarlo hacia esa idea integradora.

La vida de un meteoro

Este original artista había nacido en Toronto el 25 de septiembre de 1932 en el seno de una familia acomodada (padre peletero, madre profesora de piano). A los tres años se enfrentaba ya con el teclado. A los diez ingresaba en el Conservatorio para seguir estudios con el pianista Alberto Guerrero (su único maestro, con el que trabajó hasta los 19); a los catorce obtenía el título de graduado y se diplomaba también en órgano. Inmediatamente participa en un concurso internacional de este instrumento y se presenta en público como pianista tocando una serie de fugas (Bach, Haydn, Be-

ethoven...). En mayo de 1946 colabora por primera vez con orquesta -la Sinfónica de su ciudad- y toca el *Cuarto* de Beethoven. No ha sido lo que se dice un niño prodigio -entre otras cosas porque sus padres no quisieron vender esa imagen-, pero se revela como un artista de enorme precocidad, que no sólo sorprende por su técnica pianística, sino por su madurez intelectual: desde muy pronto lee a Nietzsche, a Mann y se muestra atraído por los más variados y nuevos horizontes ideológicos. Va adquiriendo así una formación y una cultura que serían determinantes y motores de muchas de sus experiencias y aventuras estéticas. A los veinte años Gould había dado ya conciertos en todo Canadá, pero no se había proyectado todavía en el exterior. Llega por fin la oportunidad -tampoco rabiamente buscada- y se presenta en Washington el 2 de enero de 1955. "Es un pianista con dotes excepcionales para el mundo; hay que escucharle y concederle sin más dilación los honores y el público que se merece. No conocemos a ningún pianista como él de ninguna edad", sentenciaba Paul Hume, crítico del *Washington Post*. Enseguida toca en Nueva York. Asiste al concierto Davis Oppenheim, director de Columbia Masterworks, quien, impresionado, le ofrece un contrato de grabación. Es el comienzo del futuro para el joven artista. Unos meses más tarde sale al mercado el primer disco fruto de esa colaboración -que ya no se truncaría hasta la muerte del pianista- Gould-CBS: una sorprendente, original, rápida y muy alegre versión de las *Variaciones Goldberg* de Bach, que encontraba en los dedos del canadiense una claridad de líneas, una nitidez y un colorido inimaginables. Y la polémica -dados los *tempi* y las libertades que el músico parecía haberse tomado- estaba ya servida; una polémica que iría ya siempre con él y que él mismo, a fuerza de ser original, distinto, subversivo, alentaría durante toda su corta vida. En los siguientes nueve años, el joven talento, catapultado ya a la fama, circuló por toda América y Europa, participó en festivales y centros importantes y fue el primer artista de su país en actuar en la Unión Soviética. Se hizo famoso no sólo por su



Glenn Gould

FOTO: SONY

extraordinario virtuosismo, sino por sus ideas y, como más arriba se ha dicho, por sus rarezas, entre las cuales figuraban la de cancelar compromisos en el último momento, la de viajar siempre con su silla —que le permitía acomodarse su posición ante el piano, más baja de lo habitual, según sus necesidades—, la de utilizar mitones y guantes —a veces hasta en conciertos— o la de abrigarse exageradamente.

Pero la más importante excentricidad sobrevino en 1964 cuando Gould abandonó de la noche a la mañana toda actividad concertística para dedicarse únicamente a los estudios de grabación, a sus escritos y a sus experimentos sonoros. Era una decisión muy madurada y ya repetidamente anunciada, pero que provocó enorme revuelo en los medios pianísticos del mundo. Una decisión que, en contra de lo que pudiera parecer —como otras de las llamadas excentricidades del artista—, no era caprichosa y venía perfectamente explicada.

Las razones de un abandono

En pocas palabras, Gould estaba cansado de la *irrepetibilidad* del concierto, que impedía al intérprete corregir errores de ejecución o de concepto, y del conservadurismo que emanaba de la necesidad de tocar la misma música una y otra vez. O de la noción de competitividad que nacía de la contraposición, de la *batalla*, entre solista y orquesta-director. "Jamás ningún público me ha aportado el menor estímulo. Los aplausos de un público dado pueden ser más ricos en decibelios que los de otros, pero como procedo de una ciudad muy conservadora, Toronto, he comprendido que el ruido no equivale necesariamente a una verdadera apreciación", declaraba el pianista en 1962, dos años antes de abandonar los escenarios. Porque pensaba ya que en el estudio de grabación se podía conseguir el ansiado ideal de la perfección: "El que se pueda hablar de fraude a propósito de una ejecución ideal que ha sido montada por medios mecánicos me pone los pelos de punta. Si se llega a esa ejecución ideal por la aplicación de un máximo de ilusión y manipulaciones, *chapeau* para quienes lo hayan conseguido. La noción del momento auténtico —con todas sus limitaciones—, que cuenta hoy por encima de todo, me parece absurda". Porque con la tecnología se tenía la posibilidad de crear una atmósfera de anonimato y dar al artista el tiempo y la libertad precisos. "En los conciertos me siento

como rebajado, como una artista de *vo-devil*", se quejaba el pianista, que logró de la radio y de la técnica no ya excelentes realizaciones de multitud de grabaciones de piezas musicales pianísticas, sino montajes, algunos pertenecientes a lo que él llamaba radio contrapuntística: documentales sonoros que incluían hasta cuatro voces hablando al mismo tiempo, un ho-



Glenn Gould y Leonard Bernstein

FOTO: SONY

menaje, como dice Tim Page, a las posibilidades fugísticas del lenguaje. Aplicando estos mecanismos de expresión Gould hizo un tríptico titulado *Solitude* (la soledad en la que se encontró, y defendió, durante toda su vida); *The Idea of North*, sobre el Gran Norte Canadiense, *The Latecomers*, sobre la población de la Tierra Nueva, y *The Quiet in the Land*, sobre los menonitas de Manitoba. Esta trilogía ofrece varios niveles de interpretación y el propio autor veía en ella el antecedente de una nueva forma de música. Este afán por obtener producciones susceptibles de plantear nuevos efectos y en particular de establecer fáciles conductos de comunicación con el oyente, a través de sus especiales técnicas unificadoras de lo que es drama y de lo que es composición, queda igualmente en evidencia a lo largo de sus documentales dedicados a *Stokowski* (1971), *Casals* (1973), *Schoenberg: los primeros cien años, Fantasía documental* (1974), y *Strauss: el héroe burgués* (1979). Intérpretes (los dos primeros) a los que admiraba, y compositores en cuya música creía (especialmente la del primer Schoenberg, el postromántico y el anterior al dodecafonismo, y el Strauss de *Capriccio*).

El intérprete

Pero, ¿cómo era el pianista, el instrumentista Gould, más allá (o más acá) de sus otras vetas creadoras (como compositor, de estilo contrapuntístico postromántico, de difusa tonalidad, él estaba muy satisfecho con su *Cuarteto de cuerda*)? No cabe duda, cabe contestar, que fascinante, aun admitiendo sus veleidades, sus irregularidades, sus relativas arbitrariedades; o su querencia por alejarse de los lugares en los que parece que la música ha de fluir con mayor naturalidad. Para Jacques Drillon, incluso en Gould "es el piano quien triunfa; el resto es literatura". En él se daba un mundo de contradicciones: deseaba escribir, crear en otros ámbitos, buscar explicaciones estéticas, componer; era esa la imagen que pretendía y la que, en parte, ha quedado para la posteridad pero todo lo demás giraba en torno del piano, el instrumento para el que había nacido y que dominaba como nadie, bien que intentara quitarle importancia, despersonalizarlo.

Se advertía en Glenn Gould, y se advierte a poco que se siga cualquiera de sus grabaciones, una extraordinaria transparencia de texturas, algo que le preocupaba en extremo, y que conseguía —partiendo de un original apoyo sobre la tecla derivado de su posición, más baja de lo habitual, ante el instrumento— mediante un ataque muy nítido, rápido y exacto (incluso llegaba a manipular el piano para aproximar más los martillos a las cuerdas) y un empleo casi sistemático del *staccato*, del toque *détaché*, lo que conllevaba la utilización del legato sólo a momentos de carácter excepcionalmente intenso. El sonido, muy mimado y cuidado, era siempre, según esto, de enorme finura. Esta técnica, en alguna medida clavecinística, proporcionaba una simplificación de la escucha al buscar una notoria definición en la articulación de cada una de las voces para asegurar el orden entre las partes; lo que convenía sobremanera a la exposición de formas tales como el canon y lo que determinaba su asombrosa recreación de las mencionadas *Variaciones Goldberg* (en las dos versiones que dejó para el disco).

Otra peculiaridad del piano de Gould era su rara ambivalencia sinfónico-orgánica, valga la expresión: esa polifonía tan milagrosamente obtenida casaba perfectamente con la amplia gama dinámica y de colores propia de las registraciones del antiguo instrumento de fuelles. Su interpretación de la transcripción lisztiana de la *Quinta* de Beethoven (trampas

aparte) nos pone de relieve estas cualidades, a las que habría de unirse un formidable dominio de la pulsación rítmica y de un excepcional uso del *rubato*. Facultad que hizo exclamar a Heinrich Neuhaus, profesor del Conservatorio de Moscú, tras escuchar la *Partita n.º 6* de Bach durante la gira que el pianista hiciera por Rusia en 1957: "¡Bach ha resucitado!"

Curiosa es la opinión de Gould acerca de la utilización del pedal: "Le tengo horror cuando se quiere utilizar como elemento de coloración. Y por otra parte tengo miedo que me afecte al juicio que me merecen otros pianistas, porque los únicos a los que admiro verdaderamente son aquellos que no emplean el pedal sino con extrema economía". Y salvaba, sin embargo, a Schnabel, que hacía un gran uso del pedal, porque lo empleaba con "gran sentimiento y para cubrir ciertas imperfecciones técnicas". Todo ello no impedía, claro, que Gould utilizara el citado artilugio cuando a cuento venía, como en la ciclópea *Sonata op. 5* de Strauss. Pero era evidente que el canadiense propugnaba un acercamiento muy estilizado al instrumento en busca de una elegancia superior y un toque aristocrático, de una interpretación más apolínea que dionisiaca. Para lo que, como es lógico, jugaba también importante papel el *tempo* que, en sí, de todos modos, debía estar sometido a las relaciones orgánicas entre las unidades temáticas de la obra y que podía variar según las circunstancias, épocas y estilos de cada composición.

Es sin duda de alto interés —por lo revelador y, en parte, por lo contradictorio— conocer las ideas del artista de Toronto respecto a lo que el piano significaba realmente para él: un mero y desnudo vehículo de expresión de nociones de alta categoría musical: "Me parece que cuando se toca el piano no se explota suficientemente su predisposición para la abstracción"... "Es un instrumento sobre el que es posible reducir asombrosamente toda clase de obras no destinadas en origen a él". De ahí que Gould se sintiera poco atraído por la música considerada eminentemente pianística, como la de Chopin. Y esta frase es muy resumidora de las ideas gouldianas a este respecto: "El secreto para tocar el piano reside parcialmente en la manera en que pueda uno llegar a separarse del instrumento"; lo que casa con las afirmaciones contenidas en la breve entrevista concedida a David Dubal —la última de su vida— y que aparece en las páginas siguientes. Una

anécdota, narrada por el propio pianista, y que ofrecemos resumida, esclarece, con tanto chuscamente, aún más esta cuestión: "Un día me encontraba trabajando en la *Fuga K 394* de Mozart cuando alguien, con su aspirador, pasó justo al lado de mi piano. En los pasajes forte, la música luminosamente diatónica apareció su-



FOTO: DON HUNSTEIN

mergida en un halo de vibrato que producía un efecto similar al que se siente cuando uno canta mientras se baña. Y en los pasajes piano yo no oía absolutamente nada de lo que estaba tocando. Notaba una sensación táctil, podía imaginar lo que hacía pero sin escucharlo realmente. Y lo curioso es que lo que me parecía percibir me llegaba mejor de lo que lo hubiera hecho si el aspirador no hubiera estado presente (...). Desde entonces, cuando tengo necesidad de adquirir rápidamente la impresión táctil de una parti-

tura, simulo el efecto producido por aquel aspirador con cualquier clase de sonido: un western de la televisión, un disco de los Beatles... Poco importa mientras se trate de alguna cosa ruidosa. Porque lo que aprendí de ese encuentro casual de Mozart y el aspirador es que el oído interno de la imaginación es un estimulante mucho más poderoso que todo lo que pueda provenir de la observación exterior".

En todos estos sentidos Gould se encuentra claramente situado en la categoría, establecida por él mismo, de los intérpretes que no buscan explotar el instrumento que utilizan, de los músicos —y esto es importante, tanto como discutible y paradójico en un artista de su naturaleza— "que se esfuerzan en torpedear la cuestión del mecanismo de la ejecución, de crear la ilusión de un vínculo directo entre ellos mismos y una partitura dada y que, por consiguiente, ayudan a crear en el auditor el sentimiento de participar

no tanto en la interpretación como en la música misma". Para él el paradigma de este tipo de intérprete era Sviatoslav Richter. Georges Leroux, profundizando en estos conceptos —que no excluyen, antes al contrario, por curioso que parezca, la imagen de pianista virtuoso— opinaba que podía concebirse la suma de todas estas cualidades de Gould como la "compensación de aspectos depresivos ligados a la inaccesibilidad del ideal del arte: la imposibilidad de alcanzar el objeto, de ser justo, de vencer la necesidad y la miseria". Son cuestiones de índole eminentemente ética. Así, la interpretación más generosa será sin duda la que traduce la obsesión no como una búsqueda de una condensación singular y original, sino un verdadero deseo de supresión, una voluntad de abstracción de sí misma. De esta lectura de su genio "Gould había hecho una suerte de prescripción, confiando a la técnica la finalidad paradójica de reforzar la soledad, e integrando esta última, para intentar su superación, en un proceso de comunicación". Con lo que, cíclica y por tanto musicalmente, volvemos a la idea con la que iniciábamos este trabajo, que ha intentado resumir, agrupar, sintetizar todas las complejidades definitorias del artista plural que fue Glenn Gould, recordado hoy, sobre todo —y con justicia—, como un gran pianista; como a través de la edición Sony¹ estamos ya volviendo a comprobar.

Arturo Reverter

¹ Esta edición aparece comentada en la página 100 de la sección de discos de este número de SCHERZO.

Breve nota bibliográfica

En nuestro país es posible encontrar el tomo de *Escritos críticos* de Gould recopilados en 1983 por Tim Page. Turner. Madrid, 1989. 581 páginas. Traducción, regular, de Barbara Wang.

En el extranjero, publicados por Fayard, París, pueden localizarse otros dos tomos de escritos, en parte coincidentes con aquéllos, recogidos, ordenados y traducidos por Bruno Monsaingeon: *Le dernier puritain* (1983) y *Contrepoint à la ligne* (1985). Y también, en lo que el propio Monsaingeon denomina *montaje*, una serie de entrevistas y comentarios bajo el título *Non, je ne suis pas du tout un excentrique* (235 páginas, 1986). También Fayard editó en 1984 la biografía de Geoffrey Payzant *Glenn Gould, un homme du futur*, traducida por Laurence Minard y Theodora Shipatchev.

Por su parte la Editorial Louise Courteau de Quebec publicó en francés *Glenn Gould Pluriel*, una serie de trabajos de análisis de la personalidad del artista reunidos y presentados por Ghislaine Guertin (276 páginas, 1988).

En otro orden de cosas, merece una cita especial la serie de programas emitidos por Radio 2 de RNE en el tercer y cuarto trimestre de 1991. Su autor, el pianista Carlos Maldonado, aportó una interesante visión de la figura de Gould basada en datos de primera mano y en grabaciones, en algún caso inéditas, inteligentemente seleccionadas.

El clásico regalo de EMI



Música clásica al alcance de todos

ÚLTIMA ENTREVISTA

"El piano se toca con el cerebro, no con los dedos"

La entrevista presentada aquí es póstuma. Se trata de un primer borrador manuscrito encontrado entre los papeles de Glenn Gould después de su muerte. Tras las entrevistas que hiciera en 1980 y 1981, el pianista rehusó hacer cualquier otra. De todos modos, comenzó a redactar respuestas a algunas preguntas escritas por el periodista americano David Dubal, concierntes a su manera de enfocar el trabajo instrumental. Este manuscrito se publicó en el número de otoño de 1984 de la revista *Piano Quarterly* y fue recogida por Bruno Monsiegeon en su libro-montaje *Non, je ne suis pas du tout un excentrique* (Fayard, París, 1986).

David Dubal.—*Parece que muchos pianistas se sienten obligados a trabajar el piano, y ven en esta obligación algo en exceso penoso. Usted ha afirmado no tener necesidad de trabajar el instrumento. ¿Hace alguna distinción entre la idea de trabajar y la de tocar?*

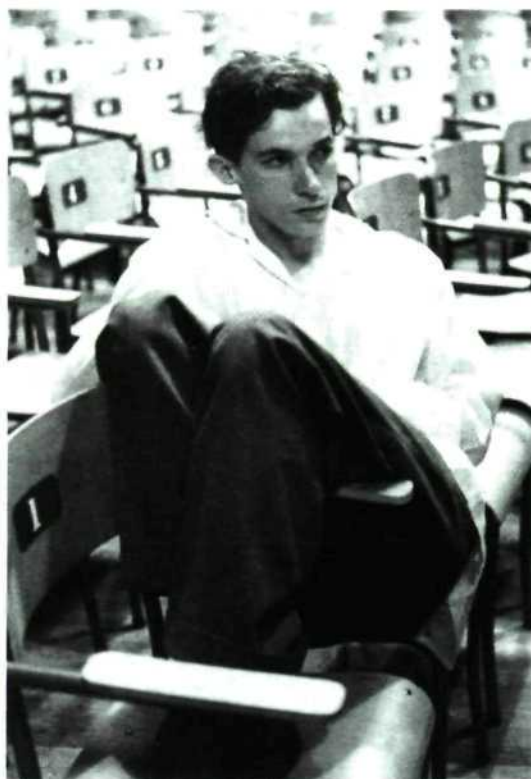
Glenn Gould.—Francamente, no alcanzo a comprender la noción de necesidad que se asocia a la de trabajo, y sin embargo es así como la mayoría de la gente define su relación con el instrumento. Ya he hablado de esto en numerosas ocasiones y corro el serio peligro de repetirme. Digamos que, para mí, una relación con el piano —y de hecho, no importa cuál sea el instrumento, aunque yo no pueda hablar con autoridad si no es del piano— que implique cualquier tipo de servilismo, que exija de seis a ocho horas al día de contacto cinético, que requiera la presencia de un piano en el camerino del pianista, sin duda para que éste se asegure en el último momento antes de salir a escena de que aún sabe tocar, está por completo fuera de mi alcance. Me es difícil decir, incluso, hasta qué punto todo esto es consecuencia de mi propia experiencia. Una pequeña anécdota: siendo pequeño, me quedaba perplejo al comprobar que la mayoría de las ediciones (incluso las mejores) que se encontraban en el mercado, como la de Bach de Bischoff o la de Beethoven de Schnabel, contenían, entre otras cosas, indicaciones de digitación. Yo miraba las digitaciones, intentaba aplicarlas, y comprobaba que rara vez coincidían con lo que yo hacía o quería hacer. Me dejaba atónito imaginar que se pagaba a gente por añadir a una fuga o a una sonata indicaciones eventualmente erróneas, a menudo engañosas y, en cualquier caso, superfluas.

Y aún continuó sorprendiéndose; no siempre llego a comprender. Una digitación es para mí algo que surge de forma

espontánea al mirar una partitura y que se modifica automáticamente cuando cambia el modo de entender dicha partitura.

A menudo, he tenido ocasión de hacer partícipes de mi asombro a distintas personas, y siempre he encontrado en mis interlocutores, al menos, una reacción de escepticismo mudo, como si tuvieran ganas de decirme: "¿Qué otra tontería vas a decir ahora?".

Poco a poco, a lo largo de los años, a pesar de haber afirmado siempre —al menos no lo recuerdo— no haber escrito jamás la menor digitación sobre una partitura, comencé a dudar de la veracidad de lo que yo decía y a preguntarme si todo esto no era quizás demasiado bonito —o demasiado insignificante, según se mire— para ser verdad. Hace aproximadamente seis meses encontré un paquete de partituras y otros objetos de mi infancia. Descubrí la partitura en la que durante doce años había estudiado el *Cuarto Concierto* de Beethoven, con el que hice mi presentación con orquesta. La partitura estaba por completo destrozada. Unas cuantas páginas se habían roto y estaban pegadas con papel de celo; contenían una serie de códigos misteriosos de seis cifras, inscritos en los márgenes y en las cubiertas, que resultaron ser los números de teléfono de mis compañeros de colegio. Me dediqué a inspeccionarla de principio a fin, y fue una experiencia divertida. Con toda franqueza, no me hubiera sorprendido encontrar alguna digitación en pasajes especialmente complicados, o un número limitado de comentarios descriptivos inspirados por mi profesor (ya sabe, el tipo de cosas que se encuentran en las partituras de



Glenn Gould

FOTO: D. HUNSTEIN

estudiantes, y a veces de profesionales: "avanzar dulcemente", "retener delicadamente", "agitado súbito", "calma etérea"... toda esa clase de tonterías). Pues bien, no había nada, ni una palabra, ni una digitación, ni el menor signo, salvo las páginas rotas y pegadas o los números de teléfono, que revelara que esa partitura había sido tocada por mano alguna. Ahora bien, se trataba de una partitura que jugó un papel importante en mi infancia, de una partitura que trabajé durante mucho más tiempo, si puede llamarse trabajar a tocarla una y otra vez acompañado por los discos de Schnabel con la Orquesta de Chicago dirigida por Frederik Stock, que cualquier otra obra de dimensiones comparables, antes o después.

La única razón por la que cuento esta anécdota es porque muestra bastante bien, a mi modo de ver, que mis ideas acerca del trabajo en el piano han sido siempre poco ortodoxas.

Por el contrario, lo que sí era bastante ortodoxo en aquella época era

la importancia del tiempo que pagaba cada día tocando el instrumento. Nunca me fijé un límite de tiempo —salvo aquellos que me eran impuestos por tener que ir al colegio, o hacer deberes de clase en casa—, pero tengo la impresión de que no exagero si digo que consagraba algo así como tres horas diarias al piano. Hoy no alcanzo a imaginar cómo podía soportar aquello, pero aquél fue el único período de mi vida en que me sometí a un programa de trabajo que podría considerarse como relativamente normal y —según mis propios criterios— riguroso. No puede sorprender a nadie, ya que se trataba de una época en la que formaba un repertorio y en la que leía por primera vez una gran cantidad de obras nuevas. Para actualizar las cosas, digamos que hoy (debería decir que a lo largo de toda mi vida profesional) no trabajo en el piano si no considero que es absolutamente necesario, y con el único propósito de consolidar una concepción ya elaborada de la partitura; jamás con el fin de estar en contacto con el instrumento como tal. Puedo dar un ejemplo: la grabación más reciente que he hecho es la de las cuatro *Baladas* de Brahms en Nueva York hace tres semanas. Nunca las había tocado antes, ni tampoco descifrado ni escuchado (a excepción de la primera, que muchos de mis compañeros de Conservatorio estudiaban), antes de decidirme a grabarlas. Lo que esto revela con relación al repertorio pianístico que interpreto, debe juzgarlo usted.

Esta decisión la tomé unos dos meses antes de la grabación, y durante las seis semanas que siguieron estudié la partitura a ratos y elaboré una concepción muy clara de cómo quería abordar esas piezas. La última me pareció especialmente difícil de tratar. Es a su modo admirablemente bella, casi un himno, y lo que me hizo amarla fue que se trataba de una de esas raras obras de Brahms en las que deja a su imaginación —una especie de ola de consciencia— predominar sobre su sentido del diseño y de la arquitectura. Pero es también por esta razón por la que es difícil de tocar. A pesar de todo, terminé por encontrar un *tempo* aceptable que confería una unidad a todos los episodios.

Pero por lo que concernía a tocarlas, fue sólo en las dos últimas semanas anteriores a la grabación cuando me senté al piano, al contrario de como hacía de niño. Creo estar capacitado para decir

con cierta exactitud cuánto tiempo estuve ante el instrumento porque hace algunos años adquirí la costumbre de cronometrar los minutos que pasaba sentado en tal actitud para evitar propasarme inútilmente. Sea como fuere, en esta ocasión vine a estar, como acostumbra antes de las sesiones de grabación, en torno a una hora diaria. Algún día dupliqué la dosis por una u otra razón, por ejemplo, porque una vez tuve que ausentarme para hacer un montaje. Siempre, durante esa hora, podía tocar dos veces las *Baladas* de principio a fin —duran en conjunto aproximadamente una media hora— y reflexionar sobre las modificaciones conceptuales que deseaba hacer.

A pesar de esto, las modificaciones estaban ya consolidadas, inútil es precisarlo, por el hecho de que ya las había desarrollado docenas de veces en mi cabeza mientras conducía el coche, o dirigiéndolas mentalmente en mi estudio. Esa es en realidad la manera en que, durante casi todo el tiempo, tenía yo de *trabajarlas*. En todo caso, hace ya tres semanas que la grabación terminó y no he vuelto a tocar una tecla desde entonces. Ahora me dedico al montaje,



FOTO: SONY

a las mezclas, a cuestiones extra-pianísticas cuando no extra-musicales, y no tengo pensado grabar nada nuevo hasta dentro de unos dos meses —posiblemente las dos *Rapsodias*, asimismo de Brahms—. A su debido tiempo, el proceso se pondrá en marcha, y de nuevo, durante las dos semanas anteriores a la grabación, volveré a hacer incursiones cotidianas de una hora al piano.

D.D.—¿Se da usted cuenta de que todo esto parece poco creíble?

G.G.—Parece que es contrario a la experiencia habitual, pero es así.

D.D.—Y cuando, después de seis u ocho semanas, vuelve usted al instrumento, ¿no

tiene la impresión de que los dedos se niegan a colaborar y de que son necesarios unos cuantos días para restablecer la coordinación deseada?

G.G.—Al contrario, cuando vuelvo al piano después de un lapso prolongado de tiempo, toco sin duda mejor que en cualquier otro momento, en el sentido puramente físico del término, porque la imagen mental que gobierna lo que hago está en su punto más alto y más preciso, porque no ha sido confrontada con el piano y, por tanto, no ha sido aún perturbada en la pureza de su concepción, en su relación ideal con el piano.

Puedo proponerle una ilustración a todo esto. Cuando tengo que grabar, me abstengo voluntariamente de todo contacto con el piano durante al menos cuarenta y ocho horas antes de las primeras sesiones, y cuando llego al estudio no toco jamás una tecla hasta que los ingenieros no están preparados y el director anuncia: "Primera toma". Hay, por supuesto, excepciones a todo esto, sí, por ejemplo, el piano ha estado sometido a alguna cirugía reparadora y es necesario verificar qué es lo que ha sido modificado para obrar en consecuencia. Pero, si no, me mantengo alejado del piano; así resulta

que la primera toma es a menudo la mejor, pues es el momento en que la imagen mental es más pura, está menos sujeta a las contradicciones de la realidad de un instrumento mal regulado.

D.D.—Pero esto supone una concepción muy específica y muy segura de lo que implica el hecho de tocar el piano.

G.G.—Absolutamente. Esto supone que, en un momento dado, se llega justo a las coordenadas que entran en juego, que estaban congeladas y almacenadas de tal modo que, no importa en qué ocasión,

pueden volver a salir a la luz. Esto quiere decir, a fin de cuentas, que no es con los dedos sino con el cerebro con lo que se toca un piano. Esto que digo quizá tenga la apariencia de un cliché tremendamente fácil y estereotipado; es sin embargo la pura verdad. Si usted tiene una idea perfectamente clara de lo que quiere hacer, no hay razón alguna para que tenga necesidad de acomodar esa idea. Si no es ese el caso, todos los estudios de Czerny y todos los ejercicios de Hanon del mundo no le servirán jamás de ayuda.

David Dubal

Traducción: Ana Mateo

GLENN GOULD $\frac{1932}{1982}$



ON AUDIO AND VIDEO



THE GLENN GOULD EDITION
VOL. I • 17 CDs



THE GLENN GOULD
COLLECTION
6 LASER DISCS
AND 12 VHS

SONY CLASSICAL MUSIC IS OUR VISION

DISTRIBUTION SONY MUSIC

Mstislav Rostropovich, "Casals me abrió el camino"



Este encuentro con Mstislav Rostropovich se produjo el pasado 17 de agosto, tras un almuerzo celebrado en el consulado de Estados Unidos en Sevilla. No más de diez personas compartíamos mantel. A un lado del músico el Comisario de Rusia en la Expo-92 (a su derecha) y el cónsul de Estados Unidos en Sevilla, paradójicamente sentado a su izquierda. Esta enfrentada dualidad es equiparable a la que vive en la actualidad Rostropovich, que aquí confiesa sentirse «fuera de su tiempo». La entrevista se completó el 6 de octubre, durante la gira que el violonchelista y director ruso efectuó por Sevilla, Madrid, Bilbao y Barcelona interpretando, al frente de la Real Orquesta Filarmónica de Londres y de la Sociedad Coral de Bilbao, el *War Requiem* de Benjamin Britten.

Nacido en Bakú en 1927, Rostropovich ha sobrepasado la frontera de los círculos musicales para convertirse en una de las figuras más populares de este último cuarto de siglo. Amigo de personajes como Serguei Prokofiev, Dmitri Shostakovich, Benjamin Britten, Andrei Sajarov, David Oistrak, Alexandr Solzhenitsin o los mismos Reyes de España, su salida de la URSS en 1974 y posterior retirada de nacionalidad por parte de las autoridades soviéticas en 1978 —«por acciones permanentemente encaminadas al desprestigio de la Unión Soviética», según anunció entonces el Kremlin— han acabado por convertir al músico Rostropovich en un extraño y peculiar personaje en el que la música sólo es un capítulo más de su infatigable existencia.

SCHERZO.—A sus 65 años, cuando han desaparecido tantos y tan intensos amigos, tantos personajes fundamentales de la música, cuando faltan Prokofiev, Shostakovich, Britten, Oistrakh o Kogan, ¿se siente, de alguna manera, solo, fuera de su tiempo?

MSTISLAV ROSTROPOVICH.—He de decirle que estoy sintiendo precisamente eso y bastante. En mi vida no se ha producido una sustitución absoluta de lo que tuve. Después de los amigos que ya se fueron de este mundo, he tenido que superar un eslabón en la cadena de mi evolución vital. Claro que ahora hay dos o tres personas cuya obra me interesa bastante, de las que puedo nutrirme. Son personas que hacen que aún mantenga viva muchas cosas, como los compositores Lutoslawski, Penderecki, Dutilleux o Messiaen, desaparecido hace pocos meses. Y están también mis compatriotas rusos, como Schnittke, con el que mantengo una amistad profunda y del que acabo de registrar un disco con un nuevo trío para piano, violín y violonchelo y una variante que ha efectuado de su segunda sonata para violín, en versión de violonchelo y orquesta. Son dos obras que aún no han sido escuchadas. Hemos concluido el trabajo el 15 de agosto. Schnittke es —no tengo duda de ello— uno de los mayores compositores de nuestro tiempo.

S.—Precisamente acaba de aparecer en el mercado discográfico una grabación suya, bajo la dirección de Seiji Ozawa, que recoge el Segundo concierto para violonchelo y orquesta de Schnittke.

M.R.—Esta obra es una de las más importantes escritas para violonchelo y sin duda la más difícil. Para que se haga una idea de la enorme complejidad de este nuevo concierto, le puedo decir que, por ejemplo, para aprender el Segundo concierto de Shostakovich precisé cuatro días, mientras que para asimilar y dominar el de Schnittke he necesitado estudiarlo concienzudamente durante cuatro meses.

S.—¿Qué piensa de otros compositores rusos como Denisov, Shchedrin, Gubaidulina...?

M.R.—Mire, yo aprecio muy especialmente a Rodion Shchedrin. Considero que ahora, en Rusia, hay cuatro grandes compositores: Schnittke, Shchedrin, Gubaidulina y Kneiffel. Después de estos cuatro, vienen Denisov y algunos otros, pero sólo después.

S.—¿Es cierto que su amigo Shostakovich le recomendó que se dedicara a la composición? ¿Se ha arrepentido de no haberle hecho caso?

M.R.—Sí, sí, me animó muchas veces a componer, pero nunca me he arrepentido de haber tomado el camino de intérprete. Pienso que es lo más sabio que he hecho en mi vida: no hacerle caso en este sentido. Shostakovich telefoneó varias veces a mi madre para que ella me convenciera de que dejara el instrumento y me dedicara únicamente a la composición. Estoy muy feliz de no haberlo hecho, porque interpreto mucha música genial, por lo que puedo imaginar muy bien cuál sería el valor de mi propia obra.

S.—En estos momentos está efectuando el registro integral de las Sinfonías de Shostakovich. ¿Cómo afronta las connotaciones y contenidos políticos que subyacen en ellas?

M.R.—Acabo de grabar la Octava y me quedan por registrar únicamente las números 11, 12 y la Primera, Segunda y Tercera. Esa tan cacareada carga política en la obra de Shostakovich no es cierta. Las acotaciones que hacía en sus partituras eran porque no tenía otra salida; de alguna manera estaba obligado a incluirlas.

S.—¿Incluso en la Quinta Sinfonía?

M.R.—Incluso en la Quinta Sinfonía.

S.—¿Qué opinión le merecen las polémicas y discutidas memorias de Shostakovich supuestamente recogidas por Solomon Volkov, recientemente publicadas en España por la editorial Aguilar en traducción de José Luis Pérez de Arteaga?

M.R.—En primer lugar, Volkov no fue nunca amigo de Shostakovich, como sostiene en el libro. Esto es lo más importante. Mi

mujer Galina y yo sostuvimos una intensa relación personal con Shostakovich durante 20 años. Festejábamos siempre juntos la fiesta de Año Nuevo y todos los 12 de mayo nos reuníamos para recordar el estreno de su *Primera Sinfonía*. ¡Ah!... aquellos doce de mayo... En su casa nunca vimos a Volkov: nunca lo encontré. Voy a presentarle mi opinión en cuanto al libro: Lo que está escrito, en términos generales, es verídico. Pero las proporciones de lo escrito inducen a crear una impresión falsa. Esto se debe al hecho de que Shostakovich no confiaba mucho en Volkov, por lo que éste desconoce muchos datos. La célebre frase que escribe Shostakovich en la fotografía que reproduce Volkov en el libro no significa nada. Es como si yo le firmo ahora a usted, tras esta entrevista, una fotografía dedicada y escribo: «A mi querido amigo Justo Romero, recordando los momentos felices pasados juntos en Sevilla». Usted podría luego escribir un libro sobre mí y reproducir esta foto, de la que el lector puede deducir, erróneamente, una supuesta y larga amistad que realmente no existe. Esto es lo que ha hecho Volkov para dar solidez a sus escritos. «En señal de recuerdo de nuestras conversaciones sobre Glazunov» escribió Shostakovich en la foto, añadiendo varios apellidos más. Esto lo especificó Shostakovich porque no confiaba en absoluto en Volkov, y así delimitaba muy puntualmente lo que había hablado con él. Puedo darle un ejemplo muy simple: Volkov escribe que Shostakovich tenía una opinión bastante contrastada de Stravinski y que criticaba duramente a Prokofiev, incluso parece desprenderse que sentía cierta envidia. Esto es radicalmente falso.

S.—Volkov incluso pone en boca de Shostakovich citas tan duras sobre Prokofiev como las de que tenía «el alma de una oca», «que era un hombre duro que sólo parecía tener interés por sí mismo y por su música» o la de que «nunca tuvo preocupaciones, siempre tuvo dinero y éxito, y, como resultado, su personalidad era la de un Wunderkind (niño prodigio)...»

M.R.—Shostakovich era una persona que dependía mucho de su estado de ánimo, por lo que incluso podría ser cierto que en un momento determinado hablara así a Volkov de Prokofiev. Pero esa realidad, basada quizá en unas palabras realmente pronunciadas por Shostakovich en un momento muy concreto, es falsa. Shostakovich consideraba algunas obras de Prokofiev, como *Guerra y paz*, *Romeo y Julieta*, la *Sinfonía concertante para violonchelo* o la *Octava Sonata para piano*, como «auténticas obras maestras, geniales». Shostakovich dijo eso sobre Prokofiev, muchas veces me lo repitió. Volkov entresacó unas frases negativas de Shostakovich sobre Prokofiev, de las que puede deducirse una falta de armonía completa entre Prokofiev y Shostakovich. Cuando comencé a recibir clases de composición de Shostakovich en 1943, Prokofiev y su obra eran una referencia continua. Ese libro de Volkov tiene más anécdotas sobre Shostakovich que realidades.

S.—En 1955 usted se casó con Galina Vishneuskaia. ¿Cómo ha sido su relación personal y artística, ante tantos avatares que han vivido juntos?

M.R.—Nuestras vidas eran muy llenas, cada uno de nosotros estábamos ocupados y preocupados con nuestros propios intereses. Ella estaba metida hasta la médula en el teatro Bolshoi, era su vida. La mía era, por decirlo de alguna manera, más diversa, con mayor amplitud. Siempre tenía más amigos. Galina me debe su amistad con Shostakovich y con otros músicos, tales como Richter, Gilels, Oistrakh...

S.—¿Cómo es su relación con la Reina Sofía?

M.R.—Ja, ja, ja. Voy a hablarle únicamente de la Reina Sofía... Conozco muy bien a toda su familia, desde hace mucho tiempo. Mucho antes de que Juan fuera Rey de España. Mantenemos una relación amistosa, muy amistosa. Sé bien de las personas que se transfiguran cuando cambia la situación. Ellos se transformaron en Reyes, pero se quedaron las personas como siempre, tan espléndidos amigos como antes. Todo el mundo sabe que la Reina

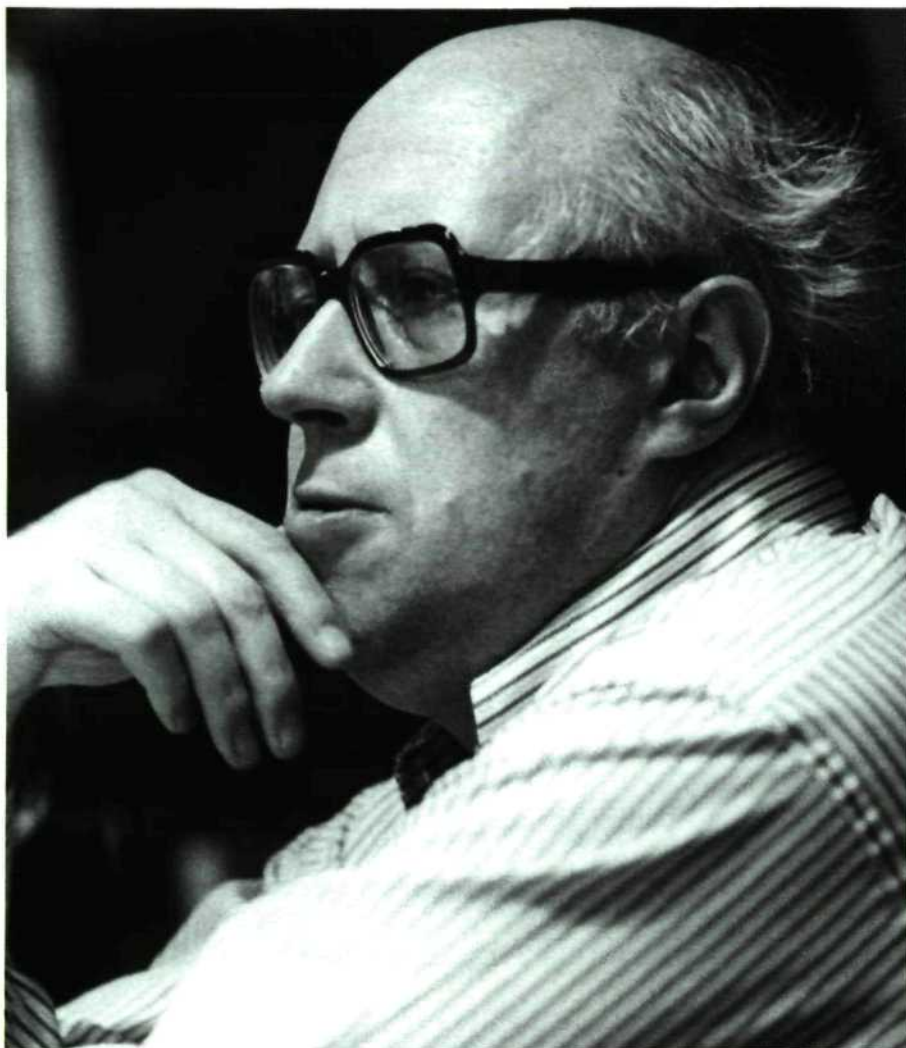


FOTO: CLIVE BARDA

es una gran aficionada a la música clásica, a la que le gusta particularmente el período romántico. No conozco su actitud hacia la música contemporánea, porque prácticamente ella nunca ha asistido a un concierto en el que yo tocara música contemporánea. Pero me consta que adora las *Suites* para violonchelo de Bach, el *Concierto para violonchelo* de Dvorák, y las *Variaciones rococó* de Chaikovski. En general le gusta mucho la música de Chaikovski, me parece que siente predilección por la música romántica de finales del siglo pasado.

S.—*Resulta obligado hablar de Pau Casals, quizá el violonchelista más relevante de este siglo...*

M.R.—El año pasado he grabado por primera vez el ciclo completo de las *Suites para violonchelo* de Bach. Las he registrado también en video Láser, precedidas por una reflexión en la que explicó cómo he abordado la interpretación de cada una de ellas y efectúo ejemplos. Pienso que la versión que más me ha influido ha sido la de Pau Casals. Recuerdo nuestro primer encuentro en 1958, en París, en el primer concurso que se realizaba sobre el nombre de Casals, al que él, personalmente, me invitó a formar parte del jurado. En aquella ocasión se sentó frente a mí y comenzó a tocar la *Primera Suite* de Bach. En general, puedo decir que Casals me abrió el camino, porque en aquel entonces me conocían muy pocas personas. Revistas importantísimas, como *American Musical*, publicaron entrevistas de Casals en las que destacó cuatro violonchelistas: Piatigorski, Cassadó,

Fournier y Rostropovich! Sentía que Casals tenía gran simpatía por mí. Siempre que nos encontrábamos yo tocaba para él con gran respeto.

S.—*¿Por qué ha esperado tantos años para registrar las Suites de Bach?*

M.R.—Siempre he considerado que todavía no estaba preparado para grabar las seis *Suites*. Incluso creo que todavía no. ¡Nunca estaré suficientemente preparado! Pero pensé que si no lo hacía ahora no lo haría nunca. Las *Suites* de Bach son lo máximo que puede brindar un violonchelista. La grabación la he promovido yo mismo. No la ha hecho ninguna compañía, he pagado una suma increíble para grabarlas. Es posible que algún día una compañía de discos muestra interés y me pague por editarlas. He pagado tanto dinero porque quería tener el derecho de quemarlo todo si no me hubiera gustado el registro. Quería tener la posibilidad de descorchar una botella de vodka y hacer una hoguera con la grabación y destruirla. Le puedo anunciar que he concluido la grabación y, afortunadamente no voy a quemarla, porque pienso que no es tan mala...

S.—*¿Qué criterio ha mantenido al afrontar esta grabación?*

M.R.—Le puedo dar muchos ejemplos de la interpretación. Pienso que lo más importante que debe plantearse cualquier intérprete cuando se aproxima a la obra de Bach es encontrar un medio, un centro de oro, entre su propia personalidad y la de Bach. Pienso, por

ejemplo, que las sarabandas se distanciaban en tiempos de Bach de la danza. Otro ejemplo: si vamos a tocar cualquier allemande será siempre muy rápida, pero en realidad tiene también un carácter absolutamente diferente al de la danza, con la que nada tiene que ver. No puede ser la misma danza; a pesar de que todas tienen el mismo nombre de allemande, son completamente diferentes. Pienso que no fueron compuestas como danzas, sino que se trata más bien de unas referencias a la forma y al ritmo. Creo que el concepto que tenía Bach de estas danzas a las que recurre en las *Suites* se refiere más a la estructura que a su carácter propio de danza. También ocurre, pero en menor medida, en los menuetos y en las gavottes.

S.—*La desaparecida violonchelista Jacqueline Du Pré, que se desplazó un año a Moscú para trabajar con usted, cuenta que quedó defraudada de aquella experiencia...*

M.R.—No sé exactamente lo que ocurrió. Es posible que quedase decepcionada. Cuando vino tenía un talento enorme, del que era muy consciente y del que, por decirlo de alguna manera, recibía un gran placer, incluso excesivo. En cuanto a una actitud diferenciada hacia los diferentes estilos, sencillamente no existía. También tenía problemas técnicos. Sus movimientos de arco eran excesivamente enérgicos, no tenía un legato verdadero, por eso trabajamos mucho sobre estos problemas, aunque ella siempre tuvo otro tipo de inquietudes. Llegó a Moscú como una estrella y se dio cuenta de que en Moscú, donde había tan altísimo

nivel, era simplemente una alumna más.

S.—¿Cuál es su opinión de esa otra gran alumna que es Natalia Gutman?

M.R.—Natalia Gutman es todo lo contrario que Jacqueline Du Pré. Tenía otros problemas. Natalia era y es muy frágil, una muchacha muy menuda. Por eso tenía problemas con la envergadura de sus interpretaciones, que eran siempre muy elegantes, muy finas. Pero cuando se necesita interpretar una música más exuberante, como el *Concierto* de Dvorák, se requiere una fuerza física especial. Ella descubrió dentro de sí los caminos para alcanzar la perfección. Pero su naturaleza de violonchelista no era tan formidable como la de Jacqueline Du Pré, que era verdaderamente como una especie de violonchelista wagneriana.

S.—En Washington usted dirigió al violonchelista español Lluís Claret en las Variaciones rococó de Chaikovski. ¿Qué opinión tiene de él?

M.R.—¡Bravo, bravo! Es un gran intérprete. Como Alexander Rudin, al que conozco solamente por los discos. En este sentido puedo recomendarle oír a mi última alumna, en Estados Unidos. Se llama Wendy Warner, es necesario recordar su nombre. Anótelo: Wendy Warner. Es estadounidense, tiene ahora 19 años y a los 17 ya ganó el primer premio del concurso de París. La considero, por su talento y su dominio del instrumento, como al equivalente actual de Jacqueline Du Pré. Sus capacidades son verdaderamente milagrosas.

S.—¿Se sigue considerando soviético?

M.R.—¡No! Nunca me consideré soviético. Soy un ruso.

S.—Pero usted nació en Bakú, la capital de la República de Azerbaijón

M.R.—Sí, una vez me hicieron la misma observación en Estados Unidos. Pero si hubiera nacido en la Antártida no querría decir que yo soy un pingüino. Nací en Bakú accidentalmente, porque mis padres trabajaron dos años en esa ciudad azerí. Pero soy ruso de los pies a la cabeza, aunque por encima de eso me siento ciudadano de la tierra, sin más definiciones.

S.—Pero su abandono de la desaparecida URSS, la posterior retirada de su nacionalidad por parte de las autoridades soviéticas, el alejamiento de la enriquecedora vida musical rusa... ¿Todo eso no ha provocado, por una parte, una distorsión de su percepción de la realidad y, de otra, un cierto desarraigamiento? Usted en su país pasó, de la noche a la mañana, de la condición de héroe nacional a casi, la de un delincuente. Sus discos fueron retirados del mercado y su nombre proscrito...

M.R.—No, no siento esto que usted dice en ningún sentido. La única cosa que la aduana soviética no consiguió retirarme es la cultura rusa, que yo llevaba y sigo llevando dentro de mí. Y, por supuesto, tampoco me pudieron robar mi instrucción.

S.—¿Se hubiera descubierto el genio de Rostropovich si en lugar de nacer en el paraíso musical que fue la Unión Soviética hubiera nacido en un rancho de Oklahoma o Kansas City? ¿No cree que la Revo-

lución de 1917 fue fundamental para el desarrollo cultural de su pueblo?

M.R.—Puedo responderle de la siguiente manera: Ahora existe una teoría genética, según la cual son los humanos los que determinan la personalidad humana. Esta teoría dice que el hombre está programado totalmente por la genética, que con el tiempo, con el desarrollo de la ciencia, se podrá determinar el nacimiento de un violonchelista o de un deportista por la manipulación



FOTO: D.G.

genética. A mí me parece que el hombre no sólo se programa por la naturaleza. Cuando nace ya vive siguiendo un programa preparado por Dios. Por eso no sé qué hubiera ocurrido si yo hubiera nacido en otro lugar. Todos nacemos según el programa de Dios. Sospecho por ello que yo sería el mismo hombre si tal como usted dice, hubiera nacido en Oklahoma o Kansas City. Ese paraíso musical del que usted habla ya no existe. Es una lástima, porque era el período de oro. Neuhaus, Oistrakh, Richter, Shostakovich, Kogan... todos estaban allí, era verdaderamente increíble. Además de eso, cuando la vida es difícil, y realmente aquello era muy difícil, el hombre comienza a luchar. Es en estas circunstancias cuando surgen hombres como Sajarov, Sholsenitzin, Shostakovich... En otras circunstancias no podrían haber aparecido: habrían sido otras personas. La presión del mal provoca en las personas fuertes una contrarreacción, una resistencia muy positiva.

S.—Ahora la situación en su país es muy diferente. Prokofiev volvió a Moscú. ¿Está usted dispuesto a volver a Rusia?

M.R.—¡Me encantaría! ¡Sueño todos los días con eso! Quiero estar allí, con los míos. Pero el problema es de la vida que se forma. Cuando me expulsaron de mi patria, mis hijas tenían 13 y 15 años. Ahora ya se casaron con extranjeros. Por la falta de inteligencia de Breznev, yo no puedo poner a mis hijas cinturones de castidad. Ahora tengo cuatro nietos, dentro de unas semanas nacerá el quinto. Todos hablan ruso, por supuesto, pero ya tienen sus familias, no con rusos, sino con extranjeros. Durante 16 años crearon aquí su vida, ahora es muy difícil destruir estas vidas, pero quiero visitar mi país con mayor frecuencia. Es, sobre todo, un

Tous les matins du monde

BANDA ORIGINAL DE LA PELICULA

Una visión de extraordinaria
belleza de la
música del
"Grand Siècle",
soporte de la
película que da
el protagonismo
a la viola
de gamba.

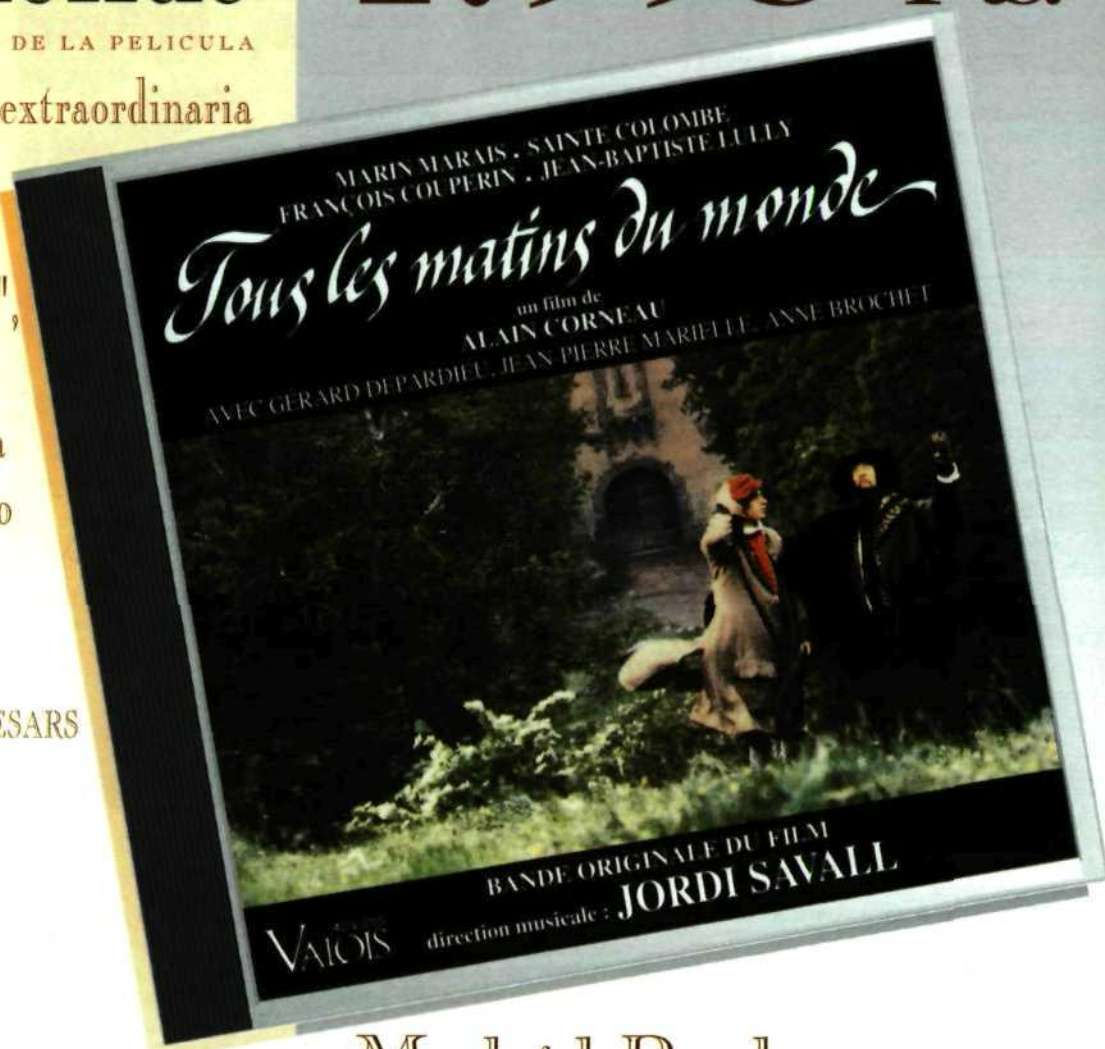
Galardonada con siete CESARS
1992, entre ellos:

MEJOR MUSICA
DE PELICULA:
Jordi Savall.

MEJOR SONIDO:
P. Gamet,
G. Lamps, A. Lecampion,
P. Verany.



1.995 Pts.



Madrid Rock,
la tienda de Clásico
más grande de España
en Gran Vía, 25
planta sótano.

problema técnico. Pero lo más importante es que me siento ruso en cualquier parte. Por eso considero que durante el tiempo de mi expulsión yo era un honesto embajador de mi pueblo.

S.—¿Por qué no cambia ahora su impecable pasaporte suizo por uno ruso?

M.R.—Nunca he tenido un pasaporte suizo. No tengo ninguna ciudadanía, soy un apátrida. No soy ciudadano suizo ni de ningún otro país.

S.—Perdone que insista, pero tengo entendido que usted adquirió la nacionalidad suiza exactamente en 1982, y que ahora comparte esta situación con la posesión de un pasaporte expedido en el paraíso fiscal de Mónaco...

M.R.—Bueno... Es un pasaporte únicamente para extranjeros, que no me confiere ninguna nacionalidad. No tengo nacionalidad. Insisto: soy un apátrida.

S.—¿Dónde tiene su mesilla de noche, sus partituras, sus pantuflas, su casa...?

M.R.—Eso lo tengo muy mal organizado. Una parte de mis cosas las tengo en París, otras en Washington y algunas, finalmente, en Londres.

S.—¿Cómo encaja las negativas críticas que recibe como director de orquesta?

M.R.—Realmente no tengo ninguna reacción. Hago lo que creo que debo hacer. Me interesa muy poco lo que se escribe sobre mí. Nadie dice que Segovia tocaba la guitarra mejor que fulano dirigía la orquesta. Esas comparaciones son siempre absurdas.

S.—Usted estrenó el Concierto para violonchelo de Cristóbal Halffter. ¿Lo interpreta con frecuencia?

M.R.—Sí, lo toco a veces, incluso lo he grabado en la firma francesa Erato. Pero no puedo interpretar durante mucho tiempo la misma obra. Siempre trato de tocar cosas nuevas. Creo que es una obligación de todo intérprete estrenar y difundir nuevas obras, porque los jóvenes compositores son el porvenir y no podemos permanecer anquilosados repitiendo las mismas cosas de siempre.

S.—La primera y única vez que tocó con Horowitz, abordaron la Sonata para violonchelo y piano de Rachmaninov. Tengo entendido que surgieron problemas entre ustedes...

M.R.—Sí, es cierto. Teníamos planteamientos completamente diferentes. Yo no estaba en absoluto de acuerdo con su concepto de la Sonata. Al final Horowitz accedió a mi planteamiento. Me dijo: «Yo tengo muchas facultades pianísticas y por lo tanto puedo hacer la Sonata como tú quieras». Yo le respondí que lle-

vaba toda la vida tocándola y que la conocía perfectamente. La hicimos según mi criterio y creo que el resultado fue bastante satisfactorio, pero no volvimos a tocar juntos.

S.—Más afortunada fue su colaboración con el recientemente desaparecido pianista Rudolf Serkin, junto al que grabó en 1983 las dos Sonatas de Brahms para piano y violonchelo...

M.R.—Siempre he tenido una gran admiración por Serkin. Él fue el primer solista que tocó bajo mi dirección en la Sinfónica Nacional de Washington, recuerdo perfectamente que interpre-

tó el Primer Concierto para piano de Beethoven. Cuando decidimos grabar las Sonatas de Brahms él contaba 79 años. Naturalmente había algunos aspectos en los que no coincidíamos. Los pianistas siempre quieren tocar rápido. Yo puedo entender eso porque, como es sabido, toco también el piano. Hablamos, cambiamos impresiones, y creo que es una grabación verdaderamente interesante, con un Serkin que a pesar de su elevada edad tocó admirablemente bien la difícilísima parte pianística de la Sonata en fa mayor.

S.—Usted compagina la labor como violonchelista con la titularidad, desde 1977, de la Orquesta Sinfónica Nacional de Washington y con múltiples actividades de todo tipo. ¿Cómo puede mantener tan apretada actividad?

M.R.—Probablemente gracias a la música, que debe de ser una misteriosa vitamina muy especial. Aunque algunos vicios disminuyen con la edad, ja, ja. Ahora tengo

contrato con la orquesta de Washington para este año y el próximo. Después quiero efectuar muchas grabaciones. Quiero hacer conciertos en todo el mundo, particularmente en pequeños pueblos de países atrasados. Tengo mucho interés en llevar la música a África. En hacer allí programas populares para todos.

S.—Se convertirá en una especie de madre Teresa de Calcuta en versión musical...

M.R.—No sé. Tengo que aprovechar el tiempo. Cada vez me queda menos vida, por lo que quiero aprovecharla al máximo. ¡Me quedan tantas cosas por hacer!

S.—Finalmente. Si tuviera que comprarme esta tarde una de las muchas versiones que usted ha registrado del Concierto para violonchelo de Dvorák. ¿Cuál me recomendaría?

M.R.—Yo no lo dudaría: la que hice bajo la dirección de Seiji Ozawa junto a la Sinfónica de Boston. Creo que es, claramente, la mejor.

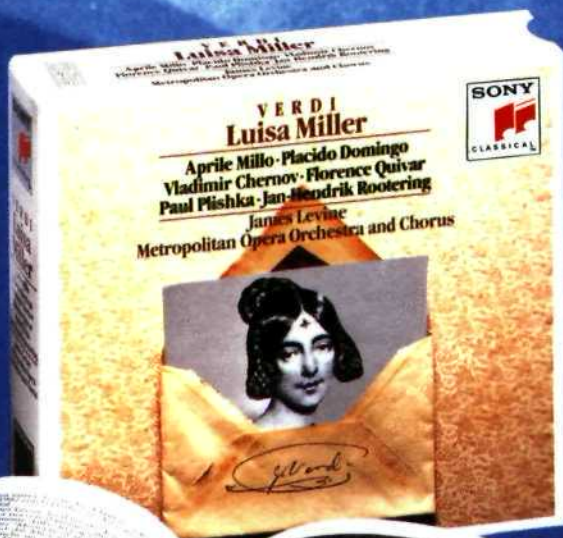


FOTO: CLIVE BARDA

ALMANAC '92



JAMES LEVINE



S2K 48 073



BRUNO WEIL



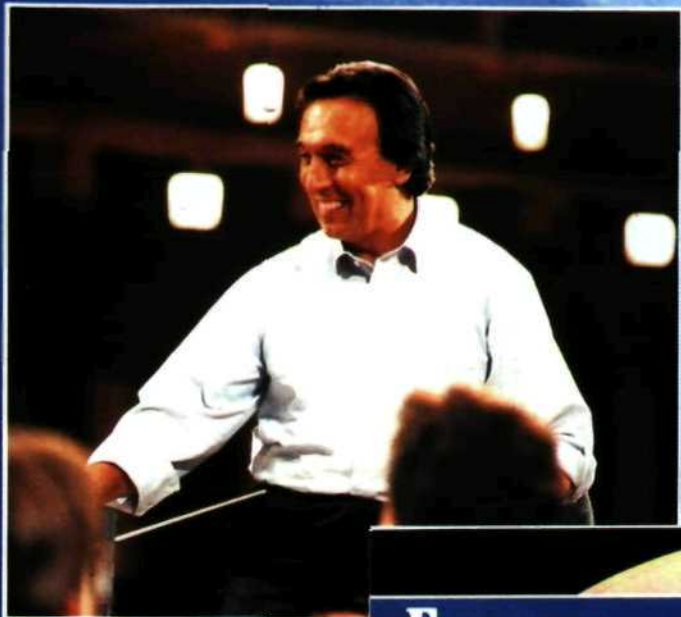
S2K 48 053



MUSIC IS OUR VISION

CLAUDIO ABBADO

SONY
CLASSICAL



EUROPAKONZERT · MUSIC FOR EUROPE

PRAGUE 1991

THE MAY FIRST FOUNDATION ANNIVERSARY CONCERTS
BERLINER PHILHARMONIKER

CHERYL STUDER · BRUNO CANINO

CLAUDIO ABBADO

WOLFGANG AMADEUS MOZART

*From "Don Giovanni": Overture · No. 23 Recitative and Aria
Symphony No. 29 - Recitative and Aria K. 305
Symphony No. 35 "Haffner"*

SONY
CLASSICAL

SLV/SHV 46 405



SX6K 48 225



SK 48 063



ZUBIN MEHTA



S2K 45 864



Coming soon
S2K 48077



SK 48 373



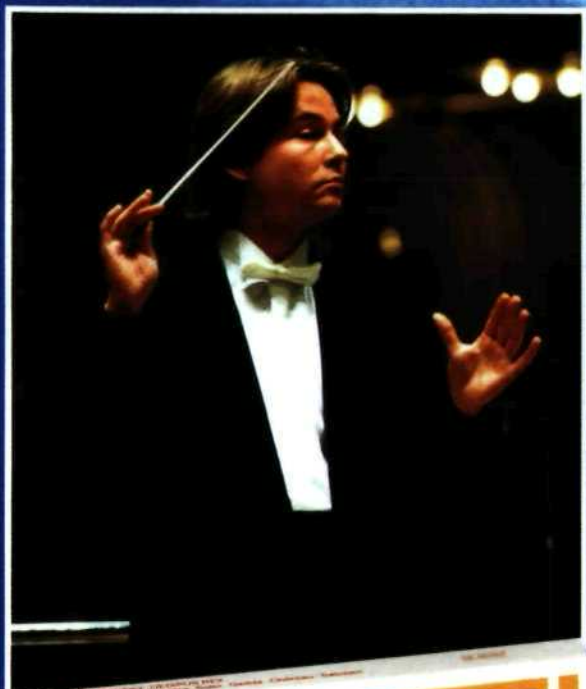
SK 45 749



MUSIC IS
OUR VISION

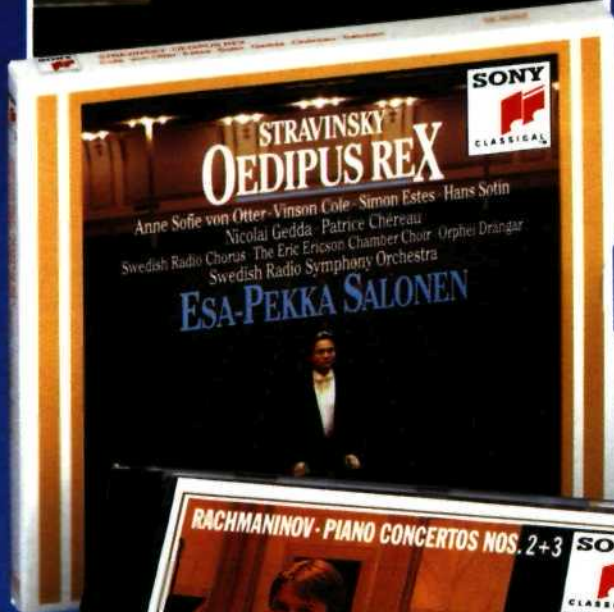
ESA-PEKKA SALONEN

SONY
CLASSICAL



SK 48 057

SK 48 067



SK 47 183



SK 48 380

LORIN MAAZEL



SK 47 189

SK 48 382

SK14K 48 198



MUSIC IS OUR VISION

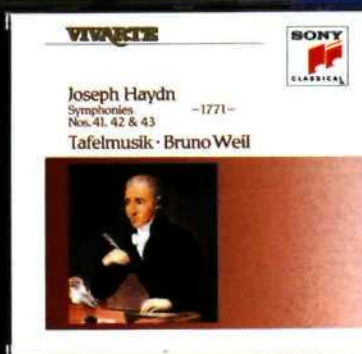
VIVARTE



SK 48 076



SK 48 371



SK 48 251

SK 48 307



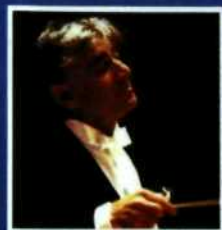
S2K 48 391

S2K 48 042

SK 48 249



MUSIC IS
OUR VISION



LEONARD BERNSTEIN

"I share whatever I know and whatever I feel about music. I try to make the orchestra and audience feel it, know it, and understand it, too".

HHRH THE PRINCE OF WALES

"Painting has revolutionised my life and through the requirement of intense concentration, is one of the most relaxing exercises I know".



THE ROYAL EDITION

Vol. 2
17 CDs
SX 37K 48179



Vol. 1
29 CDs
SX 29K 48178



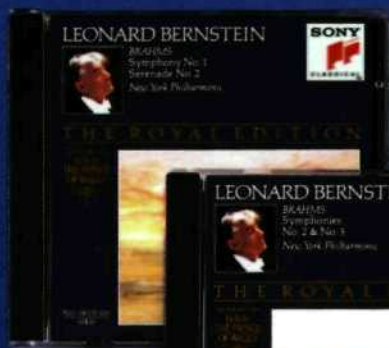
THE ROYAL EDITION



Volume 1
Bartók: Concerto for Orchestra, Music for Strings, Percussion and Celesta, SMK 47510 • Piano Concerto Nos. 2 + 3, Concertos for 2 Pianos, Percussion and Orchestra, Violin Concerto No.2, Rhapsodies for Violin and Orchestra Nos. 1 & 2, 2 CD SM2K 47511 •
Beethoven: Symphonies Nos. 1 & 3 "Eroica", SMK 47514 • Symphonies Nos. 2 & 7, SMK 47515 • Symphonies Nos. 4 & 5 "Egmont" Overture, SMK 47516 • Symphonies Nos. 6 "Pastoral" & 8, "King Stephen" Overture, SMK 47517 • Symphony No. 9 "Choral", "Fidelio" Overture, SMK 47518 • Piano Concerto No. 1 • **Mozart:** Piano Concerto No. 25, k. 503, SMK 47519 • Piano Concertos Nos. 3 & 5, SMK 47520 • Violin

Concerto, Overtures: "Die Weihe des Hauses", "Leonore III", SMK 47521 • **Missa Solemnis**, Fantasy for Piano, Chorus and Orchestra, Op. 80 • **Haydn:** "Theresia" Mass, 2 CD SM2K 47522 • **Berlioz:** Symphonie fantastique, Overture "Benvenuto Cellini", Rákóczy March from "The Damnation of Faust", Overture "Le Carneval Romain" • SMK 47525 • Requiem, La Mort de Cléopâtre, Roméo et Juliette (Excerpts) 2 CD SM2K 47526 • **Bernstein:** Symphonic Dances from "West Side Story", "Candide" Overture • **Gershwin:** Rhapsody in Blue, An American in Paris, SMK 47529 • **Bernstein:** 3 Dance Episodes from "On the Town", "Fancy Free" Ballet, Symphonic Suite from "On the Waterfront" SMK 47530 • **Bizet:** Carmen Suites Nos. 1 & 2, L'Arlesienne Suites

THE ROYAL EDITION



SMK 47 536



SMK 47 537



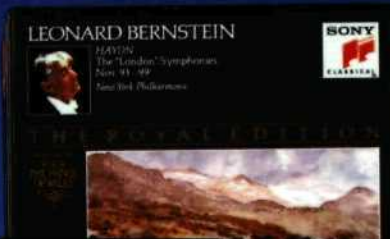
SMK 47 539



SMK 47 538



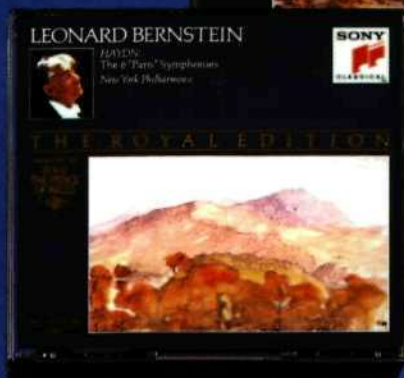
SMK 47 540



SMK 47 553



SMK 47 560



SMK 47 550



SMK 47 557



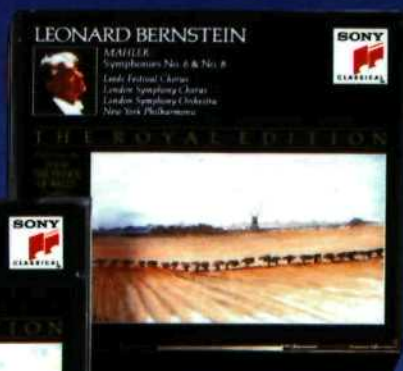
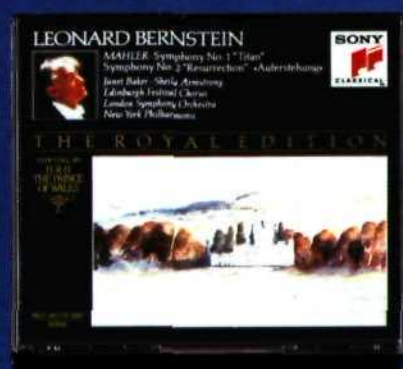
SMK 47 563

Nos. 1 & 2*, SMK 47531 • **Bizet**: Symphony No. 1 • **Offenbach**: Gaité Parisienne (Arr.: Rosenthal), Orpheus in the Underworld, Overture* • **Suppé**: The Beautiful Galatea, Overture, SMK 47532 • **Bloch**: Sacred Service • **Foss**: The Song of Songs* • **Ben-Haim**: The Sweet Psalmist of Israel, 2 CD SMK 47533 • **Brahms**: Symphony No. 1, Serenade No. 2*, SMK 47536, Symphonies Nos. 2 + 3*, SMK 47537 • Symphony No. 4, Academic Festival Overture, Tragic Overture*, SMK 47538 • Piano Concerto No. 2, Haydn Variations, Op. 56a*, SMK 47539, Violin Concerto • **Sibelius**: Violin Concerto*, SMK 47540 • **Britten**: Variations and Fugue on the Theme of Purcell, "Peter Grimes": Four Sea Interludes, Passacaglia, Suite on English Folk Tunes, "A Time There Was ...", Op. 90*, SMK 47541 • **Bruckner**: Symphony No. 9*, SMK 47542

Volume 2

Copland: Appalachian Spring, Rodeo: Four Dance Episodes, Billy the Kid, Fanfare for the Common Man*, SMK 47543 • **Danzón**: Cubano, El Salón México, **Fernández**: Batuque, **Grofé**: Grand Canyon Suite, **Guarnieri**: Danza Brasileira, **Villa-Lobos**: Bachiana Brasileira No. 5*, SMK 47544 • **Debussy**: Images for Orchestra, Rhapsody No. 1 for Clarinet & Orchestra, **Ravel**: Pavane, Mother Goose Suite*, SMK 47545 • La Mer, L'Après-midi d'un faune, Jeux, Nocturnes: Nuages, Fêtes*, SMK 47546 • **Dvořák**: Symphony No. 9, Carnival Overture, 2 Slavonic Dances, **Smetana**: The Moldau*, SMK 47547 • **Franck**: Symphony in D minor, **Chausson**: Poème, **Fauré**: Ballade for Piano & Orch., **Ravel**: Tzigane*, SMK 47548 • **Grieg**: Peer Gynt Suites Nos. 1 & 2, Norwegian Dance No. 2,

THE ROYAL EDITION

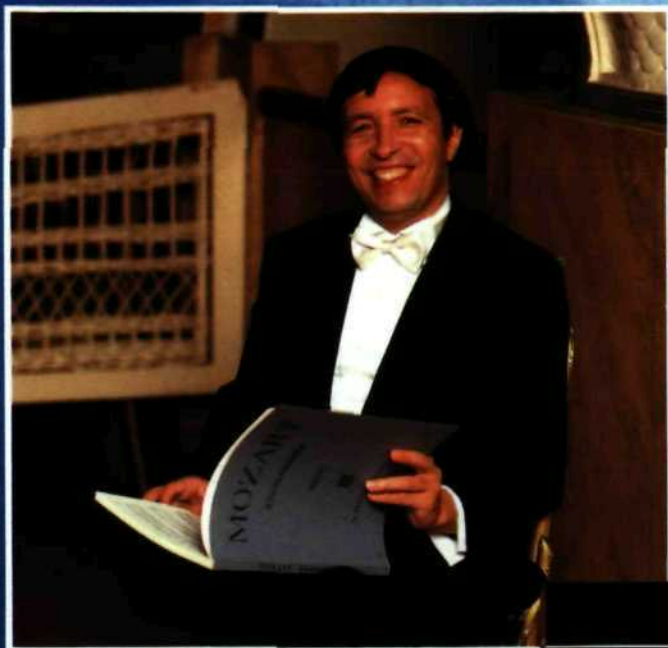


Sibelius: Finlandia, Valse triste, Swan of Tuonela, SMK 47549 • **Haydn:** The Six "Paris" Symphonies, Nos. 82-87*, 2 CD SM2K 47550 • **Haydn:** The "London" Symphonies Vol. I Nos. 93-99*, 3CD SM3K 47553 • **Haydn:** The "London" Symphonies Nos. 100-104*, 2CD SM2K 47557 • **Haydn:** The Creation, "Harmony Mass"*, 2CD SM2K 47560, **Haydn:** "Mass in Time of War", "Lord Nelson Mass" Symphony No. 88*, 2CD SM2K 47563 • **Hindemith:** Symphony in E flat, Symphonic Metamorphoses, Concert Music for Strings & Bass, SMK 47566 • **Holst:** The Planets, **Barber:** Adagio for Strings, **Elgar:** Pomp & Circumstance No. 1, SMK 47567 • **Ives:** Symphonies Nos. 2 & 3, Central Park in the

Dark*, SMK 47568 • **Janáček:** Slavonic Mass, **Poulenc:** Gloria*, SMK 47569 • **Liszt:** A Faust Symphony*, SMK 47570 • **Liszt:** Piano Concerto No. 1, **Rachmaninov:** Rhapsody on a theme by Paganini*, **Ravel:** Piano Concerto in G major, SMK 47571 • **Liszt:** Les Preludes*, Hungarian Rhapsodies Nos. 1 & 4, **Enescu:** Rumanian Rhapsody No. 1, **Brahms:** Hungarian Dances Nos. 5 & 6*, SMK 47572 • **Mahler:** Symphony No. 1 "Titan", Symphony No. 2 "Resurrection", 2CD SM2K 47573 • Symphony No. 3, Rückert's Lieder, Kinder- und Totenlieder*, 2CD SM2K 47576 • Symphony No. 4*, SMK 47579 • Symphony No. 5*, SMK 47580 • Symphony No. 6*, Symphonie No. 8*, 3CD SM3K 47581 • Symphonies Nos. 7, 9 & 10 (Adagio)*, 3CD SM3K 47585

MURRAY PERAHIA

SONY
CLASSICAL



SONY
CLASSICAL



SK 48 237 coming soon



SK 48 233

SK/SW 48 374 coming soon

YAARA TAL & ANDREAS GROETHUYSEN



SK 47 199

KATIA & MARIELLE LABÈQUE



SK 48 381

JOHN WILLIAMS



SK 48 480



CYPRIEN KATSARIS



SK 48 483

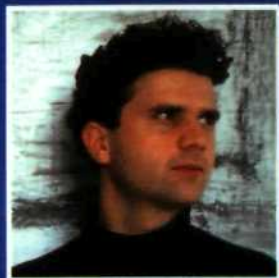
EMANUEL AX



SK 48 046

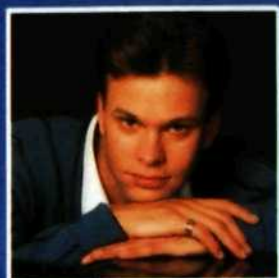


ANDREAS HAEFLIGER



SK 48 036

STEFAN VLADAR



SK 48 060



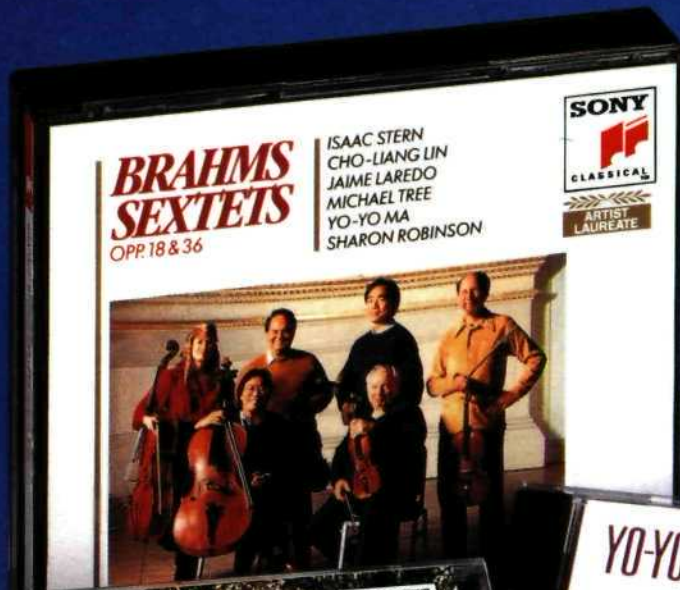
YO-YO MA



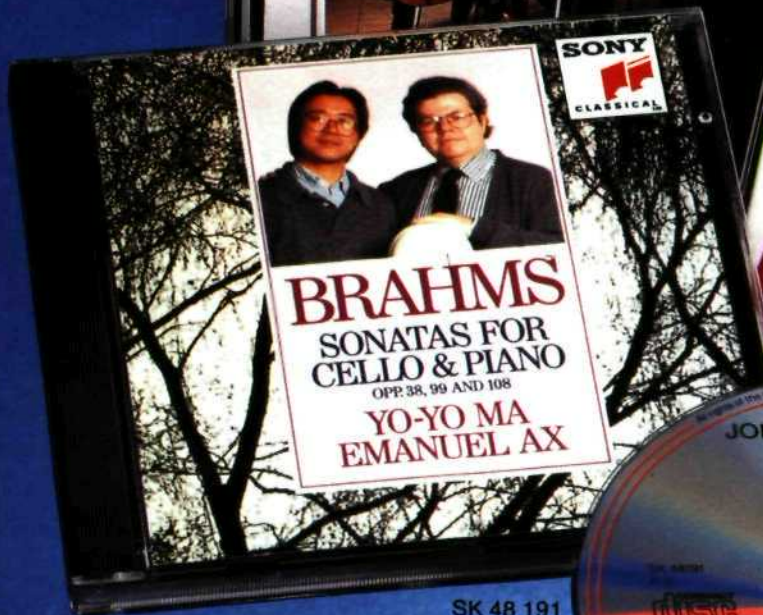
EMANUEL AX



BOBBY McFERRIN



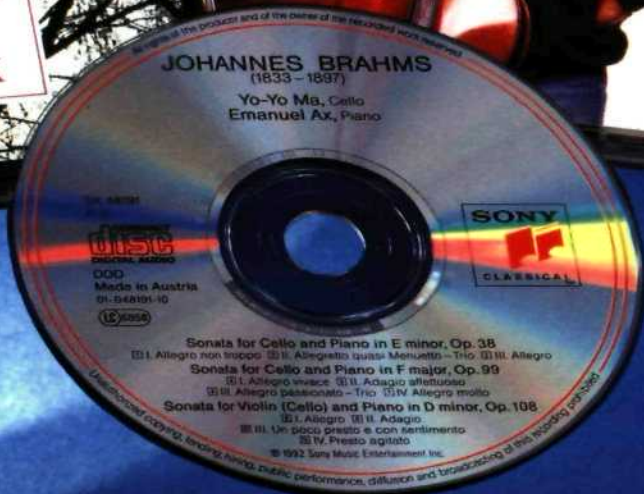
S2K 45 820



SK 48 191



SK 48 177



MUSIC IS OUR VISION

ISAAC STERN



SONY
CLASSICAL

YO-YOMA
AT TANGLEWOOD

Presenting
EMANUEL AX · ISAAC STERN
ROGER NORRINGTON
LEON FLEISHER · BOBBY McFERRIN
MEMBERS OF THE
BOSTON SYMPHONY ORCHESTRA

With music by
JOHANN SEBASTIAN BACH
LUDWIG VAN BEETHOVEN
H.K. 'HALI' GRUBER
JOHANNES BRAHMS
BOBBY McFERRIN

SONY CLASSICAL
LASER DISC

SLV/SHV 46 392

**RECORDING
BRAHMS**
...the making of a record II

JOHANNES BRAHMS
Sextets
op. 18 & op. 36

STERN · LIN · MA
ROBINSON · LAREDO
TREE

SONY CLASSICAL
LASER DISC

SLV/SHV 46 371

**RECORDING
BRAHMS**
...the making of a record I

JOHANNES BRAHMS
Piano Quartets
op. 25 & op. 26

EMANUEL AX · ISAAC STERN
JAIME LAREDO · YO-YO MA

SONY CLASSICAL
LASER DISC

SLV/SHV 46 372

MSTISLAV ROSTROPOVICH

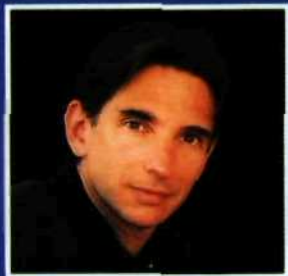


SLV/SHV 46 387



SK 48 241

MICHAEL TILSON THOMAS



SK 48 231



SK 47 182



SK 48 239

ARTIS QUARTET



SK 48 059



JUILLIARD STRING QUARTET



SK 48 058



SK 45 937

SK 48 193

JEAN-PIERRE RAMPAL



SK 48 061



ENSEMBLE WIEN-BERLIN



SK 48 052

KATHLEEN BATTLE · WYNTON MARSALIS



SLV/SHV 48 419



JOHN WILLIAMS



SK 46 572

SK 48 224

SLV/SHV 48 363



SK 48 083
coming soon



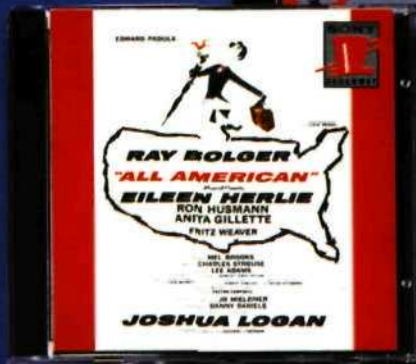
MUSIC IS
OUR VISION



BROADWAY



SK 48 212



SK 48 216



SK 30 589



SK 48 223



SK 30 337



SK 48 222



SK 48 220



SK 48 214



SK 48 215

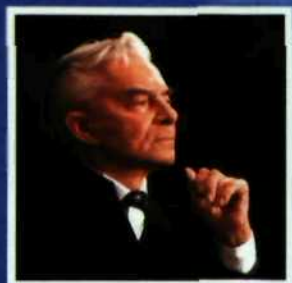


SK 32 961



SK 48 218

HERBERT VON KARAJAN



SLV/SHV 48 400



SLV/SHV 46 401



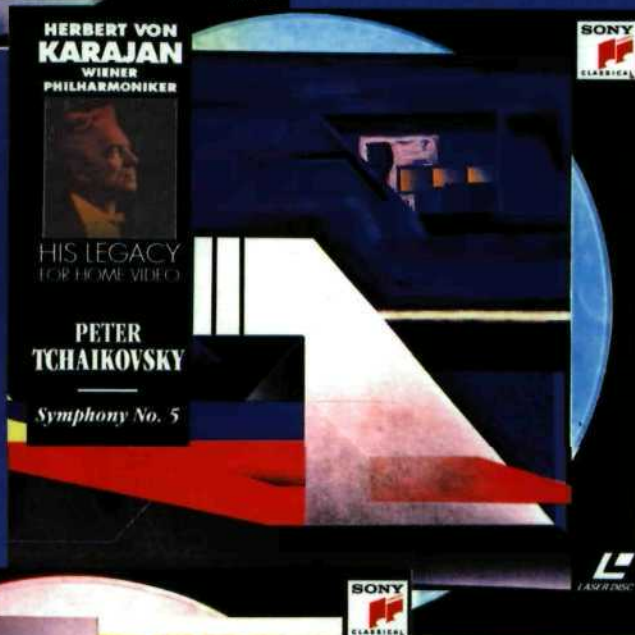
S2LV/SHV 48 312



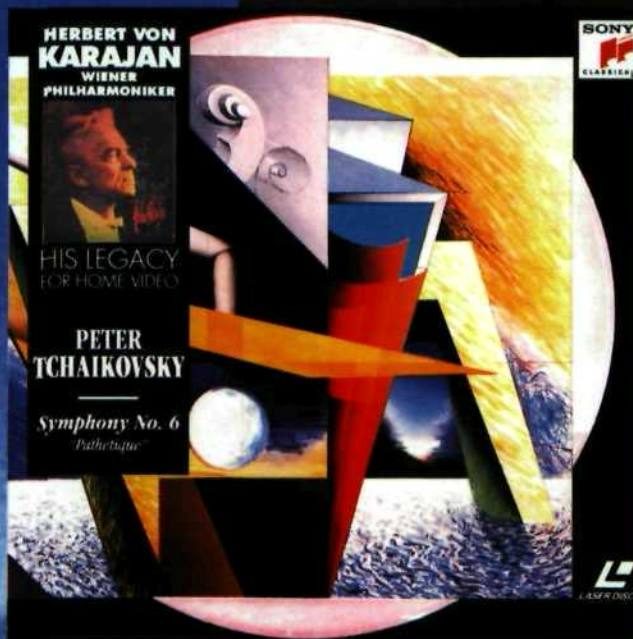
MUSIC IS
OUR VISION



SLV 48 309



SLV 48 310



SLV 48 311

VLADIMIR HOROWITZ



SK 48 093

SK: Compact Disc
SIV: Laser Disc
S480: VHS

Performers:
Boris Adamczak, Suselch,
Boris, Piero Frezza, Carlo
Friedmann, Ova Himmelfarb,
Eva Kofler, Brigitte
Lacombé, Michael Levin,
Lilli de Maestri, Holger
Mathias, Jack Mitchell,
Julius Niemann, Tanja
Niemann, Vivienne
Pardoll, Eva Rudling,
Ludwig Schirmer, Götz
Schwan, Ben Spiegel,
Christian Sommer

Published by
Sony Classical GmbH
Nonnenstieg 1
2000 Hamburg 13
Germany
No. 3013

This is an international
catalogue. It is therefore
possible that certain titles/
configurations may not be
available in every country.



MUSIC IS
OUR VISION

OPINION

Grabaron con las zapatillas puestas

Hoy el equipo cabe en el maletero de un coche.

Grabar un disco se ha convertido en una actividad que casi todo el mundo puede desempeñar. Atrás quedaron los tiempos arcanos, vetustos, al borde de la prehistoria, en que montar una sesión de grabación requería el desplazamiento íntegro de una orquesta, solistas y cantantes —si los hubiere—, al estudio de la firma fonográfica o empresa asociada, largas tentativas de ajuste de equilibrio y micrófonos, y, fundamental, el paso al intrincado, denso cuarto de control, donde, frente a consolas mayestáticas y formidables altavoces, productor, ingeniero (s) y ayuda (s) maniobraban en grandes, aparatosos magnetófonos en los cuales, cintas de enésimas pulgadas, se iba registrando el sonido procedente de las tomas.

También eran, fueron los tiempos, parece que distantes, edad del hierro, en que imponentes camiones transportaban a iglesias o ayuntamientos, cuando no a salas de baile o asamblea, la Sofiensaal en Viena, el Kingsway Hall en Londres, la versión *móvil* de esas mismas consolas y mesas de mezcla, magnetofones, micrófonos, grúas o *jirafas*, que llegaban al edificio en cuestión, convertido merced a los dictados de la técnica en insospechado estudio. Pesadas maletas metálicas, cuando no baúles, que parecían escapados de la bodega del *Titanic*, contenían los enseres, propios de mudanza de familia numerosa.

Pero hoy, todo esto —que aún se da, claro es—, parece cuento de la abuela (de *Ma mère l'oye*, que diría D. Maurice Ravel) o crónica de los *Episodios Nacionales* (que diría D. Benito). Hoy —hoy quiere decir desde el advenimiento de la técnica digital y desde que los primitivos equipos o unidades de PCM (Pulse Code Modulation) comenzaron a venderse en las secciones de electrónica

de, por ejemplo, *El Corte Inglés*— cualquier ciudadano con 300.000 pts. en el bolsillo puede comprarse un, ¡ya casi obsoleto!, *digital* (PCM más grabador en Beta), o un mucho más moderno (y pequeño) DAT, con una *mesa* de mezcla que ya no es mesa-camilla sino maletín del tamaño de un ordenador portátil. Con dos buenos micrófonos y un trípode, unos cascos no demasiado macarras, unas cuantas cintas —que le caben en el bolsi-

llo del pantalón— y más buena voluntad que la Cruz Roja, nuestro hombre puede alardear de técnico de sonido, ingeniero digital o *toma de sonoro* sin temor al ridículo.

El problema es que estos hombres graban discos. O sea, el problema viene luego. Y el ridículo también. Para quienes perpetran el desmán y para quienes lo editan.

Entendámonos: nada hay que objetar al avance tecnológico que supone la modificación de unas estructuras de producción —por reducción de elementos y tamaño de los mismos, y por el sustancial abaratamiento de los costos— que ha permitido a medianas y pequeñas compañías entrar en liza, competitiva y estimable, con las grandes firmas internacionales y, en muchos casos, *captar, fijar* notorias interpretaciones o creaciones musicales, joyas en cierta instancia, cuya consecución técnica habría sido imposible sin ese *aggiornamento*, esa mayor facilidad de los equipos de grabación reducidos. Pero de esto al *amateurismo* en libertad salvaje va un mundo. Hoy todo, casi todo, se puede hacer *de otra forma*: el mismo *editing*, complicada labor de sincronía entre tomas diversas, se hace (se puede hacer), como en un juego, con dos o tres mandos a distancia de nuestros vídeos caseros, en una conjunción de fragmentos sonoros que, en aparien-

podemos comprar en la tienda de la esquina o en el afamado comercio de *clásica*, y que nos pueden vender por el mismo precio que la más moderna grabación realizada en el Orchestra Hall de Chicago o los estudios CTS de Londres, y seguramente más cara que esos admirables registros de la Sofiensaal o similares citados al principio.

No tiene sentido ni interés dar ejemplos. Se producen entre nosotros y «allende las fronteras». Pueden publicarse como *separatas culturales* de la edición dominical de un diario de provincias o como producciones de lujo y buen tono de las Consejerías educativo-culturales de comunidades autónomas. Quizá se vistan con el ropaje permisivo de la faceta documental —«grabación extraordinaria del concierto de...»—, o el más pícaro de la producción docente. Da lo mismo. De otra parte, llegan a veces a nuestros comercios —sobre todo en los casos de *extranjería*— con el engañoso marchamo de la grabación radiofónica: es verdad a medias, porque esa supuesta toma de sonido de la BBC, la Südwestfunk o la RAI es *radio* sólo en el sentido de que de la radio la pirateó el editor de marras o su cuñada, pero casi nunca se trata de la grabación en origen que haya podido efectuar la emisora en cuestión. La radio, precisamente, se ha vuelto, en los últimos años la gran escuela de los profesio-

nales genuinos del sonido, de los *anti-zapatillas* por derecho propio. Escúchense casos como los de las *Sinfonías* de Mahler por Bertini editadas por EMI, con primorosa toma de sonido debida a la WDR de Colonia, o el de esa otra *Sinfonía* mahleriana, la *Octava*, firmada en lo acústico por aquel genio (con todas las letras) de la ORF llamado Josef Sladko, o, sin ir tan lejos, del monográfico de música de cámara contemporánea, volumen V del *Album de la música española*, editado por Discos RTVE, con grabación de Miguel Angel Barcos y producción de Luis Robledo. Todos éstos, y, afortunadamente, tantos otros, son ejemplos de la más alta profesionalidad, que, acaso, nos indican que en el entorno de la radio pueda estar la cantera de los especialistas del sonido que graben, mañana o pasado, con botas o zapatos, pero no con alpargatas o babuchas.



Estudio de grabación

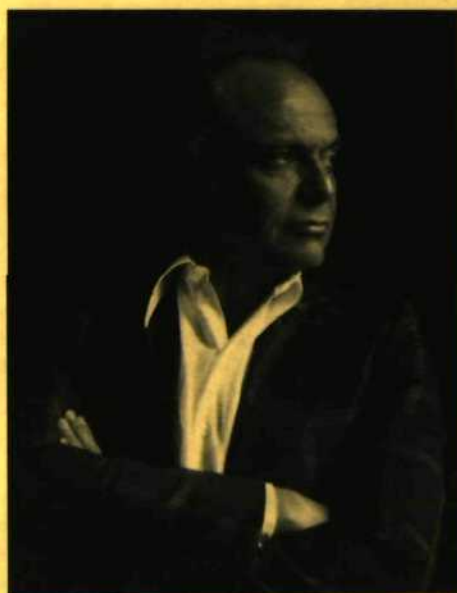
cia, más parece *zapping* que *editing*. Pero esto, hecho por un profesional —esa rara especie en vías de extinción en tantos campos—, es editar una grabación con todas las de la ley, como se hace en la enrevesada sala de montaje del estudio reputado. Hecho en zapatillas, por bienintencionados parroquianos que permutan su afición con el oficio, es más que guasa: es el resultado en sonido de más de dos, de tres, y hasta de quinientos CDs que

Maazel, ave fénix

i Hay alguna compañía de discos para la que no haya trabajado Lorin Maazel? Bueno, sí, de momento aún no ha grabado para Chandos, ni para la sueca Caprice, ni para los discos RTVE. Pero salvados algunos casos periféricos, este maestro peculiar —e intransferible— ha transitado por los catálogos de todas las grandes multinacionales del disco, desde la Decca hasta la EMI o desde la Telarc hasta la Sony. Y para esta última firma, que supo recuperarlo y mantenerlo —tras la adquisición de la CBS y su fondo de catálogo— en horas bajas (cuando la salida de la Opera de Viena parecía dejar al incansable músico en la cuneta), Maazel está dispuesto a consagrar energías fonográficas y revisiones de su propio repertorio: un ciclo Sibelius —que ya grabó íntegro para Decca en los 60, con la Filarmónica de Viena— está a punto de concluirse con la Orquesta de Pittsburgh, cuya titularidad ostenta el artista desde 1984; con

la misma agrupación, obras con solista, como la *Sinfonía concertante para violonchelo* de Prokofiev, con Yo Yo Ma, que en breve se comentará en estas páginas; ópera, con *La fanciulla del West* en Milán que acerca a su culminación una ambiciosa serie Puccini; y reediciones, como la de su ciclo sinfónico Beethoven en Cleveland.

Pero Maazel no rechaza otras fuentes y senderos, como la de su tranquila colaboradora durante décadas, la EMI, que le ofrece también la posibilidad de reverdecer laureles en Munich, junto a su nueva formación, la Orquesta de la Radio de Baviera. Un nuevo ciclo Brahms —igualmente grabado para Decca, en los 70, con la Orquesta de Cleveland—, *Sinfonías* de Bruckner y con especial acierto, para sellos diversos y con agrupaciones diversas—, pueden configurar el mañana fonográfico de un director atípi-



Lorin Maazel

co, capaz de sorprender en cualquier momento (registro) al más desconfiado de sus detractores. Y si no, al tiempo.

Gennadi, Príncipe de Dinamarca

La firma inglesa Chandos parece dispuesta a no dejar descansar en demasía a Gennadi Rozhdestvenski en su última misión como responsable de la Filarmónica de Estocolmo. Los técnicos de los hermanos Couzens —los padres de Chandos—, que ya han grabado al maestro ruso y a sus huéspedes suecas en obras de Berlioz, Glière y Stenhammar (el registro consagrado a este autor es comentado por Luis Sufián en este mismo número de SCHERZO), preparan ahora la nueva incursión —primera en su carrera discográfica— de Rozhdestvenski en la música del danés Carl Nielsen, con la producción de las *Sinfonías* completas. Pero éste no es un nuevo mundo para el polifacético maestro, que en su etapa previa al frente del conjunto de Estocolmo (años 70) ya había interpretado todas las *Sinfonías* del compositor nacional de Dinamarca en conciertos memorables. Rozhdestvenski, pues, tras Shostakovich y Bruckner, se prepara para la conquista de un nuevo espacio sonoro, esta vez en plena Escandinavia.



Anton Wit

Se hablaba en el número anterior de la firma Naxos, y en estas páginas amarillas podía el lector hallar informaciones y reseñas de los productos de esta firma, oriunda de Hong-Kong. La emprendedora compañía acaba de anunciar el inicio de varias series de nueva planta dentro de su creciente catálogo, todo él a precio económico. El proyecto más ambicioso vincula a la compañía con un músico bien conocido

Proyectos económicos

en España, el polaco Antoni Wit —colaborador asiduo de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria e invitado de la Nacional de España, que, además, ha venido a nuestras salas de concierto, en repetidas ocasiones, al frente de formaciones de su país—; este músico, que tanto recuerda en ocasiones, en sus gestos, a Lorin Maazel (también citado en esta latitud), habrá de dirigir para Naxos la serie completa de las *Sinfonías* de Mahler, y bueno será apuntar que Wit es el único artista que ha interpretado dos veces, a lo largo de una década, el ciclo mahleriano en Polonia, primero en Cracovia y luego en Katowice.

Otra serie supone la primera colaboración del grupo The Scholars con Naxos: *El Mesías* de Haendel abrirá un ciclo consagrado a las obras corales del músico sajón. Y otro artista inglés, George Hurst, será el responsable, al frente de la BBC Philharmonic, de la grabación de las obras orquestales de Elgar, con las *Sinfonías* como primer jalón del itinerario. Kees Bakels, un maestro menos conocido, compartirá con el checo Ondrej Lenard la grabación íntegra —32 obras— de las *Sinfonías* de Havergal Brian; Lenard proseguirá su parte de la serie en Bratislava, mientras que Bakels trabajará en los estudios con la Orquesta de la Radio de Irlanda en Dublín.

Pierre de France

De Pierre Boulez se habló, y mucho, en el número anterior de esta revista. A lo que allí se anotaba, añadamos aquí, en estas líneas de actualidad, algunas referencias a la labor de Boulez en los estudios, en su nueva etapa de grabaciones en serie. En las últimas semanas de este 1992 han de aparecer sus primeros trabajos con la Sinfónica de Chicago, que, paradójicamente, no son exclusivos de su nueva firma, DG, sino compartidos con su vieja compañía Erato. Su más reciente traducción de una de sus especialidades, *El mandarín maravilloso* de Bartók —la obra con la que cerró, en términos sinfónicos, el Festival de Salzburgo, el pasado 30 de agosto, con la Filarmónica de Viena, hará pareja, en edición, con una total primicia, su lectura del *Pelleas y Melisande*, Op. 5, de Schönberg, registro que se completa, generosa minutación, con la *Carta Magna* del serialismo en lo orquestal, las *Variaciones*, Op. 31, del mis-

mo autor, grabación realizada por los técnicos de la firma francesa, que, como es bien sabido, están desarrollando un amplio programa de trabajo con el citado conjunto americano y su director titular, Daniel Barenboim (viejo amigo y admirador de Boulez, al que, ya en su día, vinculó como invitado asiduo a la Orquesta de París, y que ahora ha vuelto a llamarle, en parecida misión, para colaborar con la fabulosa agrupación de Illinois).

Otro *Pelleas*, en esta ocasión el de Debussy, su revolucionaria ópera, conoce también nueva edición vía Boulez. Se trata de la producción comandada en lo escénico por Peter Stein (uno de los tres *hombres fuertes* del nuevo Festival de Salzburgo; los otros dos son Hans Landesmann y Gérard Mortier), debida a la Opera Nacional de Gales. Aquí la producción se presenta, no en CD, sino en el ámbito del Laser-Disc y del Vídeo.

En Cleveland Boulez volverá a tocar

algunas de las obras de Olivier Messiaen que, desde su origen, más unidas estuvieron al músico de Montbrison. Tal es el caso del *Et exspecto resurrectionem mortuorum*, los *Coleurs de la cité celeste*, y las penúltimas piezas orquestales del maestro galo, *Un vitral et des oiseaux* y *La ville d'en haut*.

Last, but not Least, Mahler, nada menos que con la Filarmónica de Viena. Boulez, entre Londres y Nueva York, no debe olvidarse, interpretó todas las *Sinfonías* mahlerianas durante los años 70. No parece, sin embargo, que la intención del artista sea ahora abordar un proyecto enciclopédico. En principio, con los músicos vieneses, Boulez grabará algunas de sus obras preferidas del catálogo del compositor de Kalischt: en concreto, las *Sinfonías Cuarta, Quinta, Sexta, Séptima y Novena*. Boulez, caben pocas dudas, va a tener algo de trabajo a lo largo de los años venideros.

EL BARATILLO

Que nos lo expliquen, por favor

Mi querido colega Jack Hughes, en su aguda sección del semanario londinense *The Independent on Sunday* —suplemento dominical del diario— titulada *Cries & Whispers* —algo así como *Gritos y Susurros*—, ha emprendido una peculiar cruzada contra los discos compactos a precio fuerte —full price—, es decir contra todo aquel material que no aparezca en serie económica —bello eufemismo— o que no haya caído en el muelle lecho de las liquidaciones. Hughes no invita a la desobediencia civil al aficionado británico. Simplemente, le muestra algún ejemplo de lo que no consigue entender. Así, como un compacto con una selección de fragmentos de una nueva serie que se vende, por unidad, a precio fuerte, puede ser vendida a la cuarta parte del precio de ésta. Se trata, sí, de un reclamo, pero los artistas que aparecen en él son los mismos que luego el comprador debe adquirir a precio de orillo. Todos conocemos los problemas de derechos de autor, los cachés de los artistas y las ventas que —se nos dirá— no cubren lo abonado por tales conceptos. Pero también se sabe cómo es el mercado potencial. Seguramente —y al margen de los drogadictos, incluidos fumadores compulsivos y alcohólicos con nombre y apellido— sólo los

aficionados a los libros y a los discos son capaces de vender a su madre por satisfacer su anhelo. Y eso lo saben las empresas fonográficas. Por algo, Marco Polo, especialista en rarezas cuya interpretación y edición no son seguramente mucho más caras que las más trilladas grabaciones de su hermana Naxos —un ejemplo admirable de realismo y decencia— se vende a precio fuerte. Por eso determinadas nuevas y discutibles estrellas también. Pero es que, además, y salvo honrosas excepciones, lo que se ofrece no es sino el producto manufacturado. Las notas que acompañan a casi todas las grabaciones que aparecen en el mercado son aproximativas por no decir pedestres, y en el caso de las series más baratas esas mismas notas suelen desaparecer. Por no hablar de algunas minutaciones que convierten los sesenta segundos en bolita de caviar beluga. En suma: los únicos que carecen de derechos son los compradores. Luego está la hipocresía. Así, por ejemplo, ante la posibilidad cierta de que los fonogramas con más de cincuenta años

de antigüedad puedan ser reproducidos de pleno derecho por cualquiera, la firma EMI, atacada de dignidad, lanza en colaboración con Testament Records una nueva serie recuperadora de viejas grabaciones —que seguramente sonará un poco mejor que la propuesta asilvestrada— y pide a los aficionados sugerencias de posibles rescates. El caso es que el precio del producto fonográfico —y más cuando la oferta se repite con contumacia sobre los mismos títulos— parece artificialmente hinchado. Y no estaría mal que alguien se encargara de explicarnos a los ingenuos —que comprenderemos a buen seguro los problemas de contratación, los costes de producción y las sangrías de almacenaje— por qué las cosas son como son. Mientras tanto, meditemos sobre lo que Jack Hughes pide semana sí semana no a sus lectores: «Por favor, si puede, no pague a precio fuerte». Y acompañe su ruego con el bonito diseño que hoy sirve de ilustración a este Baratillo sin discos.

Nadir Madriles



RETRATOS

Quo vadis, Lorin?

Octubre, 1982. 8.00 h. a.m.
«Wiener Staatsoper, Maazel».
(Pausa antes de seguir: Casi tiemblo después de haber escrito estas dos líneas. En el número anterior, en esta misma sección, el texto dedicado a Pierre Boulez comenzaba con una sola palabra, entrecorrida, «Todo», y punto y aparte después, para explicar a continuación que tal «todo» era la respuesta que el músico francés daba a Stephen Johnson cuando éste le preguntaba qué desearía volver a grabar de nuevo. El «Todo» en cuestión desapareció del mapa tipográfico, y el principio del texto —y la posterior referencia en el artículo al fonema— quedó convertido en una (mala) paráfrasis de las poesías automáticas del movimiento surrealista. Si esta vez, Dios nos asista, vuelven a perderse las primeras palabras, los lectores de esta publicación quedarán convencidos de que tratábamos entonces de emular pobremente a Paul Eluard y ahora a Tristan Tzara.)

El ojo del huracán

«El más viejo de los jóvenes directores». Esta humorística descripción la dio de sí mismo Lorin Maazel al cumplir 50 años. Esto fue hace ya más de una década, porque el 6 de marzo de este 1992 el maestro franco-americano cumplió —como en el caso de los 13 lustros y medio de Boulez, ¡parece mentira!— 62 primaveras.

Maazel, el odiado y el amado. En general, el público aprecia su arte, su capacidad natural, privilegiada, de comunicación, su incontestable *gancho* frente a las orquestas y a las audiencias. Pero bastantes melómanos, y no pocos críticos, recelan de su divismo —tan natural como su espontánea facundia de comunicador nato—, de sus desplantes *taurinos*, de esa degustación personalísima que practica de los aplausos del público al término de sus actuaciones («Lo sé, lo sé», parecen decir esas manos que tratan desvaidamente de frenar el entusiasmo de la concurrencia, «soy grande entre los grandes»), y sobre todo —éste sería el apartado más específicamente musical— de esa manía *maazeliana* de ponerle el sello a todo lo que toca, en una especie de *servir* de la música contrapuesta a ese *servir* a la música que otros maestros (¿Giulini, Sander-

ling?) predicán con franciscano ejemplo: «Ya se sabe», apunta el aficionado receptivo, «cuando en una *Sinfonía* de Brahms un oscuro diseño de los contrabajos se convierte en el tema principal, el que dirige es Maazel, que quiere llamar la atención a cualquier precio».

A cualquier precio. Dinero. *Cachet*. Honorarios. Otro tema recurrente —hasta los aficionados lo conocen— cuando se habla de Maazel. Un excelente músico, de brillante sentido del humor (diremos el pecado, pero no el pecador), narraba con gracia singular que era posible saber cuánto había cobrado Maazel al actuar con una orquesta por el tamaño de su sonrisa al dirigir. Hace poco, aquí mismo, al comentar la grabación del *Tannhäuser ohne Worte* (*Tannhäuser sin palabras*), o sea, la propia transcripción orquestal del original wagneriano (Sony 47178, CD) que Maazel realizara con su Orquesta de Pittsburgh, Enrique Pérez Adrián se hacía esta lógica reflexión: «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» (SCHERZO, n.º 65, junio de 1992, pág. 102).

Maazel en las horas bajas. En el ojo del huracán. En el centro de una polémica en la que se reconocen sus facultades natas privilegiadas, su técnica portentosa (no nata, adquirida, trabajada, depurada, pulida, forjada y bruñida, que tal cosa no se regala), su oído de microscopio y su, ¿por qué negárselo?, musicalidad natural extraordinaria: la suma de todas estas cualidades pudo haber generado al más grande director de orquesta de esta centuria. Pero... Maazel, también, el de las grandes ocasiones perdidas, y no siempre por culpa suya.

«Quisiera ser aquél que otro ha sido una vez»

Era ésta la frase que el *Kaspar* de Peter Handke —no el *Kaspar Hauser* de Herzog— repetía hasta la saciedad. Una frase que perdónese la licencia, bien podría haber repetido Lorin Maazel, en distintas épocas de su vida.

Pudo querer ser Toscanini (y podría

haberlo sido), su ídolo juvenil, el maestro que le dio la primera oportunidad de dirigir una orquesta, cuando era un crío, llevaba pantalones cortos y apenas levantaba unos palmos del suelo. Pudo querer ser Stokowski, que le invitó a codirigir un concierto en esos mismos años. Pudo querer ser George Szell, al que admiró de estudiante, y al que un día, 1970, sucedió en Cleveland. Pudo querer ser Karajan, que siempre contó con él, le apreció y le llevó a sus dos Filarmónicas, Berlín y Viena. Hoy puede querer ser Abbado, el sucesor. Algo de esto comentábamos en septiembre, hablando del director italiano.

Le pusieron Cleveland en las manos. Hizo con la orquesta giras, conciertos y discos sobresalientes. Pero no le bastaba. Quería Europa. Quería el recorrido de Karajan. Primero Viena, luego Berlín y, a ser posible, las dos a la vez. Berlín, desde la Deutsche Oper, lo había palpadado y acariciado. Pero Viena fue suya en el 82: la Opera del Estado recuperó para él un título casi perdido en la historia, el de Generalmusikdirektor. Y todavía hoy los vieneses saben que su trabajo no fue malo, todo lo contrario. Pero le perdieron la soberbia (fallo suyo) y la política (fallo ajeno). Sólo a Maazel podía ocurrírsele decir a la prensa que era el trabajador mejor pagado de Austria cuando los hombres de Kurt Waldheim, opuestos a los socialistas que le habían contratado desde el anterior Ministerio de Cultura, llegaban al poder; al nuevo ministro le faltó tiempo para crear una campaña tal en contra de Maazel (eso en Viena es tan fácil como tomar una *Sachertorte* en un café, o, mejor aún, se hace mientras se toma la *Sachertorte* en el café) que el artista hubo de presentar de manera irrevocable la dimisión. Era el año 85. De la grandeza a la nada. Empezaba el itinerario de la humildad.

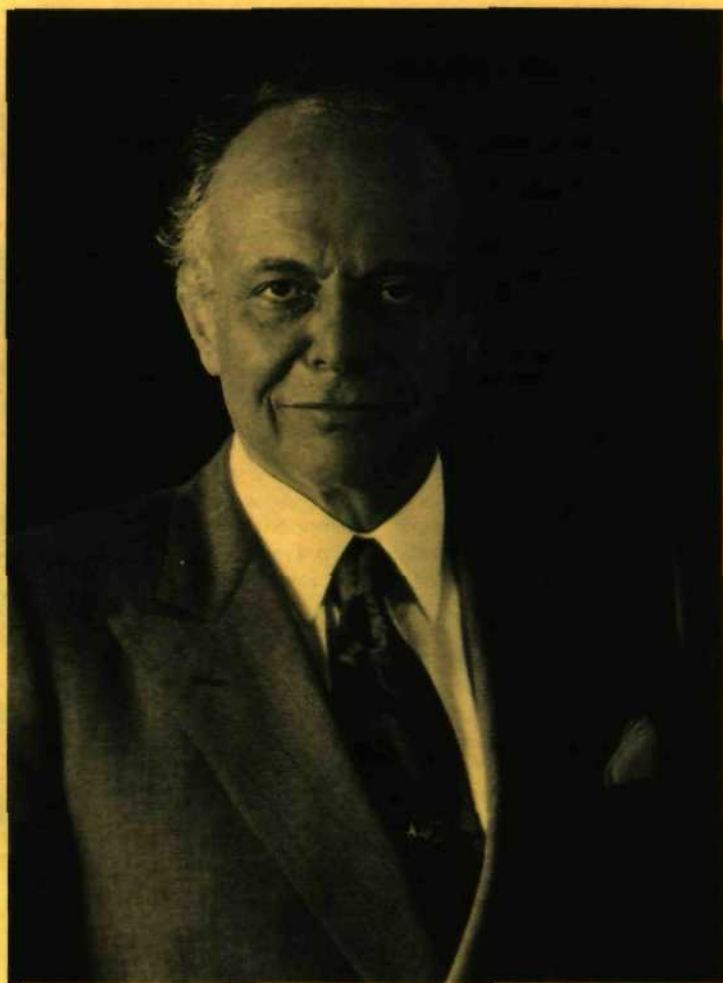
Maazel tuvo que volver a América, donde la Orquesta de su ciudad de niño y adolescente, en la que había sido violinista de atril, le ofreció la titularidad. ¡Qué salto! De Cleveland a Pittsburgh, pasando por la Opera de Viena. Pero Europa todavía podía darle una oportunidad, la de oro puro, la más grande: Karajan, cuya salud va en pendiente, cancela varios de sus conciertos y giras con la Filarmónica de Berlín. Y la orquesta comienza a llamarle sistemáticamente: nunca ha dejado de actuar con

los Berliner Philharmoniker, pero ahora el contacto se intensifica. Incluso graba con ellos piezas proverbiales del repertorio karajaniano, como las *Sinfonías Séptima y Octava* de Bruckner, entre 1987 y 1988. Cuando la orquesta vuelve a España, en el otoño de 1988, Maazel viene con ellos en clima de sucesor, de heredero. Y en abril del año siguiente, a últimos de mes, la bomba: Karajan abandona la dirección permanente de la Filarmónica. Luego, en julio, el fallecimiento del músico en Salzburgo. Quizá la hora, la hora de Lorin Maazel, ha llegado, finalmente.

Pero no fue así. El día y la hora fueron de Claudio Abbado. Y eso que hubo unos instantes, unos días, en los que la candidatura de Maazel primó sobre todas las demás. Vuelvo a ese comentario de Paul Myers, citado en septiembre pasado en estas páginas: si aquella hubiese sido la hora de Maazel, hoy nos tendría aturridos con una seriedad artística que guarda en su especial frasco de las esencias.

El poder de un teléfono

Porque existe un gran músico Maazel. A pesar de lo relatado en la primera parte de este trabajo. A pesar del casi desvarío artístico y errabundia musical derivados de la desilusión berlinesa, la otra gran oportunidad perdida, esta vez *malgré lui*, de nuestro personaje. Un circuito de Anillos y *Tannhäuser sin palabras*, y productos similares, obligan a formular, a preguntarse un «Quo vadis, Lorin?», «¿A dónde vas?», cargado de temor y ahito de esperanza. Pero ese músico enorme existe, puede salir en cualquier momento, como saben los que vieron/vivieron su versión de la *Sinfonía «Resurrección»* de Mahler en el Teatro de la Maestranza sevillano, el pasado mes de agosto, con un Orfeón Donostiarra —que a tantos grandes ha visto frente a sí— aún no recuperado de la im-



Lorin Maazel

FOTO: BAYAT/SONY

presión artística de tal jornada (y que conocían/conocíamos quienes le oyeron —Roberto Andrade y el firmante entre otros cinco mil— la misma obra en el Albert Hall londinense, al principio de los 80, dentro del ciclo Mahler montado con la Philharmonia); como nos analiza y explica Santiago Martín Bermúdez en este mismo número de SCHERZO al comentar su grabación íntegra de las *Sinfonías mahlerianas*; como saben los muniqueeses —entre ellos Sergiu Celibidache, poco menos que su antípoda musical, que, sin embargo, no ha dejado de invitarlo, año tras año, a su Filarmónica de Munich—, que acaban de darle una inesperada, saludable oportunidad enésima en la vieja Europa, la titularidad de la Sinfónica de la Radio de Baviera, con la que estos días visita de nuevo España.

Cuando algo le interesa de veras, de corazón, Maazel puede volcarse. Lo saben quienes le vieron preparar el estreno en Salzburgo, 1984, de la ópera *Un Re in Ascolto* de Berio. Lo saben quienes le han visto ensayar, como un poseso, las *Sinfonías* de Beethoven, para aquel sorprendente maratón que consistió en

tocarlas en Londres, con tres orquestas, ¡en un solo día!, con resultados de matrícula en un 70 por ciento de la hercúlea tarea (creo que Antonio Moral apoyará este aserto). Pero nadie ha llegado a saberlo mejor, a través de un simple teléfono, que Martin Taubmann.

Era el año 1982. Mes de octubre, a finales. Martin Taubmann —el único agente que tuviera Knappertsbusch, que, paradojas del destino, también fue agente de Boulez en los años 70— descolgó el teléfono en su oficina de Zürich y marcó el número de las oficinas centrales de la Opera de Viena, en la Goethegasse. Mientras esperaba, se dio cuenta de que eran las 8 de la mañana, y que, en esto los vieneses pueden ser muy latinos, era utópico pensar que alguien le atendiera a esa hora en los despachos de la ópera, salvado el caso del vigilante.

Pero al otro lado del hilo telefónico descolgaron el auricular, y una

voz le contestó con la usual fórmula laboral germana, esto es, el nombre de la institución y el apellido de la persona.

«Wiener Staatsoper, Maazel».

Martin Taubmann dudó unos segundos. ¿Un empleado, el vigilante quizá, que casualmente tenía el mismo apellido que el Director General del teatro?

«Perdone, ¿con qué Maazel hablo?»

«Con Lorin Maazel, ¿qué desea?»

Picado por la curiosidad, Taubmann repitió la llamada al día siguiente, pero a las 7,45. La operación volvió a producirse. Descolgaron el teléfono y se oyó de nuevo: «Opera de Viena, Maazel». Taubmann llegó así a comprobar que la única persona que se presentaba en las oficinas de la ópera a las 8 de la mañana (y también a las 7, como pudo comprobar) era el titular de la institución. A Taubmann le habían contado anécdotas, más o menos verosímiles, sobre la vagancia de Maazel. Desde aquellos días dejó de creerlas y contó las suyas.

José Luis Pérez de Arteaga

Música en el museo

L La soprano americana Kathleen Battle, habitual huésped del Met operístico neoyorkino, cambia en esta velada de decorado para irse a cantar a otro Met, el museístico. Con el templo de Dendur enmarcando a la cantante, en un anacronismo gracioso, y la enorme vidriera que se abre sobre el Central Park como telón de fondo al público, la soprano, entre tímida y contenida, desgrana sus faneas. En programa un batiburrillo de composiciones correspondientes a autores de disímil mensaje y cultura, en cinco idiomas diferentes y mezclados en un cóctel que de Gershwin salta a Haendel, de Mozart a Strauss, del barroco a un *spiritual*. En este tipo de programas es labor de la intérprete encontrar la unidad o, al menos, la fórmula para meter en el juego al oyente en un determinado momento del desarrollo de la velada. Battle lo consigue, pero algo tarde, con más de la mitad del espectáculo agotado: en el aria del acto II de *Adèle de El Murciélago* de Johann Strauss, cantada con gracia y generosidad vocal. Hasta entonces, el *Summertime* con el que empieza (otras suelen acabar con él) es sosito y tan sólo correcto, con una cadencia final modestísima; el Haendel de *Serse* y *Joshua* suena a alumna apenas aventajada: los tres Mozart (*Das Veilchen*, *Un Moto di gioia* y *Ridente la calma*) bien cantados pero no para echar campanas al vuelo; *Städchen*, *Quand je dors* y *Sweeter than roses* (R. Strauss, Liszt y Purcell, respectivamente) quedan iguales, a pesar de las diferencias tanto idiomáticas como musica-

les; el socorrido *O mio babbino caro* de Lauretta, de digna rutina. Sin embargo, después del *Mein herr Marquis* de Adele, que nos aleja definitivamente del letargo que nos acechaba, Battle parece entrar en calor. El regreso al Haendel de Cleopatra, en la bellísima *Piangero la sorte mia* (esta vez el fondo egipcio del Museo realmente muy apropiado) consigue mantener la atención del oyente-espectador, algo que se mantiene hasta el final. No es una lectura espectacular del aria, más bien una versión íntima y de cámara, pero la cantante sabe distinguir las secciones, variar el da capo y transmitir la emoción que a raudales destila la página. Emoción que continúa en los *spirituals* y que contrasta con la gracia y elegancia con la que interpreta los tres *Obadors* de la entrega: *Al Amor*, *La mía sola*, *Laureola* y *Del cabello más sutil*, dichas en un castellano nítido y cuidado (incluso esa palabra para un anglosajón imposible: alcarraza) sin confundir, como a veces le ocurre en italiano, la e con la i y la o con la u.

Warren Jones, un joven pianista, con carita de esas que nos llegan en



KATHLEEN BATTLE AT THE METROPOLITAN MUSEUM: Canciones y Arias de Gershwin, Haendel, Mozart, Strauss, J. Strauss, Liszt, Purcell, Puccini, Obadors, Spirituals. Warren Jones, pianista. DEUTSCHE GRAMMOPHON. 072189-1, 1 LD (una cara). DDD. 55'. Productor: Peter Gelb. Director: Humphrey Burton. Grabación: Nueva York, 1990.

las películas de jóvenes americanos tipo los *Porky's* o *Los albóndigas*, acompaña con claridad, asistencia y simpatía a la también clara, asistente y simpática soprano. Todo queda en definitiva, muy bonito, agradable... y vendible.

F.F.

La vuelta de Rostropovich

L Este Laser Disc recoge la vuelta de Mstislav Rostropovich a su Rusia natal después del largo exilio sufrido por el célebre violonchelista y director, ausente de su tierra desde 1974, al igual que su mujer Galina Vishnevskaja (ambos perderían su nacionalidad en 1978). *Slava* tocó el chelo y dirigió a su National Symphony Orchestra en la gran sala del Conservatorio de Moscú en febrero de 1990, interpretando páginas de Prokofiev, Chaikovski, Dvorák y Shostakovich (un adelanto de esta película, pero en forma de Compact Disc, asimismo publicado por Sony, fue ya comentado desde las páginas de crítica discográfica de nuestra revista —ver SCHERZO 59—). La verdad es que el documento tiene sólo interés relativo: se ve al gran músico bajar del avión, dar abrazos a diestro y siniestro, abrir sus maletas en el came-

rino, discutir con su secretaria sobre lo lamentable que resulta la falta de entradas para sus conciertos debido a la enorme demanda, las palabras dirigidas a su perro mientras ensaya con el chelo, la visita a su antigua casa (y a las viviendas vecinas de Shostakovich y Solzhenitsin), comentarios laudatorios a la Perestroika, etc., etc., además de varios fragmentos de los conciertos citados, en los que destaca el tercer movimiento, *Allegro non troppo*, de la *Octava* de Shostakovich, en una interpretación intensísima que se erige por sí misma en la parte más atractiva de esta película.

Rostropovich vuelve a Rusia. Un film de Susan Froemke, Peter Gelb, Albert Maysles y Bob Eisenhardt. Con Mstislav Rostropovich, Galina Vishnevskaja, Mike Wallace, Olga Rostropovich y la National Symphony Orchestra. SONY Láser Disc SLV 46387. DDD. Dos caras. 89'28".

El resto de los fragmentos musicales son: un ensayo de la *Quinta* de Prokofiev, el primer movimiento de la *Patética* de Chaikovski, el *Allegro* inicial del *Concierto* de Dvorák, y selecciones de la *Octava* y la *Quinta* de Shostakovich, donde no se puede hablar de criterios interpretativos determinados, ya que todo son partes muy concretas de las obras citadas. Así, pues, y como decíamos al principio, interés histórico-sentimental antes que específicamente musical; película larguísima, monótona y con un cierto tono de revista del corazón que, en nuestra opinión, no es el adecuado para esta importante fecha histórica. Añádase a ello las dos caras grabadas de este láser, que lo encarecen notablemente. Indicado solamente para incondicionales de Rostropovich.

E.P.A.

Hecho en el Met

L John Dexter es un director de escena especialmente interesado en la producción operística del siglo XX. Sus montajes de *Diálogos de carmelitas* (vehículo para la despedida teatral de Regine Crespin), *Lulu* (con Malfitano) o *Billy Budd* (con Thomas Hampson) han ocasionado positivas respuestas por parte de la crítica, que habló de eficacia, coherencia, originalidad y justeza. El que se haya involucrado en este Verdi melodramático y enredado parece, si no un encuentro imprevisto, sí un desliz o un compromiso. Sin embargo, ha procurado que la empresa tuviera una dignidad y un decoro propios de un profesional responsable. Amparado por unos decorados corpóreos y de buena factura, iluminados tenuemente para dar esa lobreguez que impregna a personajes y tema, ha movido a sus criaturas con una parsimonia señorial, ocultando las carencias actorales de la mayoría de los convocados. Las escenas de masas, en Homachuelos y Velletri, están trabajadas con cuidado, dentro de la más habitual convención. Es decir, que Dexter se adapta al gusto de la escena neoyorkina, poco propicia a novedades o extravagancias. Con especial cuidado por dar un relieve inusitado a la relación fraterna entre Leonora y Carlo, Dexter cambia de forma de morir del Marqués de Calatrava: la

pistola no se dispara al ser arrojada al suelo por Don Alvaro, sino al forcejear con un criado que intenta desarmarle. Es la única licencia que Dexter se permite en este espectáculo que se sigue con la tranquilidad y la seguridad que siempre produce la cuidada rutina. Exceptuando el corito *Compagni, sostiamo*, la partitura se ofrece completa, incluido el dúo *Ne gustare m'é dato* entre Alvaro y Carlos, que siempre se cercena para aligerar las ya pesadas partes del tenor y el barítono, pero aquí se incluye después de la escena del espantoso Rataplán de Preziosilla, precisamente para facilitar el descanso de los dos cantantes.

Musicalmente, el coro y la orquesta responden como siempre a la batuta, ni genial ni sublime, de James Levine, pero que hace sonar a sus huestes con energía, riqueza tímbrica, fusión con las voces



y sentido teatral. El foso es el que pone esa noche más interés y resultados verdianos. Leontyne Price hace una Leonora de 57 años y, aunque para la edad mantiene una presencia vocal que otras quisieran con menos hojas de calendario agotadas, el balance final no puede ser elogiado. La dicción con el paso de los años se agravó hasta límites imperdonables; el fraseo brusco, la emisión tosca,

VERDI: *La forza del destino*. Leontyne Price, soprano (Leonora); Giuseppe Giacomini, tenor (Don Alvaro); Leo Nucci, barítono (Don Carlo); Isola Jones, mezzo (Preziosilla); Bonaldo Giaiotti, bajo (Padre Guardiano); Enrico Fissore, bajo (Melitone). Coro y Orquesta del Metropolitan Opera House de Nueva York. Director: James Levine. Director de escena: John Dexter. Decorados: Eugene Berman. Vestuario: Peter J. Hall. Director de vídeo: Kirk Browning. DEUTSCHE GRAMMOPHON 072427-1. Dos discos (4 caras). DDD. 177'. Productor: Michael Bronson. Grabación: Nueva York, 1984.

impropios de una señorita de buena familia española (y encima de provincias), la entonación vaga y la línea descuidada hacen una Leonora con pocos momentos rescatables: sólo algunos agudos limpios y aterciopelados, pocas mediasvoces de esas que la mantienen en nuestro respeto por siempre. El tenor, por el contrario, dice muy bien (recitativo *La vita e inferno*, por ejemplo), alardeando de un centro oscuro y barítonal, que sube con alguna dificultad, como ocurre con este tipo de voces, que cargan mucho los bajos para luego quedarse sin expansión en la cumbre. El canto de Giacomini se hace persuasivo, incluso conveniente, en las partes de Don Alvaro de contenido heroico y dramático, pero el canto lírico (aria *Solemne in quest'ora, Le minaccie*) le es ajeno a Giacomini, aunque lo intente ocultar. Su lectura global es irregular, pero voluntariosa y por momentos suficiente. Leo Nucci derrocha registro agudo, centro rico de metal algo lírico entonces para el colérico Don Carlo y destaca la parte más superficial del papel, la más externa, pudiendo poner mejor línea y fraseo en el *Uma fatale*. Isola Jones en el estúpido y difícil papel (por psicología y tesitura) de la gitana aporta el físico, pero no la voz. Esta cantante que prometía una Verrett segunda entrega, se quedó en nada y esta Preziosilla

puede que sea la confirmación: corta arriba, hiriente en el centro, graves nulos. Fissore que dibuja el Melitón tradicional exageradamente bufo, tiene dificultades con una tesitura demasiado aguda para un bajo (en el final de su sermón a los soldados y en el duetto con el Superior), pero da la talla esperada en este personaje original y gracioso. Giaiotti consigue un padre Guardiano creíble, tanto vocal como escénicamente; no en vano este personaje fue su caballo de batalla (Giaiotti se queda siempre algo atrás en sus creaciones porque el timbre, aunque rico, no tenía la nobleza de otros colegas). Los secundarios demuestran tablas como actores, aunque la dicción se resiente como es costumbre en estos equipos de teatros anglosajones.

Fernando Fraga

Eros y Tánatos

El 16 de marzo de 1750 se estrena en el Covent Garden de Londres el oratorio haendeliano *Theodora*, que es recibido con una cierta frialdad. Desde luego, se trata de una página de un dramatismo intenso, para la que Haendel ideó una música menos exterior y directa que, por volver al arquetipo, en *El Mesías*. Por lo demás, el texto de Thomas Morrell, que sigue a Boyle, no a *La leyenda dorada* —la cual plantea un curioso caso de persecución erótica—, centra el conflicto en el plano moral de la fidelidad a las convicciones propias. Este aspecto es el que sigue teniendo interés para nosotros, pues la trama superficial, un tópico ya para el oyente barroco, con su historia de martirologio glorioso y amor que se cree (por los que siguen vivos) más fuerte que la parca, la recibimos casi vacía de toda fuerza trágica.

Nicholas McGegan, el encargado de poner en pie este oratorio mediante criterios estilísticos fiables, viene desarrollando una carrera haendeliana un tanto irregular, desde los aciertos de *La resurrección* y *Susanna* al peligroso tropiezo de su *Mesías*. Retomando el único valor de esta última grabación, su enciclopedia, que recogía todos los números alternativos preparados por Haendel para las diversas interpretaciones en vida de su obra maestra, el director norteamericano lleva al disco la integridad de *Theodora*, incluso las dos redacciones de la «sinfonía de música suave» que sirve de interludio en el acto II. Por fortuna, la recreación ofrece esta vez más que un simple despliegue de erudición. Hay una propuesta de lenguaje haendeliano, que se sitúa por su verosimilitud a una distancia enorme del viejo intento de Somary (Vanguard), romantizante, opaco en lo tímbrico y de *legato* omnipresente. Aun así, la visión de McGegan se ve aquejada de un problema fundamental, la debilidad, acaso la



ausencia de hilo dramático conductor que sostenga el oratorio de principio a fin. Vistos uno por uno, los números son expuestos de forma más que plausible, pero no se toca fondo en la clave de lectura más compleja del trabajo de Morrell y Haendel; más todavía, el nivel epidérmico del argumento se pierde en un laberinto del que se sale con un final —poco creíble en origen, por supuesto— de nula eficacia dramática.

Lo más salvable en su conjunto de la grabación, aparte de la importante labor de clarificación instrumental, está posiblemente en los coros, que cumplen con respecto a la acción un papel heredado en cierto modo del teatro griego, mas con juego moderno de entrada y salida en los hechos. Brillante o popular, el coro se convierte en un personaje, y sus intervenciones periódicas conforman varios de los polos posi-

HAENDEL: *Theodora*. David Thomas, bajo (Valente); Drew Minter, contratenor (Dídimo), Jeffrey Thomas, tenor (Septimio); Lorraine Hunt, soprano (Teodora); Jennifer Lane, mezzo (Irene); Neal Rogers, tenor (Mensajero). Coro de Cámara de la Universidad de California, Berkeley. Philharmonia Baroque Orchestra. Director: Nicholas McGegan. 3 CD HARMONIA MUNDI HMU 907060.62. ADD (?). 171'35". Grabación: Los Angeles, IX/1991. Productora: Robina G. Young. Ingeniero: Tony Faulkner.

tivos de estos discos.

En el reparto vocal hay de todo, con lo que se impone una sensación global de desequilibrio. Por debajo de lo aceptable el tenor Jeffrey Thomas, como el oficial romano Septimio, que en *From Virtue springs* (III, 5) choca con dificultades notables de entonación. En cambio, Lorraine Hunt (Teodora) sí que compone su personaje con solvencia técnica bastante como para permitirle la penetración psicológica y realizar el retrato de un ser profundo. Su santa se sumerge en la tradición barroca del ansia de muerte, cuya otra cara no es sino el deseo erótico. La doble atracción bascula intermitente en la voz de Hunt en *Angels, ever bright and fair* (I, 5), se hace aún más ardiente en *With Darkness, deep as is my woe* (II, 2) y sólo con la aceptación del destino ineluctable que supone *The Pilgrim's Home* (II, 5) se libera de toda voluntad, se disocia de la carne. A su lado, el personaje de Dídimo es poco más que un apéndice: por ella se convierte al cristianismo y por su amor traspasa la última puerta. Drew Minter, de timbre descolorido y pálida construcción de la parte, da empero algunos destellos en su interpretación; así, en la ingenuidad de su declaración de ser cristiano (II, 3) y en el aria de la misma escena —su contribución de mayor altura al oratorio—, *Deeds of Kindness to display*, un instante poético pese a algún apuro del cantante en el control del aire. Como antagonista de Teodora tenemos el Valente de David Thomas. El bajo opta por un tipo mefistofélico, eliminando todo atisbo humano de este seguidor del paganismo. Carga tanto los brochazos con que pinta a Valente que acaba por darnos una caricatura de éste (III, 4 y 5). Por último, la Irene de Jennifer Lane se coloca en primer plano con su implorante *Lord, to Thee each Night and Day* (III, 1).

Enrique Martínez Miura



Orquesta
y Coro
Nacionales
de España

CICLO ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA

6-7-8 de noviembre-92 **Ciclo I**

CORO NACIONAL DE ESPAÑA

Director Titular: **Aldo Ceccato**

Solistas: **Eva Jenis**, soprano

Elisabetta Andreani, contralto

Keith Lewis, tenor

Harald Stamm, bajo

Beethoven Missa Solemnis, en Re mayor

13-14-15 de noviembre-92 **Ciclo II**

Director: **Maximino Zumalave**

Solista: **Enrique Ferrando**, trombón

Villa Rojo *Pasodoble

David **Concertino para trombón y orquesta en Mi bemol mayor

Rachmaninov Sinfonía núm. 2 en Mi menor

- Obra encargo de la OCNE. Estreno absoluto
- Primera vez por la ONE

20-21-22 de noviembre-92 **Ciclo III**

Director: **Antoni Ros Marbá**

Solistas: **Catalina Moncloa**, soprano

Albert Giménez Añenelle, piano

Montsalvage Reflexus

• Sortilegis.

Concierto breve

*Sinfonía de Requiem

- Primera vez por la ONE

27-28-29 de noviembre-92 **Ciclo I**

Director: **Jerzy Semkow**

Solista: **Agustín León Ara**, violín

Sibelius Concierto para violín y orquesta en Re menor

Brahms Sinfonía núm. 2, en Re mayor

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. y una hora
antes del comienzo de los conciertos.

XV CICLO DE CAMARA Y POLIFONIA

Jueves, 5 de noviembre-92 **Ciclo A**

ENSEMBLE MIKROKOSMOS

Genin Gran Dúo Concertante

Schumann Tres romanzas

Donizetti Sonata para flauta y piano

Salieri Concierto en Do mayor

Kalliwoda Concertino

Martes, 10 de noviembre-92 **Ciclo B**

ORQUESTRA DE CAMBRA CATALANA

Director: **Joaquín Pàmies**

Solista: **Montserrat Cervera**, violín

Sor Obertura de "Il Telemaco"
*Concierto para violín y orquesta

Llanas **Polifonía de cámara para
quince instrumentos de cuerda

Bartok Divertimento para cuerdas

- Estreno en España
- Obra encargo de la ONE. Estreno absoluto

Jueves, 12 de noviembre-92 **Ciclo C**

"ESPAÑA EN EL "LIED" ROMANTICO ALEMAN"

Solistas: **Gabrielle Rosmanieth**, soprano

Robert Gambill, tenor

Thomas Mohr, barítono

Cord Garben, piano

Obras de Mendelssohn, Bruch, Strauss,

Schumann, Brahms y Wolf

Programa en colaboración con el Instituto
Aleman de Madrid.

Martes, 17 de noviembre-92 **Ciclo A**

SEXTETO DE LA AIEC DE LILLE

D' Indy Sexteto en Si bemol mayor

Milhaud Sexteto

Schönberg Noche Transfigurada

Jueves, 19 de noviembre-92 **Ciclo B**

SEXTETO DE LA AIEC DE LILLE

Correggia *Voces

De Pablo **Parafrásis e Interludios

Chaikovsky Souvenir de Florence

- Estreno Absoluto
- Estreno en España

Martes, 24 de noviembre-92 **Ciclo C**

ORQUESTRA DE CAMARA ESPAÑOLA

Director: **Octav Calleya**

Solistas: **Guadalupe Sánchez**, soprano

José Sotorres, flauta en Sol

Respighi Los pájaros

Zafred *Música nocturna.

F. Cano **Seis canciones españolas

Ibert Divertimento

- Estreno en España
- Obra encargo de la OCNE. Estreno Absoluto

Jueves, 26 de noviembre-92 **Ciclo A**

ORQUESTA DE CAMARA REINA SOFIA

Director: **Luis Remartínez**

Solista: **Rafael Ramos**, violonchelo

F.J. Haydn Sinfonía

Boccherini Concierto para violonchelo y orquesta en Si bemol mayor

Nuñez *Virtual

Williams Fantasía sobre un tema de Thomas Tallis

- Obra encargo de la OCNE. Estreno Absoluto

CON EL PATROCINIO DE

**FUNDACION
CAJA DE MADRID**

II CICLO DE ORGANO

Martes, 3 de noviembre-92

ADELMA GOMEZ

Obras de: Buxtehude, J.S. Bach, Franck, Guridi,
Faustini, Terzian e Ives.

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

A
AUDITORIO
NACIONAL
DE MUSICA

Abbado-DG: un cuarto de siglo

Veinticinco años de colaboración y 150 discos. He aquí, en escuetas cifras, la historia resumida de la unión del Claudio Abbado y la Deutsche Grammophon. La selección, hecha de común acuerdo entre el sello discográfico y el director italiano, es sin duda buena muestra de la evolución sufrida por la batuta, casi siempre fiel a sí misma y a sus postulados iniciales, así como de la altura interpretativa que, en unión de grandes orquestas, ha llegado a alcanzar. Podrían haberse preferido, en algún caso, otras grabaciones de su catálogo particular, aunque, como es lógico, siempre sería difícil, por no decir imposible, que todo tuviera el mismo nivel, artístico y técnico. Pero bien está así. Haremos, por partes, un rapidísimo repaso del contenido de la edición.

Beethoven. Es el autor más representado, con cuatro discos extraídos de la integral publicada hace cuatro años y comentada en el n.º 23 de SCHERZO por J.L.P.A. (*Conosco il mestiero*), Abbado no es lo que se dice un beethoveniano nato, culturalmente ligado a la tradición clásica germano-austríaca. Sus métodos de aproximación al fenómeno musical y su propia técnica gestual, más conectados con otras tendencias o estéticas, no le facilitan tampoco el aprehender de manera natural la sustancia profunda de esos pentagramas (y de otros, hijos de la misma cultura, léase Mahler), que poseen, como todos, aun dentro de la mayor diversidad de enfoques y resoluciones, su propia especificidad, traducida en la práctica a través de unas texturas y colores, un fraseo y unos acentos,

unos tempi y un aliento de signo romántico que son patrimonio casi exclusivo de los maestros del área centro-europea y que han determinado una forma de ser, de sentir y de ver la música. Pero, sentido esto, hay que decir dos cosas: a) Abbado es, en cualquier caso, un director fenomenal, dotado de una rara capacidad de análisis y de una visión extraordinaria de las estructuras básicas de cualquier discurso sonoro; b)

la orquesta que interviene en este Beethoven es la Filarmónica de Viena, que está inmersa por completo en esa huida de tradición y que otorga, por consiguiente, su marchamo, su color, su sensibilidad, su perfume local a unas versiones que, siendo como son una especie de síntesis de mentalidades y de procedimientos, poseen un atractivo y un valor musical incuestionables. Así, tenemos oportunidad de admirar la unión de la suntuosa sonoridad del conjunto con la claridad general de voces promovida por el director, que frasea muy limpiamente, dando mucho sentido a todo lo que expone. Los resultados son deslumbrantes en la *Quinta*, ejecutada con nervio, vigor y adecuada planificación, aunque sin alcanzar —y lo dicho más arriba es una constante que deberá aplicarse siempre en estos juicios— la estatura de señeras interpretaciones (Furtwängler, Erich Kleiber; a su modo,

za postrera), y la *Séptima*, en la que podía esperarse más del probado nervio y del reconocido dominio de la agógica del director milanés, que desarrolla todas las repeticiones previstas en las partituras. Las oberturas, que completan cada uno de los discos, obtienen también, en la línea comentada, meritorias aproximaciones, con espléndido despliegue sonoro en *La consagración del hogar* y las dos *Leonoras*, inesperada concentración y brillo refulgente en *Egmont*, delicadeza de trazo en *Mar en calma* y escaso compromiso en *Coriolano*. En fin, un buen Beethoven, bien diseñado y construido, aunque generalmente al margen de la tradición secular, bien iluminado, espectacularmente tocado y dotado de la vibración que proporciona la toma en vivo. Ciertos manierismos y refinamientos algo fuera de lugar, más propios de otras músicas, privan en varios instantes a la del sordo de Bonn aquí grabada de ese sabor agreste que a veces la caracteriza.

Cuestión de timbres.

Esa exquisitez del italiano resulta de una calibrada sensibilidad para la aplicación, combinación y superposición de timbres, lo que le faculta (como en otro sentido a Celibidache, pensador y alquimista de más altos vuelos) para abordar con éxito interpretaciones de partituras impresionistas o posimpresionistas y para, basándose asimismo en lo meridiano de sus concepciones rítmicas, dibujar con impecable buril las esquinas y abigarradas superficies de las grandes estructuras stravinskianas: tanto *El pájaro de fuego* como *Petrouchka* o *La consagración de la primavera* siguen siendo en esta visión, en particular la



ABBADO
EDITION



Carlos Kleiber...) y la *Tercera*, algo flácida en la Marcha fúnebre pero impecablemente resuelta en el resto (una de cuyas últimas y más valiosas recreaciones discográficas en la onda de los viejos maestros es la de Sanderling para EMI, 1981). Flojean la *Sexta*, que, sin embargo, tiene algunos detalles muy personales y apreciables en los tres movimientos finales (admirable la manera de acentuar el ritmo ternario de la dan-

tercera, auténticas piedras de toque de la discografía. Esa cualidad de Abbado, que le autoriza a iluminar desde dentro las más complejas texturas, alcanza aquí una de sus cimas: claridad polifónica, exactitud, variado colorido, perfecta dosificación de dinámicas, no refidos con un fuerte sabor telúrico. A idéntico nivel de excelencia se sitúan las ya históricas recreaciones de *Pulcinella* (lástima que sólo fragmentos) del propio compositor

ruso, *El mandarín maravilloso* de Bartók, *El teniente Kijé* de Prokofiev o *El poema del éxtasis* de Scriabin, que en pocas ocasiones habrá tenido una lectura tan incandescente. Espléndidos, con ese necesario toque fumée, los *Nocturnos* y el *Preludio a la siesta de un fauno* de Debussy, así como el preludio de *Khovanschina* de Mussorgski; impresionantes, dentro de estas pautas, los *Cuadros de una exposición* de Mussorgski-Ravel y *La valse* (en su dimensión más impresionista y menos orgiástica) y un tanto decepcionante el aséptico *Bolero* de este último. Hay que dejar aparte, pero para ubicarlo en lo más alto, el admirabilísimo disco Berg, en donde resplandecen en plenitud las características analíticas y ese comentado *sex-appeal* tímbrico del director junto a la belleza de la voz y el arte joven de Margaret Price.

Mozart-Haydn-Mendelssohn. Caben en un mismo reducho clásico estos tres compositores. Sobre ellos se extiende la concepción abbadiana que hace primar el equilibrio, la proporción, la transparencia, la nitidez de acentos, la ligereza de tempi (aunque no la levedad de texturas). De lo que se beneficia sobre todo el tercero, expuesto como un romántico en potencia antes que como un romántico reconocido. La *Italiana* posee así un olor a *spaghetti* (de restaurante de postín, no de *trattoria*), un brillo y una fluidez inigualables, bien que no supere a la más racial versión del director con la misma orquesta para Decca (1968). Cualidades de las que participan sus hermanas, la *Escocesa* (espléndida asimismo en aquella antigua lectura) y la de la *Reforma*, y las oberturas perfectamente planificadas. En todo caso la interpretación de estas últimas no hace olvidar la histórica de Schuricht, capaz de otorgar, incluso, una gracia y un lirismo más conspicuos (beneficiados de una de aquellas clarísimas y agresivas grabaciones Decca de los cincuenta). Haydn, bien trazado pero exento de gracia y de sentido del humor, queda a menor nivel y Mozart aparece representado por dos CD con conciertos para piano en aproximaciones en verdad valiosas: por un lado la naturalidad de la poética de Gulda, siempre caracterizado por ese sonido soberano, arropado nada enfáticamente por la batuta y por la milagrosa Filarmónica de Viena, que consiguen un 27 lleno de hallazgos; por otro la nitidez, el buen juego, menos imaginativo quizá, de Serkin (educado, como aquél, en la capital austríaca), al lado aquí de una flexible y luminosa Sinfónica de Londres (de elegir entre el 21 que brindan con Abbado y el que este mismo grabó en los setenta con Gulda y los vieneses, habría que decantarse por este último).

Los románticos. Esa cualidad de meridional racionalismo que adorna a Claudio Abbado marca sus interpretaciones de la música de los autores enmarcados en este período. De tal forma que Chai-kovski —y puede ser incluso de agradecer cuando la perfección instrumental es de este rasero— nos viene dado exento de *pathos* excesivo (por no decir ausente por completo de él), en esa sin embargo fogosa recreación de la *Sinfonía n.º 6*, que no logra en todo caso la concisión suprema de un Mravinski, y en una en verdad

modélica y ajustada exhibición del violín de Milstein. En la *Sinfonía n.º 2* de Brahms la batuta parece haber intentado, al contrario, una aproximación más enjundiosa, más solemne, más decididamente romántica, lo que priva a la obra de ese sabor fuertemente lírico que atesora y que la grabación, añosa y resonante, tampoco propicia. No muy imaginativas y a veces demasiado intelectualizadas las de todas formas muy fluidas reproducciones de las *Danzas húngaras*, rasgos que presiden también las de las piezas de la familia Strauss. Un tanto sosa, aunque bien realizada, se antoja la versión de la schubertiana *Incompleta* y excelente, sin embargo, dado el equilibrio otorgado al conjunto y a la limpidez y potencia del fraseo, la de la *Novena* (repeticiones incluidas). En ambos casos actúa la Orquesta de Cámara de Europa, un estupendo conjunto sin duda, pero que no posee la perfección, virtuosismo y sonoridad de otros intervinientes en estos discos. Como cierre de este epígrafe —aunque su romanticismo, y más en el acercamiento de Abbado, sea muy discutible— cabe hablar de la bella, contrastada, rigurosa y bien educada *Cuarto* de Mahler, con la un punto relamida von Stade.

Opera. Merece menor atención este apartado, porque lo que se ofrece son meras selecciones, es decir, ópera mutilada. Choca que se haya elegido una de las traducciones verdianas menos afortunadas del director, la de *Aida*, con un reparto vocal en horas muy bajas, en vez de alguna otra tan resaltable como *Simon Boccanegra*. Evidentemente ha primado la fama del título. Está bien la presencia de *El barbero*, un Rossini revisado, auténtica primicia en su día, vertido con buen humor, notable ligereza, transparencia y solistas de gran altura (bien que Prey, gracioso y vital, no acaba de pintar demasiado en un reparto meridional por tipo de emisión e idioma), interpretación que es dudoso pueda ser superada por la que recientemente ha grabado el propio director para la misma firma. Y la de *Carmen*, otra de las cimas del maestro italiano, con prestaciones vocales de gran interés (Berganza en su primera aproximación a la heroína). Músicas orquestales de Bizet (*La Artesiana*) y de Verdi (Oberturas y coros), en recreaciones *ad hoc*, completan la monumental muestra.

Como es lógico, el sonido de estos 25 CD es muy desigual, y a veces no supera el original de los vinilos. Curiosamente las grabaciones que se mantienen en mejor forma en cuanto a claridad y a naturalidad, son aquellas en las que interviene la Sinfónica de Londres.

- BEETHOVEN:** *Sinfonía n.º 3, Heroica; Mar en calma y viaje feliz. Coro de la Staatsoper. Filarmónica de Viena. 60'19". Sinfonía n.º 5; Egmont; Leonora II. Filarmónica de Viena. 58'29". Sinfonía n.º 6, Pastoral; Rey Esteban; La consagración del hogar. Filarmónica de Viena. 61'35". Sinfonía n.º 7; Coriolano; Leonora III. Filarmónica de Viena. 63'19".*
- BERG:** *Suite de Lulu; Altenberg-Lieder; 3 Piezas para orquesta. Margaret Price, soprano. Sinfónica de Londres. 66'32".*
- BIZET:** *Suites de la Artesiana. RAVEL: Ma Mère l'Oye; Alborada del gracioso. Sinfónica de Londres. 72'15".*
- BIZET:** *Carmen (fragmentos). Berganza, Domingo, Milnes, Cotrubas, etc. Coro Ambrosiano. Sinfónica de Londres. 65'53".*
- BRAMHMS:** *Sinfonía n.º 2; Obertura Festival Académico. Filarmónica de Berlín. 57'30". 12 Danzas húngaras. JOHANN y JOSEF STRAUSS: Valses y polkas. Filarmónica de Viena. 68'52".*
- CHAIKOVSKI:** *Sinfonía n.º 6, Patética; Concierto para violín. Nathan Milstein, violín. Filarmónica de Viena. 77'27".*
- HAYDN:** *Sinfonías n.º 96, Milagro, y 101, El reloj. Orquesta de Cámara de Europa. 49'02".*
- MAHLER:** *Sinfonía n.º 4. Frederica von Stade, mezzo. Filarmónica de Viena. 57'58".*
- MENDELSSOHN:** *Sinfonías n.º 3, Escocesa, y n.º 5, Reforma. Sinfónica de Londres. Grabación: 1985. 73'25". Sinfonía n.º 4, Italiana; Oberturas de El sueño de una noche de verano, Las Hébridas y La bella Melusina. Sinfónica de Londres. 62'02".*
- MOZART:** *Conciertos para piano n.º 20 y 27. Friedrich Gulda, piano. Filarmónica de Viena. 65'42". Conciertos para piano n.º 17 y 21. Rudolf Serkin, piano. Sinfónica de Londres. 61'49".*
- MUSSORGSKI-RAVEL:** *Cuadros de una exposición. Sinfónica de Londres. MUSSORGSKI: Preludio de Khovanschina. Orquesta de la Staatsoper de Viena. PROKOFIEV: Teniente Kijé. Sinfónica de Chicago. SCRIBIN: Poema del éxtasis. Sinfónica de Boston. 78'11".*
- RAVEL:** *Bolero; La valse. Sinfónica de Londres. DEBUSSY: Nocturnos. Coro y Orquesta Sinfónica de Boston. Preludio a la siesta de un fauno. Sinfónica de Londres. 61'42".*
- ROSSINI:** *El barbero de Sevilla (fragmentos). Prey, Berganza, Alva, Dara, Montarsolo, etc. Coro Ambrosiano. Sinfónica de Londres. 64'22".*
- SCHUBERT:** *Sinfonía n.º 8, Incompleta; Rosamunda (fragmentos). Orquesta de Cámara de Europa. 67'09". Sinfonía n.º 9, La Grande; Obertura de Fierabras. Orquesta de Cámara de Europa. Grabaciones: 1988 y 1990. 70'40".*
- STRAVINSKI:** *La consagración de la primavera. BARTOK: El mandarín maravilloso. Coro Ambrosiano. Sinfónica de Londres. 77'21".*
- VERDI:** *Oberturas y Coros. Coro y Orquesta de la Scala. 76'14". Aida (fragmentos). Ricciarelli, Domingo, Obraztsova, Nucci, Ghiaurov, etc. Coro y Orquesta de la Scala. 63'50". 25 CD DEUTSCHE GRAMMOPHON 437 001 al 025-2/4.*
- Grabaciones: 1968-1991. ADD y DDD (las hechas a partir de 1982).

RCA vuelve a la ópera

El sello discográfico RCA ha sido una de las firmas discográficas más dedicadas a la ópera, contando con un amplísimo y valioso catálogo, comenzando por las grabaciones legendarias de Arturo Toscanini. Sin embargo, desde hacía muchos años se dedicaba únicamente a reeditar estas grabaciones, aprovechando la aparición del disco compacto. Por ello supone un verdadero acontecimiento la edición de estas cuatro nuevas grabaciones operísticas (una de ellas, además, primicia mundial), en producciones de lujo, que vienen a sumarse a las excelentes *Bodas de Figaro* de Sir Colin Davis publicadas el pasado año, con las que RCA ya quiso llamar la atención sobre su nueva política de grabaciones operísticas recuperando para el disco la Condesa de Julia Varady y la Susanna de Helen Donath. La estrella del lanzamiento es, por la novedad absoluta del título y la reunión de grandes nombres, la primera grabación de la ópera *Chérubin* de Jules Massenet, estrenada en Montecarlo el día de San Valentín de 1903 con las bellísimas Mary Garden y Lina Cavalieri, y que ahora se publica coincidiendo con el ciento cincuenta aniversario del nacimiento del compositor. *Chérubin* constituye el título número diecisiete de la producción de Massenet, y es una de sus encantadoras óperas tardías, llenas de nostalgia y evocación, como *Cendrillon* o *Don Quichotte* (de la que EMI pronto editará la nueva grabación con Teresa Berganza y José van Dam). Esta comedia cantada no tiene más relación con la trilogía de Beaumarchais que la figura central, el joven y enamorado Chérubin, encomendado, como en Mozart, a una voz femenina. Massenet quiso mantener la tradición de los papeles travestidos, frente a la opinión

del libretista Francis de Croisset, autor también de la obra teatral en la que basa la ópera. *Chérubin* se debate entre el amor de la doncella Nina y *L'Ensoleillad*, bailarina del Teatro Real de Madrid, una mujer voluptuosa y sensual que no puede ofrecerle sino un placer efímero, quedándose con la sencillez y

sinceridad de la primera. La presencia de los Condes de Almaviva es puramente anecdótica, mientras aparece un filósofo que actúa de preceptor y confidente del joven.

La grabación, realizada en abril de pasado año en la capital bávara (donde la firma BMG Classics, a la que actualmente pertenece RCA, realiza la mayor parte de sus proyectos), incluye a tres de los mayores valores del canto americano de los últimos años, todos ellos de probada simpatía hacia la ópera francesa, bien secundados por un intachable equipo de cantantes galos (entre ellos un Michel Sénéchal), que dan a los numerosos pequeños papeles el grado de idiomatismo necesario que requiere una música tan delicada y perfumada. Frederica von Stade y Samuel Ramey habían participado en una versión de concierto en el Carnegie Hall de Nueva York en 1984, de la que existe un registro pirata. Si el segundo está tan convincente y magistral como siempre en el personaje del Filósofo, al que sabe dar la noble madurez que requiere, la primera ha perdido bastante

antes de la versión es el precioso dúo de amor con June Anderson (*L'Ensoleillad*), y aunque también en ella se van acentuando los problemas en los agudos, domina a la perfección el estilo y tiene auténtica talla de diva. Deliciosa igualmente la Nina de Dawn Upshaw, con la frescura de la Susanna de *Las bodas*, e irreprochables, como ya se ha dicho, las pequeñas partes. Pinchas Steinberg, ecléctico maestro de foso, se muestra cómodo con esta estética y la destila con sensibilidad.

Otro importante elenco se ha reunido para *La Dame de Pique*, recogida paralelamente a las versiones de concierto ofrecidas en el Symphony Hall de Boston y el Carnegie Hall de Nueva York en octubre y noviembre de 1991, y que sale al mercado previamente al centenario de la muerte de Chaikovski, que se cumple el próximo año. La grabación presenta un reparto muy semejante al de las recientes producciones de La Scala de Milán y la Ópera de Viena, ambas dirigidas por Seiji Ozawa, y en los dos casos con Mirella Freni y Vladimir Atlantov como pareja prota-

gonista. Es una propuesta occidental a las últimas grabaciones rusas o eslavas de la ópera (como la estu-penda de Emil Chakarov para Sony, o la nueva de Valery Gergiev con el Kirov para Philips), y la primera que se realiza fuera de estas áreas desde la magnífica de Rostropovich para DG. Partiendo de estas características, hay que destacar en primer lugar la esplendorosa intervención de la Orquesta Sinfónica de Boston, dirigida por un Seiji Ozawa que siente admirablemente la música de Chaikovski, a la

que otorga brillantez, espectacularidad y sentido teatral. Mirella Freni ha conseguido dar tanto a esta Lisa de *La Dame de Pique* como a la Tatiana de *Eugenio Onegin* un calor latino propio de las heroínas puccinianas sumamente atractivo. El tenor Vladimir Atlantov es un habitual del agotador papel de Her-



frescura vocal respecto a su maravillosa *Cendrillon*, pero su encanto permanece inmarcitable, la dicción es perfecta y su tendencia a lo añorado viene aquí como anillo al dedo (no en vano ella ha sido uno de los mejores Chérubinos mozartianos posteriores a Teresa Berganza). Uno de los momentos culmi-

mann, que salva con mucho oficio, acentuando su lado obsesivo para obtener el secreto de las cartas, aunque resulta inferior a Wieslaw Ochman con Chakarov. Excelentes los dos barítonos rusos, tanto Sergei Leiferkus con toda su veteranía como Dmitri Hvorostovski con su lozana arrogancia, y muy bien las mezzos americanas Katherine Ciesinki y Janis Taylor. Del resto señalaremos al portugués Jorge Chaminé (Zúñiga en la *Carmen* de La Zarzuela). Como colaboración especial, el feliz retorno a los estudios fonográficos de una voz mítica como Maureen Forrester, una de las últimas representantes genuinas de la cuerda de contralto, que nos regala toda una lección de canto y de elegancia en el fraseo en su gran escena, y adquiere un tono siniestro cuando se presenta su fantasma.

Parece que los productores de RCA han tenido muy en cuenta los aniversarios, porque el año próximo se celebra también el centenario del estreno de *Falstaff* en La Scala de Milán, y son muchos los teatros que han programado uno de los títulos más geniales de toda la historia de la ópera. Sir Colin Davis ha conseguido con su lectura de la obra con la que Verdi se despidió de la escena su mejor contribución a la discografía del músico de Busseto. Como buen inglés, su temperamento resulta menos adecuado para un *Ballo* o *Trovatore* que para una comedia agrícol dulce teñida de ironía shakesperiana, y propone una dirección ágil, etérea, mozartiana, como tejida por las hadas del *Sueño de una noche de verano*. Con Rolando Panerai volvemos a la tradición del viejo *pancone* a o *Stabile* o *Taddei*, que se las sabe todas y aplica al obeso Sir John la experiencia teatral de toda una vida, recurriendo a veces a la pura declamación. Pese a lo meritorio y auténtico de su actuación (aunque nada innovadora, sino más bien todo lo contrario, después del giro dado por los Bruson, Pons, Raimondi o van Dam), debe ceder el protagonismo -nobleza obliga- a otro monstruo escénico como Marilyn Horne, que en una de sus más recientes composiciones en escena y en su primera colaboración con el maestro británico se merienda a las demás comadres y hace una *Quickly* de antología, incisiva y socarrona, que escape el *parlato* como una ametralladora, se divierte con sus graves hom-



brunos y se burla de su aire de *prima donna*. Sharon Sweet es una de las mejores voces verdianas de hoy, pero a su Alice le falta la presencia de una Schwarzkopf, Ligabue o Lorengar, y resulta algo incolora, como la Meg de Susan Quittmeyer (ambas, además, tienen ciertos problemas con el italiano, que aquí ha de ser irreprochable), algo que no le pasa a la Nannetta vital de Julie

Kaufmann. Alan Titus es el habitual barítono todo terreno para Ford, y Frank Lopardo un tenor lírico cada vez más sólido, con buen gusto y sonoro timbre, un Fenton de más cuerpo de lo acostumbrado. Ulrich Röss y Francesco Ellero d'Artegna son buenos, aunque mejorables, Bardolfo y Pistola, y Piero de Palma un Doctor Cajus inconfundible e insustituible en los improperios del comienzo.

De interés más relativo que los tres registros anteriores es *La fanciulla del West*, que además se publica pocos meses después de la grabación de Sony con los equipos de La Scala de Milán, cuya veracidad teatral, lógicamente, no alcanza (como tampoco la de la producción del Covent Garden en DG), a pesar del buen hacer de todos los comprimarios en un reparto tan largo. Leonard Slatkin es un eficaz hombre de foso, pero se cree que está en el Metropolitan y dirige de manera más efectista que inspirada, con lo que esta atractiva *Tosca* ambientada en pleno oeste pierde buena parte de la atmósfera y la refinada orquestación que sabían recrear Mehta o Mazzel (sin remontarnos al legendario registro in vivo de Mitropoulos en el Maggio Musicale Fiorentino, de mediocre sonido). Eva Marton es una Minnie superior a Mara Zampieri, pero la voz acusa el actual momento vocal que atraviesa la soprano húngara, que como intérprete no tiene además la personalidad de Steber, Olivero o incluso Tebaldi. Dennis O'Neill es el clásico tenor seguro y de voz poco sugestiva, ampliamente superado por Domingo, especialmente en su primer registro. Alain Fondary tiene auténtica madera teatral, y hace un Jack Rance de una pieza, con todos los rasgos de Scarpia. Con todo, y a pesar de las debilidades de esta *Fanciulla*, hay que saludar muy calurosamente este lanzamiento, que viene a continuar la excelente nueva línea de grabaciones de la firma, tan cuidada en la música vocal, y confiamos en que tenga la acogida esperada para que pueda proseguir su andadura. Desde aquí deseamos lo mejor a esta rejuvenecida RCA operística, que ha renacido de sus cenizas como el ave fénix con estos productos que, además, tienen un magnífico sonido.

MASSENET: *Chérubin* (Primera grabación mundial). Frederica von Stade, June Anderson, Samuel Ramey, Dawn Upshaw, Jean-Marc Ivaldi, Hélène Garetti, Michel Trempont, Brigitte Balleys, Michel Sénéchal, Claes H. Ahnsjö, Armand Arapián, Rainer Scholze. Coro de la Ópera Estatal Bávara. Orquesta de la Radio de Munich. Director: Pinchas Steinberg. 2 CD RCA VICTOR Red Seal 09026 60593 2. DDD. 115'10". Grabación: Munich, IV/1991. Productor: Torsten Schreier. Ingeniero: Hans Schmid.

CHAIKOVSKI: *La Dame de Pique*. Mirella Freni, Vladimir Atlantov, Dmitri Hvorostovski, Maureen Forrester, Sergei Leiferkus, Katherine Ciesinski, Dominique Labelle, Janis Taylor, Ernesto Gavazzi, Julian Rodescu, Richard Clement, Dennis Petersen, Jorge Chaminé. Coro del Festival de Tanglewood. American Boychoir. Orquesta Sinfónica de Boston. Director: Seiji Ozawa. 3 CD RCA VICTOR Red Seal 09026 60992 2. DDD. 156'36". Grabaciones: Boston, Nueva York, X y XII/1991. Productor: Jay David Saks. Ingenieros: John Newton, Ken Hahn.

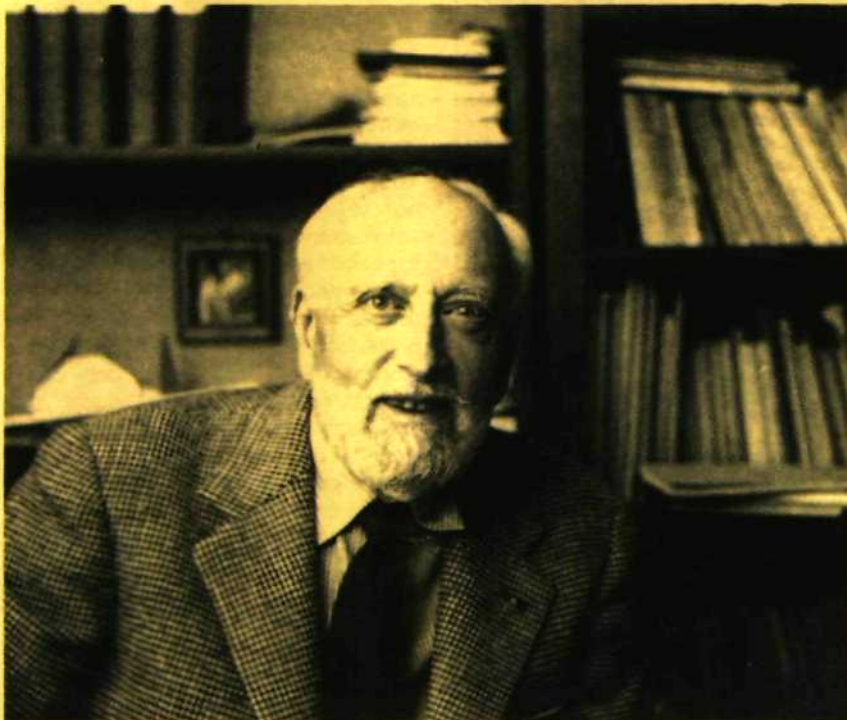
VERDI: *Falstaff*. Rolando Panerai, Marilyn Horne, Sharon Sweet, Alan Titus, Frank Lopardo, Julie Kaufmann, Susan Quittmeyer, Piero de Palma, Ulrich Röss, Francesco Ellero d'Artegna. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio Bávara. Director: Sir Colin Davis. 2 CD RCA VICTOR Red Seal 09026 60705 2. DDD. 117'36". Grabación: Munich, IV/1991. Productor: Wolfram Graul. Ingeniero: Peter Jütte.

PUCCINI: *La Fanciulla del West*. Eva Marton, Dennis O'Neill, Alain Fondary, Walter Planté, Jan-Hendrik Rootering, Jean-Marc Ivaldi, Franz Hawlata, Cornelia Wulkopf, Brian Montgomery, Helmut Berger-Tuna, Roland Kandlbinder. Coro de la Radio Bávara. Orquesta de la Radio de Munich. Director: Leonard Slatkin. 2 CD RCA VICTOR Red Seal 09026 60597 2. DDD. 130'23". Grabación: Munich, VI/1991. Productor: Wolfram Graul. Ingeniero: Hans Schmid.

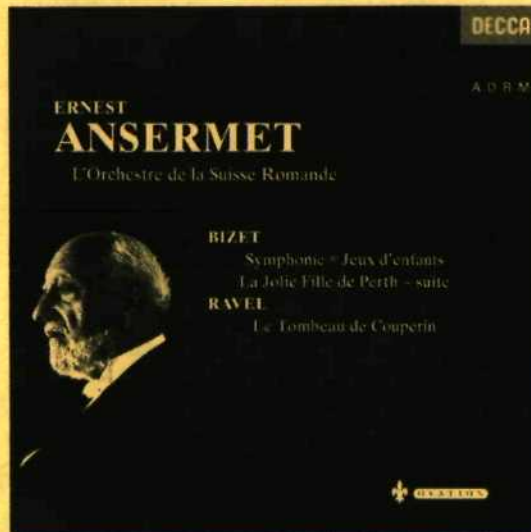
Poesía de la exactitud (Edición Ernest Ansermet)

Ernest Ansermet (1883-1969), matemático, filósofo, ensayista, compositor, organizador musical y, sobre todo, director de orquesta, es objeto ahora de una inevitable Edición discográfica publicada por Decca en una caja de 12 compactos, todos ellos de música francesa, interpretados por la agrupación sinfónica que el propio maestro suizo fundase en 1918, la Orquesta de la Suisse Romande. Decca rinde así homenaje a uno de sus artistas exclusivos durante más de cincuenta años de carrera discográfica, y silencia también (hábilmente) esos errores mayúsculos que fueron los registros de Beethoven, Brahms, Schumann o Mendelssohn, encomendados al músico de Ginebra y a su orquesta que otros directores de la casa todavía en activo (piénsese en Knappertsbusch, Krips, Monteux...) eran vetados para grabar músicas sobre las que hubiesen dejado huella indeleble (¿Quién se acuerda hoy del Beethoven de Ansermet?). El caso es que no podemos dar marcha atrás, así que después de este leve recurso al pataleo, hablaremos brevemente de la indudable importancia de Ansermet como director de orquesta y de los discos publicados en esta atractiva Edición.

Ansermet estuvo durante toda su vida asociado a la música y a la cultura francesas; estudió dirección con Bloch, Nikisch y Weingartner, comenzando su carrera en 1910 en Montreux. Su primer contrato importante lo asoció a los Ballets Rusos en 1915, dirigiendo en años sucesivos los estrenos mundiales de *Renard* y *Las bodas* (Stravinski), *La Valse* (Ravel) y *El sombrero de tres picos* (Fallá) entre otras. Su trabajo, sin embargo, se desarrolló en Ginebra donde, como ya se ha dicho, fundó la Orquesta de la Suisse Romande en 1918, conjunto al que estuvo ligado como director principal hasta 1967, fecha en la que se retiró. Su fama como director opuesto a la tradición dejada por Mahler, Furtwängler o Mengelberg, su admiración por Toscanini y la innata objetividad de sus interpretaciones, le hicieron un afamado recreador de ciertas obras de Stravinski, Debussy, Ravel y algunos compositores de principios de siglo



Ernest Ansermet



(exceptuados Schönberg y su Escuela, cuyo sistema dodecafónico consideraba una falacia), cuyas versiones perduran hasta nuestros días por su lógica, coherencia, perfecto equilibrio entre exigencia formal e impulso interior, precisión, sin *rubato* de ningún tipo y algo distanciadas, aunque siempre con un indudable atractivo tímbrico. Estas interpretaciones consiguieron lanzarlo al mundo musical como un evidente paradigma de los clásicos del siglo XX, esto es, la mayoría de los citados en la reseña del álbum que comentamos, más Stravinski, Bartók, Prokofiev, Honegger y Martin; de todos ellos existen grabaciones en Decca, por lo que no es de extrañar que esta empresa del Grupo Polygram prosiga su Edición Ansermet con próximos lanzamientos (digamos también que ya han aparecido diversos comentarios sobre Ansermet en nuestra revista: Rafael Yáñez reseñó el álbum Decca Historic dedicado a Ravel -SCHERZO 65- y Javier Alfaya hizo lo propio con la colección Cascavelle, que recoge grabaciones de la Suisse Romande en vivo -SCHERZO 56-).

El crítico italiano Michele Selvino recuerda que "las malas lenguas no han dejado nunca de recordar que Ansermet fue un matemático demasiado válido como para poder ser un gran artista". Para bien y para mal esto se pone de manifiesto de forma especialmente evidente en las obras de raigambre romántica, por ejemplo en la *Sinfonía fantástica*, una versión impecable desde el punto de vista orquestal, pero algo dis-

tante y excesivamente controlada para quien se acerque a ella por primera vez (si Decca hubiese incluido los ensayos de Ansermet publicados en la edición en LP., -no en España, faltaría más-, la interpretación hubiese adquirido otros significados más reveladores, del mismo modo que ocurría con la *Sinfonía Linz* por Bruno Walter o *El Moldava* por Ferenc Fricsay). Otro tanto se puede decir de la *Sinfonía* de César Franck, magníficamente planificada, pero lejos de la brillantez e intensidad de las grandes versiones (recordemos, sobre todo, a Monteux/Chicago -RCA- o a Giulini/Philharmonia -EMI-, esta última de momento sólo en LP), o las suites de *Carmen* y la *Arlesiana*, claras y elegantes, pero lejos de la chispa y el humor de un Beecham, que hizo una recreación absolutamente inimitable de estas páginas. La *Sinfonía* de Chausson y la *Tercera* y la *Cuarta* de Roussel quedan algo alejadas de la electricidad de un Münch, y *España* de Chabrier suena como un ejercicio orquestal excesivamente serio al lado, otra vez, de la gracia de un Beecham o del idioma-

tismo y la luminosidad de un Argenta. Sin embargo, las aproximaciones del director suizo a Ravel, Fauré, Debussy y Dukas son espléndidas, recordando la disección sonora practicada años más tarde por Boulez en cuanto a la exposición de las obras, que son tratadas como si fueran esculturas sonoras

EDICION ERNEST ANSERMET. CD 1. DEBUSSY: *El Mar, Juegos, Preludio a la siesta de un fauno, Pequeña Suite, Claro de luna, Rapsodia para clarinete.* **CD 2. DEBUSSY:** *Imágenes para orquesta, Primavera, Nocturnos.* **CD 3. BERLIOZ:** *Sinfonía fantástica, El carnaval romano, El corsario, Danza de los silfos, Marcha húngara.* **CD 4. DUKAS:** *El aprendiz de brujo, La Pér. DEBUSSY:* *La caja de juguetes.* **CD 5. CHAUSSON:** *Sinfonía.* **FAURÉ:** *Pelléas y Mélisande, Penélope (obertura), Masques y bergamasques.* **CD 6. RAVEL:** *Bolero, Rapsodia española, Valses nobles y sentimentales, Pavana, La madre oca.* **CD 7. RAVEL:** *Dafnis y Chloé, La Valse, Alborada del gracioso.* **CD 8. FRANCK:** *Sinfonía, El cazador maldito, Los Eólicas.* **BERLIOZ:** *Beatriz y Benedicto (obertura).* **CD 9. ROUSSEL:** *Sinfonías 3 y 4, El festín de la araña.* **CD 10. CHABRIER:** *España, Suite pastoral, Marcha alegre, Danza eslava, Fiesta polaca.* **LALO:** *Rapsodia, Scherzo, El rey de Ys (obertura).* **CD 11. BIZET:** *Sinfonías, Juegos de niños, La bonita muchacha de Perth (suite).* **RAVEL:** *La tumba de Couperin.* **CD 12. BIZET:** *Suites de Carmen y La Arlesiana, Patria (obertura).* Orquesta de la Suisse Romande. Director: Ernest Ansermet. 12 CD DECCA 433803-2. ADD. Precio medio.

talladas con nitidez y pericia ejemplares; la plasticidad de las formas unida al denso colorido orquestal hacen de estas interpretaciones una referencia importante en la historia discográfica de estos compositores.

Los discos, excelentemente reprocesados y con un estéreo espectacular que era la seña de identidad de la Decca de los años sesenta (estos registros forman parte del último período de grabaciones de Ansermet al frente de la Suisse Romande), vienen acompañados por libretos con estudios firmados por François Hudry en los idiomas acostumbrados. En fin, estamos ante parte del legado de un importante director de orquesta, de solidísima capacidad técnica y especialmente acertado en Debussy, Ravel, Fauré y Dukas. Esperamos que Decca reedite pronto su extremadamente interesante Stravinski, compositor que forma junto al álbum que hoy comentamos, su aportación más significativa en el campo de la música grabada.

Enrique Pérez Adrián

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Rellene y envíe este cupón

schërzo

c/ Marqués de Mondéjar 11, 2º 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.

Dos versiones de Iberia

Vivir para ver y para creer: dos grabaciones de *Iberia* casi al mismo tiempo, por dos pianistas españoles, en firmas discográficas de garantía y con una difusión asegurada. ¿Cambian poco a poco los tiempos? ¿Son los frutos de un 92 que tan malos augurios nos deja para el 93 que viene? ¿Al fin alguien se convence de que la obra de Albéniz es uno de los monumentos pianísticos del Siglo XX y que ocupa la cumbre de la literatura moderna del instrumento con sus pares Debussy y Ravel? El caso es que a las sucesivas lecturas de Alicia de Larrocha (Hispavox, luego EMI, y Decca por dos veces) -referencia absoluta- a la en su día magnífica sorpresa de Ricardo Requejo (Claves) y a los acercamientos más o menos logrados de Rosa Sabater (Decca), Aldo Ciccolini (EMI) o Michel Block (EMI), se unen ahora dos intérpretes hispanos de distintas hechuras y que se acercan a estas páginas geniales de modo muy diferente.

Rafael Orozco está en un momento de espléndida madurez. Las dudas que pudieron surgir en quienes veíamos cómo el pianista cordobés no acababa de dar de sí lo que su impulso inicial hacía prever parecieron diluirse, al fin, con su reciente disco Liszt (Auvidis) que le situaba otra vez entre los grandes de su generación. Con esta *Iberia* las reservas caen definitivamente, pues muestra que esos resultados no han sido fruto sino del trabajo en profundizar la pertinencia expresiva de una técnica siempre poderosa y un concepto mucho más intelectual de lo que ese poderío podría hacer pensar en lo que siempre tiene de extremo, *Iberia* nada tiene de artificioso y para Orozco, la esencia de la pieza parece estar en su multiplicidad de voces, por eso lo popular, la danza, la copla, no son nunca un fin en sí mismo, un brillante eje expositivo, sino un elemento más de un todo que se sirve de éllo, que lo recrea intelectualmente. Virtuoso más cumplido que un José María Pinzolas -el otro protagonista de la buena nueva- más pendiente de una brillantez directa que se hace a menudo estampa, descripción, relato, el Albéniz de Orozco es, sin embargo -yo diría que por ello-, más profundo, comenzando por un sonido más denso, más grave, con más embrujo. Orozco analiza, especula, cavila, y por eso propone un camino nunca cerrado. Pinzolas describe, narra, define una senda concreta. Orozco emprende una lectura multívoca frente a la unívoca de Pinzolas. No deja de ser curioso que



parezca más lento Orozco -por cierto *Málaga* no dura 8'26" como figura en el disco, sino 5'31"- y, sin embargo, sólo lo sea en contadas ocasiones -*Almería* le dura un minuto más a Pinzolas. Y es que éste amana los contrastes -enfaticando también las dinámicas- donde aquél utiliza un *rubato* -*Corpus Christi en Sevilla*- que nos acerca a un Chopin que, cómo no, debía estar detrás del Albéniz intérprete excelso. Tal vez por eso, lo mejor de la versión de Pinzolas sea *Rondeña*, donde Orozco marca siempre con cuidado extremo y él juega una carta diáfanamente rítmica.

La referencia de Orozco es Debussy. Es decir, la estricta contemporaneidad de un Albéniz al que, a la luz de esta interpretación, sin duda perjudica tomar al pie de la letra las palabras de Falla acerca de la Andalucía pretérita, del documento histórico. *Iberia* es mucho más que eso. Escúchese si no la sofisticación, casi el *glamour*, la lejanía inteligente de lo popular y del salón en una *Triana* plétoica que nos hace casi abominar de la magnífica orquestación de Arbó. O en *El Albaicín* - y hasta en *Lavapiés*- volcado casi hacia esa indefinición por definición que preludia *El Polo* y que muestra plenamente *Jerez*, la pieza más enigmática del conjunto. *Almería* y *El Albaicín* enlazan, como no puede ser de otro modo, con ella, y la primera y tercera piezas del Cuarto Cuaderno -*Málaga* y *Eritaña*- la enmarcan como planteamiento -una malagueña que es mucho más de lo que parece como figura puramente expresiva a través de una concepción descarada-

ALBENIZ: *Iberia. Cantos de España. Rafael Orozco, piano. 2 CD AUVIDIS VALOIS V 4663. DDD. 111'27". Grabación: Londres, I-II/1992. Productor: Anthony Howell. Ingeniero: Antony Howell.*

ALBENIZ: *Iberia. José María Pinzolas, piano. 2 CD DEUTSCHE GRAMMOPHON 437 241-1. DDD. 88'36". Grabación: Hamburgo, X/1991. Productor: Eberhard Schnellen.*

damente virtuosística- y desenlace -un final feliz sin ambage alguno de la mano de una sevillana que aparece como el único momento de la obra en el que pudiera darse rienda suelta a lo puramente físico. La visión de Orozco es, en definitiva, la de un pianista de enormes medios técnicos, que comprende *Iberia* más allá de ellos pero con ellos, que sabe ponerla en la adecuada sintonía con toda la cultura no sólo musical de su tiempo y que ha sabido esperar a esta madurez espléndida a la que al fin parece haber llegado para dejarnos una versión de referencia que sumar a las de Alicia de Larrocha y Ricardo Requejo. Una versión, ni que decir tiene, absolutamente personal, perfectamente identificable y sobre la que no planea, lo que ya es difícil, la sombra apabullante de la gran pianista catalana.

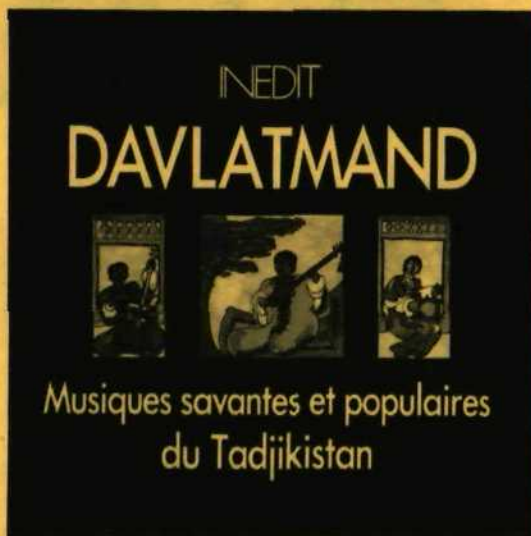
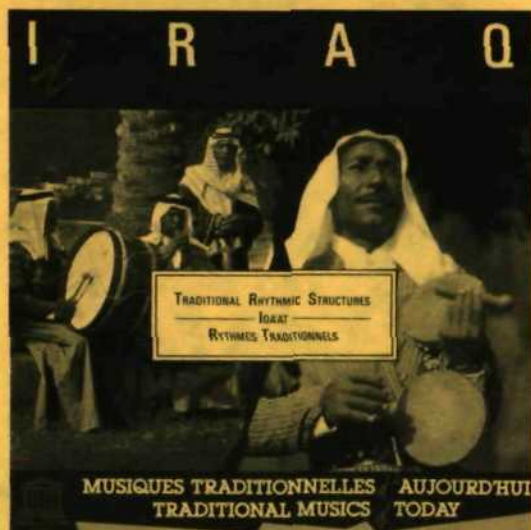
Para Pinzolas esta música tiene que ver, ante todo, consigo misma. Todas sus claves parecerían estar dentro de ella, comenzando por la ya citada de lo danzable -lo que no deja de acercarle a la primera versión de Alicia de Larrocha- para lo que el resto es marco. Por ello el juego de la brillantez, lo presente de un sonido de aristas demasiado agudas que, sin embargo -el inicio de *Corpus Christi en Sevilla*-, puede hacerse algo rauco como en un cierto desequilibrio entre intención y resultado expresivo. O que en el final de *El Polo* se adelgaza en exceso. Las cartas jugadas por Pinzolas ofrecen buenos, excelentes momentos aislados, así la reaparición de *La Tarara* en *Corpus Christi en Sevilla*, el ya citado arranque de *Rondeña*, la conclusión de *Almería*, un *El Albaicín* que, bajo el prisma de un andalucismo no precisamente impresionista -de ahí también, probablemente, el desembrujamiento en favor de la objetividad en la ya dicha *Almería*- convencerá plenamente a los partidarios de tal opción, y un *Lavapiés* algo amanerado. Quizá Pinzolas haya tenido la mala suerte -buena para la música española que ofrece, así, una doble posibilidad a una obra genial- de que la aparición de su versión de *Iberia* haya coincidido con la de Orozco. Por ello, la dignidad de su acercamiento, la claridad de su opción, resultan insuficientes frente a una competencia más madura que, además, se muestra más generosa obsequiándonos como magnífico suplemento una soberbia versión de los *Cantos de España*.

Luis Suñén

El hombre atormentado

El *abuziyya* (literalmente: hombre atormentado) es un género musical improvisado particularmente desarrollado por los cantantes del sur de Irak: no pertenece a la música clásica irakí, aunque participe de una de sus características que me parecen fundamentales, el haberse mantenido completamente refractario a las influencias -¿el progreso?- de la música occidental tan patentes en el Magreb y en algunos países del Mashreq como Egipto o Libano. El *abuziyya* evoca de manera severa las penas de amor y pertenece al género que Bela Bartók llamó *canto largo* (aunque no esté incluido por el compositor, pero tal vez no lo conocía) que podemos aún escuchar en Andalucía (martinete), en la Brie francesa, en Turquía (Uzun Hava), y hasta en Mongolia. De los ocho estilos de *abuziyya* el disco dedicado a los ritmos tradicionales irakíes presenta el de la ciudad sureña de Hay. Existe un LP (EMI) que ha recogido los estilos restantes y que tal vez será editado en CD. El resto del disco recoge uno de los *maqam* irakíes (del sur) y otros géneros rarísimos como el antiguo *murabba* acompañado por percusiones, el *Fann* (arte) para voz sola y coro, el *iqa'at* (improvisación colectiva de percusionistas). Esta música no es amable, carece de toda seducción, se trata simplemente de la expresión más exigente, primitiva tal vez, y perfecta entre todos los estilos árabes.

En Azerbaiján, el *maqam* árabe se transforma en *mugam* incorporando elementos turcos, iraníes e indios. La estructura sigue siendo la misma: exploración de un modo, o de un estado anímico (como el *raga*) a través de parámetros melódicos y rítmicos. El *mugam azerí* canta también los tormentos del amor a través de los *gazals* persas de Sarraf Tabrizi, Fuzuli, Azim Shirvani, pero los aligera gracias a la voz flexible y espectacular del solista y la inserción de pequeños bailes populares (*reng*). El CD del Trío Jabbar es bastante completo: dos *mugam* en los cuales se puede escuchar la voz acompañada y alternando con el laúd *tar* y la *vuela kementché*. Señalo otros CD igualmente indispen-



sables: Azerbaiján (Le Chant du Monde) con dos estilos contrastados de técnica vocal; Ashiq de Azerbaiján

IRAKI: IQA'AT (Estructuras rítmicas). AUVIDIS D 8044. Grabado por H.H. Touma en 1976 (a pesar de la fecha indicada). 51'.

MUGAM DE AZERBAIDJAN: Trío Jabbar. INEDIT: Maison des Cultures du Monde. AUVIDIS W 260037. DDD. 1991. 68'.

VIOLA KEMENTCHE DE AZERBAIDJAN: Habil Aliev acompañado por Ali Aga Amirslanov, percusión. ETHNIC AUVIDIS B 6767. DDD. 1991. 68'.

MUSICAS POPULARES Y CLASICAS DE TADJIKISTAN: Davlatmand, voz, setar, ghidjak; Abdoullaev, percusión. INEDIT AUVIDIS W 2600038. DDD. 1992. 54'.

MUSICA CLASICA TURCA: A Yunus Emre. Coro Nacional de Turquía. AUVIDIS D 8303. ADD. 1991. 66'.

(VDE) con tres estilos de *mugam*; Alem Kassimov (2 CD Auvidis) cuyo concierto madrileño fue comentado en SCHERZO. Para los fanáticos, Ethnic Auvidis propone un CD dedicado a la *vuela kementché* acompañada por percusión. El solista es el gran maestro Habil Aliev que intervenía en el primer CD citado más arriba: increíble virtuoso, expone los cinco estilos principales, y no duda en incorporar al *mugam* híbrido iraní-caucasiiano unos fragmentos de una *Tocatta* de Bach para clave.

El *hombre atormentado* evocado por el cantante Tadjik Davlatmand, es aún más antiguo: habla un parsí casi olvidado, casi un dialecto del Jorasan, la lengua poética de Hafiz; más polifacético, alternando los estilos populares de su país con el clásico *shasmaqom*; más refinado o tal vez más perverso, ya que no canta sólo los tormentos amorosos sino, al contrario: "Disfruto de la bien amada, pero ¡ay! sin haber podido gozar antes de las penas de amor".

Quisiera insistir una vez más en que estos discos, salvo tal vez para Azerbaiján, representan culturas o pueblos en vías de extinción: los irakíes del sur, que nuestra prensa llama de manera despectiva *árabes de los pantanos*, reduciéndolos a una especie de prehistoria; los Tadjik, que a duras penas pudieron resistir a la asimilación soviética. Lamento, pues, no recomendar con entusiasmo el disco homenaje a Yunus Emre, poeta sufi del siglo XIII, propuesto por el Coro Nacional Turco (unas cincuenta voces)

acompañado por instrumentos tradicionales y europeos: recuerda demasiado a las Pasiones y Misas barrocas interpretadas por von Karajan. Para quienes quieran acercarse, a través de la música, a los cantos de amor y sabiduría de los poetas turcos (Emre, Seyfullah, Pir Sultan Abdal, Munir Baba...) he aquí una pequeña lista de CD distribuidos en España: Turquía-Ashik (Auvidis W 2600025), varios cantantes; Ilahi y Nefes (Auvidis W 2600021) voz y nay; Turquía Música sufi (Ocora C 559017) voz y nay.

Pedro Elías

Un sinfonista finlandés

Tan pronto como alcanzó la madurez en un plazo relativamente breve, la sinfonía se convirtió en una forma admirada y prestigiosa por su coherencia y lógica interna, economía y concentración cercana a la música de cámara, severidad en el tratamiento de estructuras y contenidos; un producto de la conciencia ilustrada que daba satisfacción por igual a la razón y al sentimiento. Esta sinfonía como ciencia rigurosa, que podríamos decir parafraseando un título famoso de Husserl, ha gozado de una sorprendente vitalidad y ha ejercido una fascinación que ha durado prácticamente hasta hoy mismo, a despecho de agoreros que intermitentemente han venido certificando su definitiva extinción.

Al lado de esta rama o corriente principal, que puede considerarse clásica o genuina, surgió muy pronto con inusitada pujanza un subgénero, o si se quiere para evitar el tinte peyorativo de la palabra, un género paralelo en el que el discurso musical ya no es nuclear sometido a un impulso totalizador sino itinerante y divagatorio, radial y abierto a estímulos literarios, a veces con toques de confesión autobiográfica hasta el punto de que algunos han hablado de novelas musicales en las que cabe todo un mundo de las más variadas experiencias. Esta segunda vía ha supuesto la ruptura de límites con otros géneros, aflojando los resortes formales y así han surgido sinfonías que cabría calificar, y a veces se ha hecho así, de dramas o narraciones para orquesta. Es más, el título de sinfonía se ha otorgado muchas veces con excesiva alegría a lo que no son sino ciclos de Lieder, suites o incluso poemas rapsódicos o descriptivos.

Son muchos los compositores que han fluctuado entre estas dos opciones extremas, pero el finés Joonas Kokkonen (Iisalmi, 1921) se ha adscrito sin vacilación a la primera con un sobrio ascetismo que parte del Sibelius más esencial y cuya escritura, muy libre y sin sumisión a un sistema fijo, apela al referente reconocido de J.S. Bach y se colorea con una elocuencia expresiva, por momentos crispada, que debe también mucho a Bartók.

Economía y depuración de medios presiden las dos *Sinfonías*, que contienen estos discos pertenecientes a la integral de su obra orquestal, magras y concentradas, de colores neutros y atenuados en cuatro movimientos y de una duración que apenas excede los veinte minutos. La *Segunda* adopta la forma de sona-



Joonas Kokkonen

FOTO: JUHA TANHUA

ta da chiesa y la *Tercera*, algo más libre en la ordenación, es una obra espléndida de lenguaje aforístico y anguloso.

El talante contenido y sin concesiones, esencialmente sinfónico, se contagia indefectiblemente a otras de las composiciones que ofrecen estos volúmenes: *Sinfonía de cámara*, *Quinteto para vientos*, *Opus sonorum*, una interesantísima composición pivotada por un motivo generador que le proporciona una gran unidad o el enigmático *Durch einen Spiegel* (como en un espejo), metamorfosis para doce instrumentos de cuerda y clave, que toma el título de un texto de la primera Epístola paulina a los Corintios que

también utilizó Ingmar Bergman años antes para una de sus películas.

Pero el lenguaje, la gramática y hasta el esquema se adopta consciente o inconscientemente en otras obras como la *Cantata* para solistas, coro y orquesta *Erecteon*, alusión al famoso templo de la Acrópolis de Atenas, escrita para una fiesta académica e incluso en la ordenación de los Cuatro interludios de la ópera *Las últimas tentaciones*. Sólo en el *Requiem* se permite una mayor laxitud por la necesidad de acomodación a los textos, pero el talante sigue siendo el mismo. La consecuencia es una deliberada ausencia de énfasis, a años luz del *requiem* gran espectáculo. En esta línea, un *Tractus* íntimo y meditativo sustituye al *Dies irae*, con lo que se evita hasta la tentación de caer en las puerilidades a que tantas veces ha dado lugar este pasaje.

La interpretación de las distintas partituras es en términos generales muy digna y es de destacar que algunas de estas composiciones se graban aquí por primera vez. Se trata, por tanto, de hitos indiscutibles en el conocimiento y difusión de una creación musical de positivo interés.

Domingo del Campo

KOKKONEN: *Inauguratio. Sinfonía n.º 2. Interludios de la ópera «Las últimas tentaciones». Erecteon.* BIS-CD 498. DDD. Grabaciones: Lahti, Finlandia, XI/1990 y I/1991. 63'44". Ingenieros: Siegbert Ernst y Robert von Bahr. *Sinfonía n.º 3. Opus sonorum. Requiem.* BIS-CD 508. DDD. Grabaciones: Lahti, Finlandia, VII/1991. 71'19". Ingeniero: Robert von Bahr. *Durch einen Spiegel. Quinteto de viento. Sinfonía de cámara. Il paesaggio.* Satu Vihavainen y Soile Isokoski, sopranos; Walton Grönroos, barítono. Sociedad Coral Académica. Coro del Festival de Ópera de Savonlinna. *Quinteto de Viento Sinfonía de Lahti y Orquesta Sinfónica de Lahti.* Directores: Osmo Vänskä y Ulf Söderblom. BIS-CD 528. DDD. Grabaciones: Lahti, Finlandia, IX-X/1991. 60'46". Ingeniero: Robert von Bhar.

Noticias del Norte

Niels W. Gade (1817-1890) y Wilhelm Stenhammar (1871-1927) son dos de los más importantes compositores nórdicos ligados a la tradición romántica. Uno, el danés Gade, de pleno derecho cronológico. El sueco Stenhammar, por su parte, con ese carácter ya algo epigonal que le da su filiación decididamente brahmsiana y su propia posición en el paso de un siglo a otro. *Elverskud* -de tan difícil traducción que en su representación de este año en los *Proms* se optó por titularla, de acuerdo a su contenido, como *La hija del rey de los elfos*, cuando sería más literalmente aproximado algo así como *La flecha del elfo*- es una cantata que bebe de las fuentes ya transitadas con mayor o menor fortuna por Schumann -*El paraíso y la peri*, *Escenas de Fausto*, *Manfred*-, Mendelssohn -*Elias*- o Schubert -*Lazarus*-, es decir que participa del cierto hibridismo que caracteriza un género entre escénico y oratorio que, en realidad, sólo Berlioz defendió con verdadero genio. Como zonas de la partitura auténticamente memorables habría que destacar el prólogo, el epílogo y la *balada de Oluf* por mor de su utilización de un diseño melódico común de inspiración verdadera. El resto se oye sin sobresaltos y constituye uno de esos descubrimientos que no molestan en absoluto en cualquier discoteca inquieta. La obertura *Ecossian* se beneficia de parecida minerva y nos conduce por un mundo claramente romántico que agradó en su estreno a Schumann y Mendelssohn. Los *Cinco cantos* para coro a capella son muy hermosos dentro de su factura ya tan cercana a los gustos de lo que constituiría ese estilo Biedermaier que también en música acabó por unificar los criterios de una buena parte de la Europa de la época. La interpretación de estas obras es, en líneas generales, competente. Los solistas de la cantata cumplen con creces, aunque Poul Elming -Siegfried para Barrenboim en Bayreuth- tenga algunas difi-


CHANDOS

Stenhammar
Premier Recordings

Piano Concerto No. 1 in B flat minor
(original version)

Fragment from
Symphony No. 3

MATS WIDLUND piano
ROYAL STOCKHOLM PHILHARMONIC ORCHESTRA
GENNADY ROZHDESTVENSKY

DIGITAL

cultades arriba en su bella intervención de la Primera Parte. Las huestes de la Radio Danesa me han gustado más en el disco que en su presentación londinense de este año con la misma obra y Kitajenko parece creerse esta música mucho más en la soledad del estudio que en la vorágine del Royal Albert Hall.

Por estos días aparecen dos versiones de la redacción original del *Concierto en si bemol mayor* de Stenhammar, la que aquí se comenta y la de Love Derwinger y Paavo Järvi -hijo del incansable Neeme, si no me equivoco- para la firma BIS, que aún no he podido escuchar. Ello da idea de cómo por parte de algunas empresas discográficas comienza a abrirse la oferta

GADE: *Elverskud*, Op. 30. Obertura *Ecossian*, Op. 1. *Cinco cantos para coro a capella*. Eva Johansson, soprano; Anne Gjevang, contralto y Poul Elming, tenor (*Elverskud*). Coro y Orquesta de la Radio Nacional Danesa. Directores: Dmitri Kitajenko y Stefan Parkman (*Cinco cantos*). CHANDOS CHAN 9075. DDD. 77'07". Grabación: Copenhague, XII/1991. Productor: Ivar Munk. Ingenieros: Lars Christensen y Jørn Jacobsen.

STENHAMMAR: *Concierto n.º 1 para piano y orquesta en si bemol mayor (versión original)*. Fragmento de la *Sinfonía n.º 3*. Mats Widlund, piano. Real Orquesta Filarmónica de Estocolmo. Director: Gennadi Rozhdestvenski. CHANDOS CHAN 9074. DDD. 51'04". Grabación: Estocolmo, VI/1992. Productor: Brian Couzens. Ingeniero: Ralph Couzens.

hacia repertorios que no merecen el olvido. Es el caso de esta pieza cuya versión original vivió peripecias sin cuento: destrucción de la misma, sólo conservada en manuscrito por el editor Hainauer, en el bombardeo de Breslau -hoy Wroclaw-, reescritura por Kurt Atterberg a partir de la partitura reducida -con grabación incluida a cargo de Irene Mannheimer y Charles Dutoit (Sterling)- y hallazgo final en una colección norteamericana de una copia del manuscrito original. Y la verdad es que vale la pena tanto ir y venir, pues se trata de una pieza sumamente interesante. Muy brahmsiana -cercana,

sobre todo al segundo de los *Conciertos* del hamburgués-, pero con ciertos tonos de originalidad. Con un primer tiempo que haría las delicias de cualquier virtuoso, apto para triunfar ante públicos agradecidos, un bello Andante no exento de cierta majestad y un final, que termina en pianissimo, sin los excesos de tanta música menor destinada al lucimiento de un día. Se trata, en fin, de casi cincuenta minutos de buena música que, además, se nos sirve aquí de modo excelente. Con un solista, el joven Mats Widlund que confirma -como Mustonen, como Andsnes- el buen momento del piano boreal. Rozhdestvenski, tantas veces campeón de creaciones infrecuentes, presta un excelente acompañamiento al mando de una muy buena orquesta. La grabación se completa con el mínimo fragmento terminado de la que debió ser *Tercera Sinfonía* de Stenhammar, lo que resulta un poco decepcionante frente a la posibilidad de haber añadido un *bonus* de mayor facundia. Concisas pero excelentes las notas al programa de Bo Wallner, autor, por cierto, de una gigantesca biografía -dos mil páginas repartidas en tres volúmenes- del compositor sueco.

Luis Suñén

Maazel y Mahler. Al margen de los clásicos

En el curso de algo menos de una generación (si es cierto que ese concepto temporal equivale a unos quince años) hemos vivido un cambio de enorme importancia en la interpretación mahleriana. Hemos pasado de los grandes románticos, que al mismo tiempo fueron recuperadores, a la situación actual, descreída, desmentidora, ajena a tradiciones al tiempo que coqueta con el pasado. Aquellos románticos, grandes directores de la vieja escuela, algunos de los cuales se vincularon por edad y vocación a las posteriores, podían ser grandes objetivistas (Szell), maestros de la densidad conceptual (Klemperer), guardadores del grial centroeuropeo (Bruno Walter), expresionistas alcanzados por el rayo (Horenstein), renovadores últimos del postromanticismo centroeuropeo (Kubelik, Neumann, ambos checos), alquimistas de la quintaesencia (Giulini)... y un más o menos amplio etcétera. Es el lado de allá.

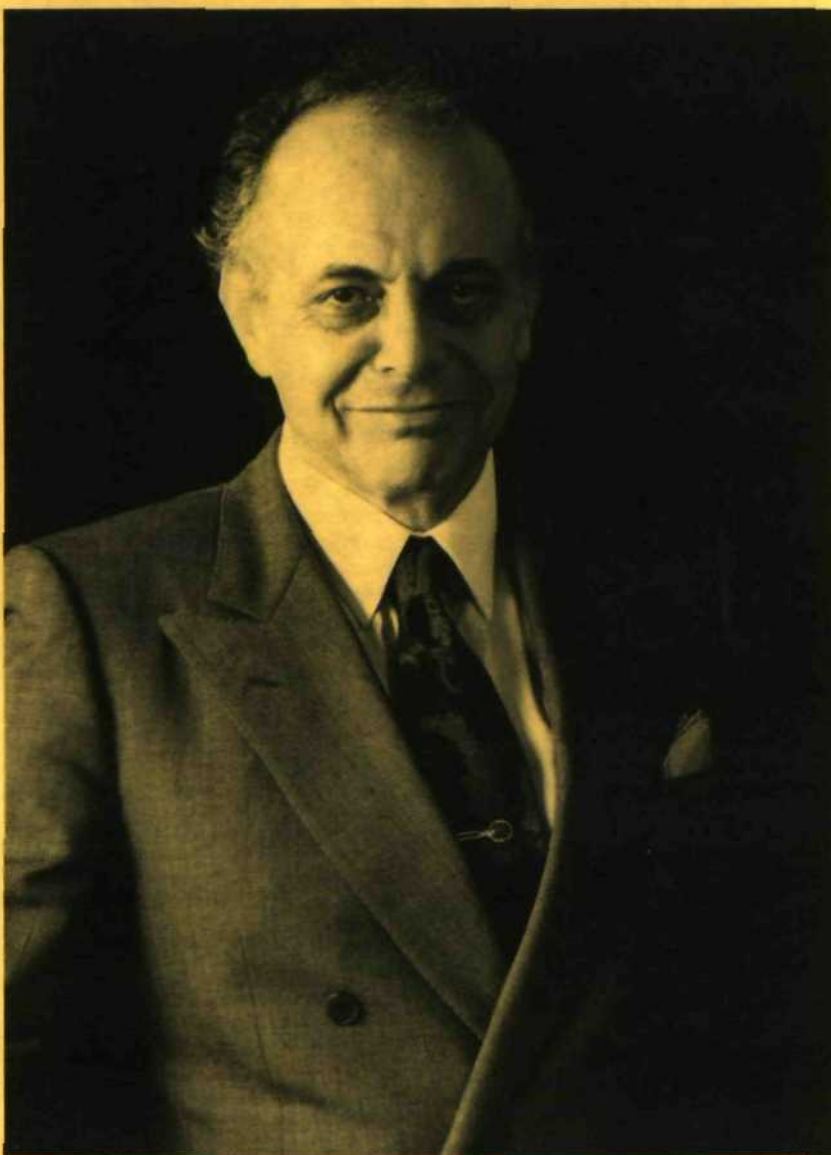
Por poner una vivencia a modo de ejemplo: hace ocho o nueve años, concierto en el Real de la Orquesta de la Radio de Frankfurt, dirigida por Inbal, su titular; *Quinta* de Mahler; sorpresa y estupor agradecidos. Eso es otra manera de hacer Mahler. Es la década de los ochenta, cuando culminan y concluyen sus integrales discográficas directores como Klaus Tennstedt, Abbado, el propio Inbal y Lorin Maazel, entre otros. Cuando impone su manera de hacer Mahler un grandísimo director alejado de los circuitos del divismo, Gary Bertini. A lo largo de esos años comprendemos que los cambios interpretativos de la música de Mahler, que la distinta perspectiva de enfocar su ciclo sinfónico no atañe sólo a un director, que impone o propone una distinta manera de hacer. Comprendemos que se trata de otra sensibilidad. Y nos preguntamos qué tienen en común propuestas tan diferentes como la crispada y dramática solución de Inbal, la perspectiva de Bertini vertida hacia el futuro y la elegancia clasicista preferida por Maazel. La respuesta es sólo una: todas estas perspectivas son antirománticas, o al menos no románticas, o al menos ajenas a lo romántico, o al menos visiones donde lo romántico es un mueble más en una casa abigarrada en la que ninguno de los múltiples cacharros, antiguos o modernos, parece ser inútil, merecer el fuego. Epoca de ciclos muy desiguales como el de Abbado, de repeticiones de anti-

guos maestros como Solti o Neumann, de escarceos como el de Sinopoli (que junto a una estimable *Quinta*, mahleriza la *Segunda* de Schumann, en una metamorfosis que el autor de estas líneas considera más que benéfica). Con lo cual estamos, más o menos, en el lado de acá.

Tal sería el contexto de la aparición de la integral Mahler de Lorin Maazel, que se nos fue dando poco a poco, como es lógico, según se grababa cada sinfonía. Integral que en un momento dado creímos truncada cuando topó con *desacuerdos de participantes en una Octava* grabada ya, y que tuvo que ser

salvado mediante nuevo registro. Esa década de los ochenta fue (entre otras beatitudes) testigo feliz de este ciclo de gran originalidad y apolíneos caracteres. ¿Cuál es su sentido?

A veces es sencillo de advertir la diferencia y traducirla a concepto. Barbirolli o Klemperer, en la *Quinta*, enroscan el sentido de su discurso alrededor del encendido romanticismo del Adagietto. En cambio, Inbal consigue convertir toda la obra en un amplio Scherzo en constante tensión y permanente chisporroteo. A su vez, Maazel nos da tal vez el sentido también en el Adagietto, si bien de



Lorin Maazel

forma muy distinta a sus colegas, mas sabiendo que los tenemos en el recuerdo, y por ello ofreciendo no ya un discurso, sino una propuesta que se basa en las demás precisamente por ser contraria, pero que no tendría el mismo sentido sin ellas. Y ese Adagietto, en Maazel, es exactamente lo contrario que en Barbirolli. Y el resultado general es igualmente opuesto. No sucede sólo con la *Quinta*. Toda la *Tercera* es otra encamizada oposición, en este caso a aquella terrible lectura de Horenstein. ¿Qué ocurre, pues? ¿Acaso la propuesta mahleriana de Maazel es sobre todo negatividad, antagonismo a esto o a aquello en lugar de propia afirmación?

No es así, y aunque lo fuera, no lo sería siempre. ¿Cómo oponer a la tradición el nervioso, implacable, hasta furioso Allegro energético inicial de la *Sexta* de Maazel? ¿No se trata de una manera de seguir la tradición por otros medios? Claro, que una cosa es cambiar la sensibilidad y otra es poner la casa patas arriba. Los nuevos leones de la interpretación mahleriana no constituyen lo contrario en cada movimiento, en cada página, en cada compás. Son otra cosa cuando lo consideran necesario. Mas ni siquiera esta *Sexta* se libra de la diferencia. Ya nos avisan esos movimientos centrales, un límpido Scherzo y un Andante de corte impresionista (donde la dimensión romántica no aparece más que en nuestras evocaciones de otras lecturas; véase cómo se vuelve la colectiva subconsciencia en apoyo de la ambigüedad de un nuevo mensaje), de que el tono trágico va por otro lado. La solución, desde luego, en el Finale. La tragedia culmina como un modelo, un bello paradigma de *decline and fall*. Los antihéroes modernos han ido a pasearse del brazo de los héroes clásicos. En esta pieza culminante del ciclo de Maazel, donde creemos estar en un cruce de caminos, la medida, equilibrio, elegancia, serenidad, rigor e incluso aparente desenfado se imponen, aunque muy sutilmente, al énfasis, el gesto, la contorsión, la gravedad, la tragedia de abrumadores tintes. Pocas sin-



Gustav Mahler

fonías del ciclo se traducen en sonido con tal polivalencia como esta *Sexta*, y por eso, por su carácter *fronterizo*, es crucial en el mismo.

¿Y en esta magnífica y aristocrática *Séptima*, tal vez la sinfonía de Mahler en que el lenguaje resulta más avanzado? No pone el acento Maazel en esa dimensión de futuro, como sí lo hace Bertini, al menos en la versión que le escuchamos en vivo en el Ciclo Mahler de Cajamadrid, hace unos meses. Maazel considera *fêtes galantes* a los nocturnos, episodios parnasianos que prestan su contenido al discurso de una nueva dilatada página afrancesada (como aquel

Andante de la *Sexta*), délficos mentores que se imponen a los movimientos extremos, amplios y maleables. Viena y Francia son dos polos, mas no opuestos. En ambas el *sens de la mesure* es esencial. ¿Por qué no iba a echar una mano la Francia impresionista, contemporánea de Mahler, al ciclo que parece irse configurando como el más clásico, el más *mesurado* y el más *viennés*? Paradigmático me parece en este sentido el enfoque de la *Cuarta*, grácil estatuaría invernal, vaciado de pathos, y entrañable propuesta de un modelo: a mahlerianos empedernidos puede parecerles, en mi opinión injustamente, un planteamiento incoherente; por mi parte no puedo dejar de recomendar la despejada belleza de esa *Cuarta* tan diferente a las demás.

Por si fuera necesario argumentar que las cualidades adjudicadas a este ciclo no se oponen necesariamente a la fuerza dramática y a esa cualidad de disolvente de la tradición tan propia del sinfonismo mahleriano, señalaremos algunas

obviadas para el curioso aficionado: la poderosa garra del Energish final de la *Primera*, donde la interminable coda es tanto o más obsesiva que en cualquiera; la fuerza grotesca (lo grotesco como elemento estético del siglo XX), esperpéntica, en el Rondó de la *Novena*, motivada magistralmente desde el Landler anterior, trascendente en el planteamiento de esta sinfonía por Maazel, que aprovecha la especial ubicación de ambos relacionados discursos entre dos movimientos extremos sublimes; la contenida y al mismo tiempo irresistible introducción del Allegro maestoso de la *Segunda*; la solemnidad de ligera apariencia (reunión de los opuestos, milagro de la polisemia?) que se impone en la decidida *intrata* de la *Octava*, de tan decibélica y violenta tradición, se diría que desmentida aquí. La mayor diferencia con los ciclos mahlerianos más románticos la advertirá el aficionado, claro está, en los movimientos lentos. El Ruhevoll de la *Cuarta*, los Nocturnos de la *Séptima*, los Adagios de *Novena* y *Décima*: en fragmentos y episodios así se encuentra la opción despojadora, el pudor del sentido que huye de la gesticulación, la sutil manera que descrece del énfasis. El clasicismo.

MAHLER: Integral de las sinfonías (con el Adagio de la Décima). Orquesta Filarmonica de Viena. Lorin Maazel, director. Konzertvereinigung Wiener Staatsoperchor (2^o, 3^o y 8^o). Niños Cantores de Viena (3^o y 8^o). Coro de la ORF (8^o). Coro Arnold Schönberg (8^o). Jessye Norman y Eva Marton (2^o). Agnes Baltsa (3^o). Kathleen Battle (4^o). Sharon Sweet, Pamela Coburn, Florence Quivar, Brigitte Fassbaender, Richard Leach, Sigmund Nimsgern y Simon Estes (8^o). Wolfram Koloseus, órgano (8^o). 14 CD SONY SX14K 48 198. DDD. Musikvereinsaal de Viena. X.85 (1^o), I.83 (2^o), IV. 85 (3^o), XI.83 (4^o), IX-X.82 (5^o), IX.82 (6^o), X.82 (7^o), VI.89 (8^o), IV.84 (9^o), X.84 (10^o). Duraciones: 1^o, 57'54"; 2^o, 88'59"; 3^o, 137'48"; 4^o, 60'57"; 5^o, 72'26"; 6^o, 82'29"; 7^o, 86'24"; 8^o, 89'39"; 9^o, 83'58"; 10^o (Adagio), 26'16". Productores: Steven Epstein, David Mottley. Ingenieros: Bud Graham, Michael Gray.

Santiago Martín Bermúdez

Discutible Tosca

Énesima grabación de *Tosca* de Puccini que, en opinión del firmante de estas líneas, poco o nada aporta al elenco de versiones de título tan mimado por las casas discográficas. Abundando en la misma opinión tampoco merece seguramente la pena gastarse el dinero en adquirir una nueva versión de la obra, sobre todo por lo que respecta a Plácido Domingo, quien repite en su centésimo Cavaradossi todo su catálogo de trucos e insuficiencias. A veces es bastante difícil, por depender de una serie de sutilezas, distinguir entre el Domingo que puede ser considerado un gran tenor sin mucho desdoro y ese otro Domingo sobrecargado de trabajo, que no es más que un robot adocenado. Para mí la clave está siempre en el timbre, y en la belleza misma de ese timbre. En el último *Otello* madrileño, en el *Parsifal* del Metropolitan, en el mismo *Don Carlos* de Viena la voz sonaba fresca, elástica, y el intérprete tenía así más bazas. Por desgracia, en la mayoría de las cosas que canta -incluida la *Tosca* objeto de este comentario-, la voz suena forzada, dura, y para el observador atento, en estos casos el timbre ha perdido invariablemente parte del terciopelo natural. En esta *Tosca* se pueden captar las desavenencias típicas de los días bajos: sonidos forzados, nasales, abiertos, divorcio entre un centro y unos agudos que duermen ya en camas separadas. Como ejemplo concreto que redondea este catálogo de iniquidades tenemos los agudos del *Vittoria, vittorial*, tan ridículamente forzados que no sé cómo al propio Domingo no le avergüenza que queden grabados.

Con Mirella Freni entramos en otro nivel, aunque tampoco ella convenga, ni mucho menos. A ratos canta bien, pero casi nunca entra en la piel de *Tosca*, que por su dramatismo parece excederle. Le falta capacidad envolvente y sensualidad, y también ella parece haber perdido buena parte de su seducción tímbrica. La voz tiene un exceso de vibrato en las notas agudas y, avara como está últimamente en el arte de la esfumatura, deja escapar vivas frases de la importante de *Dio mi perdona...* del I acto. También Ramey, por último, se sitúa un poco fuera del tiesto. En los tiempos



que corren un Scarpia que sabe emitir los agudos sin apenas forzar o que es capaz de plegar la voz en sugestivos susurros es una *rara avis*. El problema fundamental es que estamos siempre oyendo a un bajo, jamás a un auténtico barítono, y ello es especialmente flagrante en uno de los más característicos papeles del repertorio compuestos precisamente para esta cuerda. Su Scarpia recuerda algo, lógicamente, al de Raimondi, con superior técnica vocal pero menos variado en acentos.

Ni el buen trabajo general de ese excelente profesional de coros que es Robin Stapleton, ni los aciertos parciales de Sinopoli bastan para salvar por sí solos esta versión. En el caso del componente orquestal hay que calificar al mismo de brillante. Dotado de oropel, que no es nunca empalagoso, las texturas son claras y los timbres están bien amalgamados, aunque podía haberse exprimido más a fondo el italiano en la pintura del amanecer del acto

III. En general todo se encuentra en su sitio, conformando una realización extema admirable, aunque acaso también un tanto epidérmica.

Para encontrar profesionales de campanillas hay que retroceder, como casi siempre, algunos años. Directores como De Sabata, Karajan o Mitropoulos han captado bien el componente teatral de la obra, interesando por completo al oyente con su riqueza de acentos, su resolución dramática o su alquimia de timbres. Toscas inolvidables, por uno u otro concepto, han sido Muzio, Callas, Tebaldi (que, con Mitropoulos sobre todo, muestra una cara más risueña de la protagonista, con logro que no han podido igualar más tarde Ricciarelli, Caballé o la citada Freni), Olivero, Price, o Kabaiwanska. Cavaradossi: Gigli, Di Stefano o Bergonzi. Y en mi recuerdo como espectador hay también un Pavarotti de excepción. Scarpia: Stracciari y Taddei, ambos mejores cantantes que Gobbi, pero indudablemente también este último. Para componer las versiones de referencia no hay más que hilvanar entre sí algunos de estos hombres.

PUCCINI: *Tosca*. Mirella Freni (Floria Tosca); Plácido Domingo (Cavaradossi); Samuel Ramey (Scarpia). Coros del Covent Garden. Orquesta Philharmonia. Director: Giuseppe Sinopoli. 2 CD DEUTSCHE GRAMMOPHON 431 775-2. DDD. 121'37". Productor: Wolfgang Stengel.

Joaquín Martín de Sagarrinaga

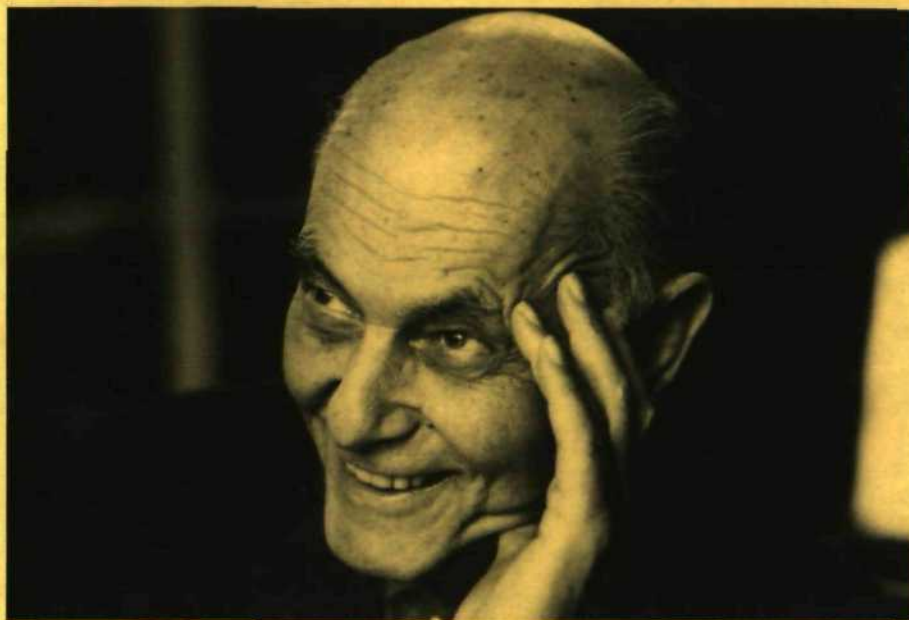
Solti versus Verdi

La relación de Solti con las óperas verdianas ha sido intermitente y parcial. Los primeros registros, todos títulos de la etapa de madurez del compositor (salvo *Rigoletto*), fueron realizados en los años 60; luego vendría un primer *Otello* de finales de los 70 para, recientemente, retomar al maestro de Busetto, repitiendo un título (*Ballo in maschera*) y abordando dos discutidísimas realizaciones de *Simon Boccanegra* y *Otello*. Quizás este desinterés se note en los resultados, porque hay como algo de desapego, de falta de captación del espíritu verdiano. Y esta *Aida* puede ser un ejemplo. A la orquesta, que es

de que se haga teatro cantado. Es decir, que Solti hace cantar a la orquesta, siguiendo, preciso y hasta minucioso como pocos, al intérprete vocal, pero sin el menor sentido de lo que está pasando en el interior del personaje. La muestra está en el aria de la soprano *Ritorna vincitor*: *Aida* aquí pasa por diversos estados anímicos en un avance de lo que será luego su conflicto, yendo del entusiasmo precedente, al terror, las dudas, la angustia, el desamparo. Pues para la batuta (de rebote, acusado por el intérprete) todo es lo mismo, los tempi, la dinámica desde la primera a la última palabra de esta página imponente. Esta

vide que Solti por entonces estaba muy con Wagner, puede que quisiera wagnerizar a Verdi. No fue el primero, ni el último).

El equipo vocal es bueno, aunque con otra lectura del foso podría rendir más, seguro. Price, luchando a brazo partido con su dicción y la escasez de registro grave, es una *Aida* cálida, generosa, con unos pianissimi infinitos y unos agudos deslumbrantes. Aunque el personaje le quede bastante estático a punto de caer en la simplicidad "de la que no se enteraba de nada" (¡Cómo se puede hacer ese *Mio padre!* tan ajeno en medio del comunicado lleno de malos presagios que trae el mensajero!). Por ello lo mejor, donde está casi extraordinaria esta soprano es en lo más lírico del acto III (aria y partes del dúo con Radamés) y en la escena final. Vickers, de salida, no tiene la voz italiana que se asocia a Radamés. Esto no es secreto para nadie. El artista es muy inteligente y acá y allá asombra con aciertos como en el *Celeste Aida* dicho todo a mezzavoz, que es un hallazgo propio de uno de los grandes. Luego, fraseo impecable y dicción no tanto, cae a veces en la monotonía expresiva, otras en emisiones feas dichas con una brusquedad impropia, logrando sus mejores puntos en el dúo con la mezzo y en el *Morir si pura e bella*, donde consigue una de las versiones más primorosas que oírse en disco puedan. Rita Gorr es intensa (escúchese el recitativo *L'aborrita rivale*) y agresiva, y su enfrentamiento con el tenor en el acto IV es recordable. En conjunto sabe darle a Amneris los dos aspectos que la definen, el de la mujer enamorada y el de la mujer herida en su amor propio. El timbre no es muy italiano, pero registro sí tiene para todas las demandas del papel. Merrill que fue una espléndida voz baritonal y un artista no muy imaginativo tiene aquí un papel que no le ocasiona problemas, destacando de Amonasro su lado más brutal y primitivo. Los dos bajos, aceptables en sus bastante menos relevantes intervenciones. La lectura morosa de Solti hace durar la obra casi diez minutos más de lo habitual, pero eso no justifica que se expida en tres discos, cuando hay en el mercado ya compactos que llegan a 79 minutos de duración.



Sir Georg Solti

FOTO: SALLY SOAMES/DECCA

discreta solamente, la hace sonar magníficamente, prueba si hacía falta de que el director es un gran músico. Pero, ya en la obertura, hay cosas que no marchan bien. Así ¿a qué viene esa entrada intempestiva de los trombones, cuando se repite en fortísimo el tema de *Aida*, forzando los contrastes hasta límites de simple ostentación? ¿A qué ese acorde en primer plano, también de los metales, cuando no lo sugiere la situación en pleno terceto *Aida*, Amneris, Radamés, estropeando la línea canora? Se podrían señalar innumerables curiosidades de fondo, facilonas, impertinentes. Pero eso no sería grave si luego el director se esforzara en crear climas, tensiones, dramaticidad. No, la lentitud exasperante con que la partitura de principio a fin está expuesta quita cualquier posibilidad

de dirección gerártrica de Solti queda, no obstante, oportuna en algunos momentos: la escena de la Consagración, la escena final. Asimismo, la grabación es espléndida a pesar de la fecha de registro (aunque conserva por lugares algo del sonido metálico original que era de RCA) y, como se dijo, la orquesta tiene un brillo y presencia que puede que a algunos interesados compense de las carencias teatrales señaladas (No se ol-

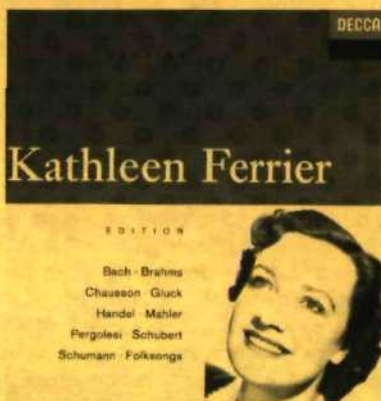
VERDI: *Aida*. Leontyne Price, soprano (*Aida*); Jon Vickers, tenor (*Radamés*); Rita Gorr, mezzo (*Amneris*); Robert Merrill, barítono (*Amonasro*); Plinio Clabassi, bajo (*El Rey*); Giorgio Tozzi, bajo (*Ramfis*). Orquesta y Coro del Teatro de la Ópera de Roma. Director: Georg Solti. DECCA 417 416-2. ADD. 42'32", 42'56", 67'24". Grabación: Roma, 1962. Productor: Richard Mohr. Ingenieros: Lewis Layton y René Boux.

Fernando Fraga

Una voz sobrenatural

La muerte de Kathleen Ferrier, a los 41 años, víctima de un cáncer, acabó de convertir la figura de la gran contralto británica en una leyenda. Hija de un maestro de escuela de Lancashire, abandonó el colegio a los catorce años para trabajar como telefonista, mientras proseguía los estudios musicales por indicación de su familia. Luego abandonó una prometedora carrera de pianista para casarse, y a su fracaso matrimonial se debe en cierto modo que se dedicase profesionalmente al canto. En poco más de quince años de carrera alcanzó una popularidad y admiración que logran muy pocos intérpretes. Fue escogida por directores como Klemperer y Walter para dar a conocer la música de Mahler, cantó con Karajan y Barbirolli, y Britten escribió para ella la ópera *The rape of Lucretia*. Al final de su vida luchó valientemente contra la enfermedad. En los registros de los últimos años, su espléndida voz de contralto, una de las más bellas del siglo, adquirió tintes sobrecogedores. Ahora, a punto de cumplirse cuarenta años de su muerte en Londres en 1953, Decca ha publicado en diez discos compactos de serie económica la casi totalidad de sus grabaciones. Falta únicamente los ciclos mahlerianos de *La canción de la tierra* y *Kindertotenlieder*, acoplado este último con los *Lieblieder* de Brahms, ya publicados por separado. A cambio se incluyen varios registros inéditos procedentes de los archivos radiofónicos.

Abre la colección una versión abreviada de *Orfeo ed Euridice*, grabada en torno al Festival de Glyndebourne de 1947. El concepto interpretativo de la versión está muy superado, y la contralto británica no tenía con la ópera la misma conexión que con el oratorio o el lied, géneros para los que sentía una intuición casi mística. Sin embargo, el timbre andrógino y su expresividad a flor de piel otorgan a la interpretación el valor de lo antológico. El segundo disco incluye una selección de *La Pasión según San Mateo*, en versión inglesa revisada por Elgar, donde pese a lo aberrante de la idea la intervención de Ferrier desprende una espiritualidad balsámica, al igual que en las arias de Bach, Haendel y el Mendelssohn del tercer volumen, que se completa con un *Stabat Mater* de Pergolesi menos convincente.



El cuarto volumen nos adentra en el mágico mundo del Lied por Ferrier, con la insuperada versión del schumaniano *Amor y vida de mujer* (1950), con John Newmark al piano, que en su voz se convierte en un ciclo de amor y muerte transido de espiritualidad, co-

mo los *Lieder* de Brahms y Schubert (éstos en unas impresionantes versiones inéditas con Benjamin Britten al piano), de una pureza y un dramatismo casi insostenibles. El quinto disco comienza con la poco interesante versión orquestal realizada por Sir Malcolm Sargent de los *Cuatro cantos serios* de Brahms, cantados en inglés, y continúa con el maravilloso *Poema del amor y del mar* de Chausson descubierto hace unos años, desgraciadamente con un sonido muy deficiente, pues el encuentro entre Ferrier y Barbirolli adquiere el carácter de lo mágico. El volumen se completa con unas preciosas canciones de compositores británicos (Ferguson, Wordsworth, Rubbra), que continúan en el número seis con otras de Stanford, Parry, Vaughan Williams, Bridge, Warlock, etc., y *Lieder* de Wolf.

Las arias de Bach y Haendel con Boult fueron uno de los primeros testimonios disponibles del legado de Ferrier, y son por lo tanto bien conocidos los fragmentos de la *Misa en si menor*, *El Mesías* y *Judas Macabeo*, pero no por ello menos imponentes (disco 7). El álbum de canciones tradicionales (disco 8), una de las joyas de la colección, es como un chorro de agua fresca. El concierto de Edimburgo (disco 9), pese a las imperfecciones técnicas del acompañamiento pianístico de Walter, tiene el valor único de la unión de estos dos inmensos artistas. El último disco recoge, para terminar, algunas de las mejores interpretaciones de Ferrier, como los tres *Rückert-Lieder* con Walter y la Filarmónica de Viena, la *Rapsodia para contralto* de Brahms con Clemens Krauss, y, del mismo autor, los *Cuatro cantos serios* (esta vez con piano) y los dos *Lieder* con viola.

La edición está muy cuidada, como se merece. Se pueden adquirir los diez discos en un estuche o bien por separado (lo que nos parece menos recomendable, dada la magnitud e importancia del proyecto). El sonido se ha cuidado en la medida de lo posible, y lo más precario son algunas tomas radiofónicas (en concreto, y tal como se advierte en los comentarios, la grabación de *An die Musik* de Schubert con Britten se desvanece antes del final). Aun así, es sin duda una de las publicaciones más importantes de música vocal de los últimos años.

EDICION KATHLEEN FERRIER. CD 1. GLUCK: *Orfeo ed Euridice* (abreviada). Ann Ayars, Zoë Vlachopoulos, sopranos. Coro del Festival de Glyndebourne. Southern Philharmonic Orchestra. Director: Fritz Stiedry. 54'01". **CD 2. BACH:** *La Pasión según San Mateo* (arias y coros, en inglés). The Bach Choir. The Jacques Orchestra. Director: Reginald Jacques. ADD. 62'09". **CD 3. Arias de Gluck, Haendel, Bach y Mendelssohn.** Varias orquestas. Directores: Sir Malcolm Sargent, Reginald Jacques, Boyd Neel. **PERGOLESI:** *Stabat Mater*. Joan Taylor, soprano. The Nottingham Oriana Choir. The Boyd Neel String Orchestra. Director: Roy Henderson. 75'25". **CD 4. Lieder de Schumann, Brahms y Schubert.** John Newmark, Phyllis Spurr, Benjamin Britten, piano. *Noche de paz, Adeste fideles* (en inglés). The Boyd Neel String Orchestra. Director: Boyd Neel. 60'41". **CD 5. BRAHMS:** *Cuatro cantos serios, Op. 121* (Orquestación: Sargent). Orquesta Sinfónica de la BBC. Director: Sir Malcolm Sargent. **CHAUSSON:** *Poema del amor y del mar, Op. 19*. Orquesta Hallé. Director: Sir John Barbirolli. *Canciones de Ferguson, Wordsworth y Rubbra.* Ernest Lush, piano. 72'01". **CD 6. Arias y canciones de Purcell, Haendel, Bach, Wolf, Stanford, Warlock, Vaughan Williams, Parry, Bridge y Jensen. Frederick Stone, Phyllis Spurr, John Newmark, piano; Millicent Silver, clave. 73'41". **CD 7. Arias de Bach y Haendel.** Orquesta Filarmónica de Londres. Director: Sir Adrian Boult. 48'05". **CD 8. Canciones populares inglesas.** Phyllis Spurr, John Newmark, piano. 53'30". **CD 9. Lieder de Schubert, Brahms y Schumann.** Bruno Walter, piano. 63'08". **CD 10. MAHLER:** *3 Rückert-Lieder.* Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Bruno Walter. **BRAHMS:** *Rapsodia para contralto, Op. 53.* Coro y Orquesta Filarmónica de Londres. Director: Clemens Krauss. *Gestillte Sehnsucht, Op. 91 n.º 1, Geistliches Wiegenlied, Op. 91 n.º 2.* Max Gilbert, viola; Phyllis Spurr, piano. *Cuatro cantos serios, Op. 121.* John Newmark, piano. 59'57". **10 CD DECCA Ovation 433 468-2 a 477-2. ADD.****

Rafael Banús Irusta

Genius loci

“Viena, dijo Abbado al establecerse en la ciudad, es ideal: la gente habla de música en vez de fútbol” y hubiera podido añadir que vota al nazi Kurt Waldheim antes de escuchar algún concierto. Viena, en efecto, es una ciudad que intenta pasar por amnésica, practica el aquí-no-ha-pasado-nada con una elegancia única, la elegancia del Cuarteto Weller formado por los solistas de la Filarmónica de Viena de los años sesenta: su sonido es probablemente uno de los más –académicamente– bellos; su humor (Haydn, *Op. 33, n.º 2*) discreto; su virtuosismo, impecable. Este Haydn puede ser el más seductor para quienes gusten de la música glaseada: no evoca ninguna sombra dramática (Quartteto Italiano, Philips), ningún ritmo bárbaro (Tatrai, Hungaroton), ninguna dejadez impresionista (Panocha, Supraphon). Los Weller prefieren no acordarse del genio revolucionario de Haydn: su saldo experimental en su notación (*Op. 33, n.º 2*), su atonalismo (primeros compases del *Allegro moderato, Op. 33, n.º 1*), su utilización del timbre como polo de atracción (tercer tiempo del *Op. 33, n.º 2*) que pudo servir de modelo a la *Heroica* de Beethoven..., y que encontramos en la interpretación del Cuarteto Festetics (Quintana). Los Weller presentan un Haydn peligroso: un compositor que estuviera fuera de toda historia (como el Haydn de Karajan) y luego de toda modernidad, desligado de todas las vulgaridades (fútbol, política...) de la vida cotidiana.

Haydn es un compositor que queda por descubrir, y, mientras esperamos la buena voluntad de los intérpretes, podremos acercarnos al misterio haydniano empezando por el final del *Cuarteto en sol*



de Schubert: ya sé que el nombre de Haydn no suele asociarse con el de Schubert (los eruditos evocan el de Beethoven), pero el Cuarteto Allegri consigue un prodigioso momento. La tarantella fi-

HAYDN: *Cuartetos de cuerda Op. 1, n.º 3. Op. 33, n.ºs 1-6, Op. 103. Cuarteto Weller.* CD DECCA 433 691-2 y 433 692-2. ADD. Grabaciones: 1965/68. 70' y 63'. Productor: E. Smith. Ingenieros: G. Parry y T. Tryggvason.

SCHUBERT: *Cuartetos de cuerda D-353 en mi mayor, D-887 en sol mayor. Cuarteto Allegri.* DECCA 433 693-2. ADD. 72'56". Grabaciones: 1978/80. Productor: J. Walker. Ingenieros: S. Eadon, J. Pellowe y C. Moorfoot.

FRANCK: *Sonata para violín y piano.*
BRAHMS: *Tría para violín, trompa y piano.*
SCHUMANN: *Adagio y Allegro para trompa y piano.*
SAINT SAENS: *Romance para trompa y piano Op. 67.*
 Vladimir Ashkenazy, piano; Itzhak Perlman, violín; Barry Tuckwell, trompa. DECCA 433 695-2. ADD. 73'. Grabaciones: 1968/74. Productor: J. Mallinson. Ingenieros: A. Rosner, P. Wade y J. Lock.

nal duda siempre entre la despreocupación alegre del Haydn vienés y las sombras (la tonalidad final es sol menor) más obsesivas. Es la manera más coherente, o por lo menos más compleja de interpretar tanto a Schubert como a Haydn: los *Allegri* no intentan resolver el conflicto mayor/menor expuesto a lo largo de la obra; anuncian (*Andante*) al *Winterreise*, no insistiendo en algunos preecos temáticos; de manera más sutil privilegian la ruptura lenta entre la tonalidad repetitiva (violín, viola) y el resto del texto musical que la desmiente. Schubert entre Haydn y Bartók, por decirlo así.

César Franck, a pesar de su reputación, no inventó la forma cíclica, ya que Fauré utilizó este parámetro estructurante algunos años antes en su *Primera Sonata para violín*. Perlman y Ashkenazy, como era de suponer, lo saben muy bien, y es de agradecer, pues, que no insistan sobre lo novedoso del invento), sino en otros hallazgos del compositor (desarrollo bitemático, transformación celular...) Perlman y Ashkenazy equilibran la escritura llamada francesa de Franck con su clima germano-romántico, enlazando la *Sonata para violín* con el resto del programa, dedicado principalmente a Brahms. En 1968, el pianista había dejado un poco de lado su furia incandescente (los *Preludios* de Chopin, años antes, Saga Records), y era uno de los pianistas más escrupulosos y perfectos; respirando al unísono de Perlman, suntuoso, firma una de las versiones de referencia (con Grumiaux-Sebok, Philips, y Mintz-Bronfman, DG).

Pedro Elías

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

Edición Glenn Gould

Aparece en el mercado internacional la primera entrega de lo que será la gigantesca edición de todas las grabaciones realizadas por Glenn Gould; tanto las que proceden de conciertos públicos (sólo hasta su retirada en 1964) como las efectuadas para la radio, la televisión o, fundamentalmente, los estudios de grabación de la CBS. El lanzamiento se completará con publicaciones en vídeo y en láserdisc.

Estos iniciales 17 CD, relacionados al lado de estas líneas, componen ya un cuerpo muy importante de interpretaciones en las que brillan todas las características que hicieron famoso al canadiense y lo convirtieron en un auténtico divo —acepción reforzada por sus excentricidades— en pocos años. Es posible, tras la escucha de estos discos, o de alguno de ellos, no compartir los criterios con los que se acerca a las distintas partituras que aborda, pero no puede discutirse la radical originalidad, libertad y claridad con que defiende sus planteamientos, que siempre parecen hijos de un estudio concienzudo de los pentagramas, muy lejos de lo arbitrario o caprichoso. La potencia de sus interpretaciones, con independencia de los a veces sorprendentes *tempi* elegidos, de los acentos aplicados, de la desconcertante tímbrica, está fuera de duda. Siempre sorprende esta típica transparencia de texturas, claridad de voces, nitidez de fraseo y finura de sonido.

No se trata aquí de hacer una crítica disco por disco, sino de comentar un poco globalmente la importancia de la edición, como complemento del trabajo situado en las páginas de Aniversario. En todo caso, es posible resaltar, como representativa de todas estas tomas de estudio, la archifamosa, muy discutida en su día por su gozosa velocidad, de las *Variaciones Goldberg*, un auténtico clásico y un ejemplo de lo que se puede hacer en un piano con la música clavicinística. No menos controvertida es la integral de los conciertos beethovenianos, de una limpidez clásica apasionante (aunque las grabaciones, antiguas como casi todas, a veces resulten en exceso artificialmente tratadas) y una rara intensidad expresiva en los tiem-



pos lentos. Memorable el *Emperador* con Stokowski, en el que la alternancia piano-orquesta se produce casi camerísticamente, con una continuidad y una fluidez que borra la construcción por episodios que habitualmente se deriva de esta música concertante. Brilla en estas obras la concepción gouldiana de carácter estructural que elimina la noción tradicional del *tempo*. Impecables y enormemente explicativas las *Variaciones* y *Bagatelles* del compositor alemán. Fenomenales traducciones de las transcripciones que de su *Quinta* y *Sexta* (sólo el primer movimiento de ésta) *Sinfonías* hizo Liszt (con un truco técnico, reconocido, en el montaje de la difi-

cil polifonía del finale de aquélla). Las diversas piezas de Mozart se nos ofrecen con una luz y una efusión insólitas, siempre dentro de una rigurosa exposición. A resaltar las libertades armónico-ornamentales adoptadas en el *Concierto* n.º 24. No tan estimables, aparte de aciertos innegables, los *Conciertos* de Bach, de sonido deficiente, y notable el disco Strauss, tocado con una llama —sin que la claridad desmerezca— contagiosa y en el que aparecen la impagable Schwarzkopf, en sólo tres canciones (ella no autorizó la publicación del resto del ciclo de *Ophelia*: consideraba que las libertades tomadas por el pianista eran excesivas), y el espléndido actor que fue Claude Rains (en esa auténtica cu-

riosidad que es *Enoch Arden*, de la que sólo puede localizarse ahora mismo, en el sello Jecklin, otra grabación, y peor). También auténticas rarezas los discos dedicados a Grieg/Bizet/Sibelius, Hindemith y compositores contemporáneos, que contienen músicas de muy relativa calidad, discutida incluso por el propio pianista, pero, eso sí, brillantemente resueltas por él.

Sony está cuidando mucho esta edición, que viene acompañada de muy útiles notas de Michael Stegemann, que procura establecer siempre la relación existente entre música y pianista.

Arturo Reverter

BEETHOVEN: *Los Cinco Conciertos para piano y orquesta*. Sinfónica Columbia (n.ºs 1, 2 y 3), Filarmónica de Nueva York (4) y Sinfónica Americana (5). Directores: Vladimir Golschmann (1), Leonard Bernstein (2, 3 y 4) y Leopold Stokowski (5). SM3K 52 632. 71'02", 65'34", 42'39". *Variaciones sobre un tema original WoO 80; Variaciones en fa mayor op. 34; Variaciones y Fuga op. 35*. Eroica; 7 *Bagatelles* op. 33; 6 *Bagatelles* op. 126. SM2K 52 346. 53'33", 41'13". *Transcripciones de Liszt de las Sinfonías n.ºs 5 y 6 (primer movimiento)*. SMK 52 636. 49'07".

BACH: *Variaciones Goldberg BWV 988; Fugas BWV 883 y 878 del Libro II de El clave bien temperado*. SMK 52 594. 46'11". *Conciertos para piano y orquesta 1-5 y 7*. Sinfónica Columbia. Directores: Leonard Bernstein (n.º 1), y Vladimir Golschmann. SM2K 52 591. 69'42", 38'08".

MOZART: *Concierto para piano y orquesta n.º 24; Sonata K 330. Fantasia y Fuga K 394 (383 a)*. HAYDN: *Sonata Hob. XVI: 49*. Sinfónica CBC. Director: Walter Susskind. SMK 52 626.

75'19".

STRAUSS: *Tres Lieder de Ophelia op. 67; Enoch Arden, op. 38; Sonata op. 5; Cinco piezas op. 3*. Elisabeth Schwarzkopf, soprano. Claude Rains, recitador. SM2K 52 657. 65'55", 54'55".

GRIEG: *Sonata op. 7*. **BIZET:** *Primer Nocturno en fa mayor; Variaciones cromáticas*. **SIBELIUS:** *Sonatinas op. 67, n.º 1, 2 y 3; Tres piezas líricas op. 41, Kyllikki*. SM2K 52 654. 45'04", 38'35".

HINDEMITH: *Sonatas para metal y piano*. Gilbert Johnson, trompeta; Mason Jones, trompas; Abe Torchinsky, tuba baja; Henry Charles Smith, trombón. SM2K 52 671. 39'27", 44'17".

MORAWETZ: *Fantasia en re menor*. **ANHALT:** *Fantasia*. **HÉTU:** *Variaciones op. 8*. **PENTLAND:** *Sombras*. **VALEN:** *Sonata n.º 2, op. 38*. SMK 52 677. 70'39".

Grabaciones realizadas en Toronto y Nueva York entre 1955 (*Variaciones Goldberg*) y 1982 (*Sonata de Strauss*). Todas son stereo excepto el *Concierto n.º 2 de Beethoven* y el *Concierto n.º 1 de Bach*. Todas son ADD.

El legado de Rudolf Kempe

Tal como anunciamos en la Actualidad discográfica de hace algunos meses, aquí tenemos ya, impecablemente reprocesados, los nueve compactos que forman los poemas sinfónicos y la mayor parte de la obra orquestal de Richard Strauss interpretados por la sensacional Staatskapelle de Dresde dirigida por Rudolf Kempe, álbumes que podríamos considerar como el legado discográfico de este gran maestro, relativamente poco aprovechado por las casas discográficas y que, sin embargo, dejó espléndidas versiones en los estudios de grabación; pensemos en sus inigualables *Meistersinger* (que serán comentados próximamente por Angel Mayo desde estas mismas páginas); en su profundo y bellísimo *Requiem alemán*, considerado por algunos críticos, a los que nos unimos nosotros, como una de las versiones cumbres de la partitura brahmsiana; en su sólido y brillante ciclo de las 9 *Sinfonías* de Beethoven; en su magnífico *Lohengrin*, de hondo contenido humanista; en sus soberbias *Quinta* y *Octava* de Bruckner, con la Filarmónica de Munich y la Orquesta Tonhalle de Zurich respectivamente o, en fin, en esta colección dedicada a Richard Strauss que el maestro grabó poco antes de su muerte y que, sin duda, podemos clasificar como un legado cultural de primer orden firmado por uno de los mejores intérpretes del compositor bávaro.

Rudolf Kempe (1910-1976), fue siempre sinónimo de calidad y excelencia, además de ser el típico representante de la auténtica tradición germana. Ante todo, ser alemán para el director sajón significaba consciencia y precisión en la puesta a punto de una obra, búsqueda de una expresión fundamentada sobre la experiencia y sobre una sólida tradición. La disciplina musical y orquestal era para él lo primordial, lo que le hacía un excelente educador de orquestas (bajo su dirección, la Royal Philharmonic de Londres conservó durante quince años el nivel que le había dado su fundador, Sir Thomas Beecham, a quien Rudolf Kempe sustituyó a su muerte ocurrida en 1960; también elevó considerablemente el listón de los otros dos conjuntos de los que fue titular, la Filarmónica de Munich y la Tonhalle de Zurich). Salido él mismo de una gran agrupación, la Gewandhaus de Leipzig, de la que fue oboe principal durante algunos años, Kempe sabía exactamente lo que podía obtener de una orquesta; de ahí que no fuese un director cómodo, pues era intransigente hasta

para los menores detalles. No era poseedor de grandes gestos, contentándose con indicaciones claras y precisas, con una total autonomía de movimientos para cada brazo (por ejemplo, en *Así habló Zaratustra*, después de la fuga del pasaje *De la ciencia*, de un equilibrio rítmico tan espinoso, Kempe dirigía a la vez los tresillos y las negras, demostrando así la perfecta independencia de sus brazos, y resaltando al mismo tiempo el sentido de caricatura de este pasaje evocador de una ciencia ahogada por el formalismo y el academicismo). El arte del director sajón no conoció ni la grandilocuencia ni el pathos. Daba prioridad absoluta a la concentración de la expresión y del sonido, lo cual era especialmente valioso en la interpretación de la música orquestal de Richard Strauss. También sabía dominar sus emociones, y su búsqueda exclusiva de autenticidad le llevaba a olvidarse de sí mismo, aunque siempre manteniendo la cabeza fría, incluso en los grandes tutti, en los que nunca perdía de vista su objetivo esencial, a saber, la claridad del discurso y la precisión del detalle.

Todas estas características se aprecian con meridiana claridad en las interpretaciones straussianas que ahora comentamos, logrando uno de los primerísimos puestos entre las múltiples versiones existentes de estas partituras. Desde

luego, ningún director de orquesta grabó la mayoría del corpus orquestal de Richard Strauss como Kempe, lo cual es ya un punto a su favor. Otro factor decisivo, la deslumbrante belleza de una Staatskapelle de Dresde en estado de gracia, cuyo timbre orquestal es utilizado por el director sajón como medio para resaltar un mensaje straussiano lírico e íntimo, cálido y humano, alejado de las ultrarrefinadas maneras orquestales de un Karajan y también de la milimétrica y a veces increíble precisión de un Reiner (por citar a dos grandes straussianos). Kempe no cae en la fácil retórica, en lo artificioso y extramusical de estas partituras; todo es natural, transparente, sin excesos, equilibrado y medido. De esta forma, una composición tan peligrosa como la *Alpensinfonie* (muerta antes de nacer) adquiere en sus manos una nueva vida, un aliento distinto, una inspirada visión de la Naturaleza regenerada que cobra hoy una singular actualidad (sin duda, es la versión que hay que tener). La a veces insufrible *Sinfonía doméstica* está traducida de forma tan matizada y elocuente, que sus debilidades se toman virtudes gracias a la riqueza de la paleta sonora. Las *Metamorfosis* son un estudio cálido y en ocasiones apasionado que pueden colocarse perfectamente al lado de los grandes directores de este testamento musical del compositor muni-qués: Furtwängler, Klemperer o Karajan. Magníficos también los poemas más conocidos: *Zaratustra*, *Till*, *Don Quijote* (soberbio Tortelier), *Vida de héroe* o *Muerte y transfiguración*, así como los diversos *Conciertos*, en los que Kempe y la Staatskapelle acompañan a espléndidos instrumentistas que sirven con brillantez y convicción estas notables páginas concertantes.

En fin, todo está expuesto con la aptitud más esencial de este magnífico director de orquesta, una especie de fuerza de sugestión, de fuerza de persuasión, que nos permite escuchar como un solo instrumento a la orquesta soñada por Richard Strauss para su música.

Los discos reprocesados suenan inmejorables (las grabaciones originales en LP eran espectaculares, aunque siempre tuvieron el inconveniente del mal prensado español). Los tres álbumes vienen acompañados por estudios sobre la obra de Richard Strauss en los idiomas de siempre, más una breve semblanza biográfica (a todas luces insuficiente) de Rudolf Kempe. Imprescindibles.

Enrique Pérez Adrián

STRAUSS: Obras orquestales y conciertos.
VOL. 1. Conciertos para trompa 1 y 2. Concierto para oboe. Duett-Concertino. Burlesque. Parergón de la Sinfonía Doméstica, Op. 73. Panathendenzug, Op. 74. Till Eulenspiegel, Op. 28. Don Juan, Op. 20. Una vida de héroe, Op. 40. Peter Damm, trompa; Manfred Clement, oboe; Manfred Weise, clarinete; Wolfgang Liebscher, fagot; Malcolm Frager, piano; Peter Rosel, piano. Staatskapelle Dresden. Director: Rudolf Kempe. 3 CD EMI 7 64342 2. ADD. 79'13", 69'10", 75'14". Grabaciones: Dresde, 1972-1976. Productor: David Mottley. Ingeniero: Claus Strüben. Precio medio.
VOL. 2. Concierto para violín y orquesta, Op. 8. Sinfonía Doméstica, Op. 53. Así habló Zaratustra, Op. 30. Muerte y transfiguración, Op. 24. Suite de valsos de El caballero de la rosa, Op. 59 (arr. Rudolf Kempe). Danza de los siete velos de Salome, Op. 54. El burgués gentilhomme, Op. 60. Nata badi, Op. 70 (vals). La leyenda de José, Op. 63. Ulf Hoelscher, violín. Staatskapelle Dresden. Director: Rudolf Kempe. 3 CD EMI 7 64346 2. ADD. 74'42", 73'29", 75'03". Grabaciones: Dresde, 1971-1975. Productor: David Mottley. Ingeniero: Claus Strüben. Precio medio.
VOL. 3. Metamorfosis. Una Sinfonía Alpina, Op. 64. Aus Italien, Op. 16. Macbeth, Op. 23. Don Quijote, Op. 35. Suite de danzas según François Couperin. Paul Tortelier, chelo; Max Rostal, viola. Staatskapelle Dresden. Director: Rudolf Kempe. 3 CD EMI 7 64350 2. ADD. 75'01", 62'49", 69'49". Grabaciones, Dresde, 1971-1974. Productor: David Mottley. Ingeniero: Claus Strüben. Precio medio.

Cuarenta y cuatro años en la vida de Malipiero

La altura de la música italiana del siglo XX, con generaciones como la nacida alrededor de 1900 (Petrassi, Ghedini, Dallapiccola) o la de la vanguardia de la segunda postguerra (Madrina, Nono, Berio) no se explica dentro de la tradición decimonónica volcada sobre el melodrama. La llamada "generación de los ochenta", en la que destaca Gian Francesco Malipiero, comenzó a componer en pleno auge del verismo, hijo de la ópera italiana del diecinueve, y alcanzó su primera madurez cuando ese exclusivista modo de expresión entró en una crisis final. Las causas de esa crisis son diversas, sin duda, y no podemos ni siquiera esbozarlas. En cualquier caso, no es que la generación de Malipiero destruyera esa tradición o ésta muriera de muerte natural debido al desapego de los nuevos compositores, sino que éstos la reemplazaron con otro tipo de sensibilidad. De ese modo se salvó la cultura musical italiana, de pasado demasiado rico como para dejarse arrastrar por la moribundia de un género, por mucho que hubiera representado durante tantas décadas en la educación política y sentimental de los italianos.

Había que recuperar muchas cosas, había que poblar el desolador panorama de los géneros descuidados, como el de la música instrumental. Para Malipiero y Casella no cabían más que dos posturas. Una negativa: no a la ópera verdiano-pucciniana. Otra positiva: una apertura hacia otros mundos. Esos mundos fueron, fundamentalmente (aunque no sólo), dos: Francia y el pasado. Francia supone la búsqueda de otras voces, las de seniors como Debussy, Ravel y Fauré, y las de contemporáneos estrictos como Stravinski y, tras la gran guerra, el Grupo de los Seis. El pasado significa la recuperación de un acervo inspirador, aleccionador, fértil, desde el Gregoriano hasta el Clasicismo. No siempre se trata de neoclasicismo, aunque eventualmente puedan darse en ellos composiciones con ese marchamo, por



lo demás tan propio de la época no sólo en la música.

El itinerario estético de Malipiero, cuya longevidad (1882-1973) le permite crear una obra más allá de los límites de su generación, es complejo y relativamente tardío en su madurez. A partir de determinado momento rechaza o diluye conceptos como los de *desarrollo* o *forma*. En consecuencia, sus obras han de componerse de ideas continuamente renovadas, ricas en motivos, constituidas por pequeñas partes que dan sentido al todo. Compositor prolífico, Malipiero fue autor de media docena de ballets, de unas treinta óperas, once sinfonías y numerosas piezas concertantes y sinfónico-vocales. Entre sus muchas incursiones en la música de cámara destacan los ocho *Cuartetos de cuerda* (sin contar el escrito entre 1908 y 1910, no publicado) compuestos entre 1920 y 1964, esto es, entre los treinta y ocho y los ochenta y dos años. Como ciclo no son tal vez una completa autobiografía, testigos de su vida artística, como a veces sucede, y siempre solemos pedirle a las grandes series de cuartetos o de sinfonías

as de un mismo autor. Son una de sus más brillantes y sugerentes aportaciones al renacimiento de la música instrumental italiana. Estos cuartetos, que merecerían un análisis amplio, no constituyen un ciclo de la altura de los de Bartók o Shostakovich, carecen de su profundidad y sus pretensiones. No son obras modestas, ni mucho menos, pero el objetivo del compositor es otro. Son obras brillantes, aunque sin concesiones a pasajes de bravura; piezas diáfanos, ricas en ideas bellas y cambiantes; logros magistrales de una sensibilidad apacible, carente del tormento de aquellos dos maestros, o tal vez obra de quien reserva esos tormentos para otros medios, tal vez ni siquiera para la música.

En estas obras está presente el clasicismo y su superación, la tentación por lo popular y su coexistencia con los modelos más complejos de Monteverdi, el compositor que Malipiero conoció, con estupor, en la Biblioteca Marciana de su Venecia natal, y del que realizó numerosos arreglos *modernos*. Y está la inspiración en el mundo exterior y en su propia música operística. Pero se trata, en todo momento, de música pura. Esa es la gran baza de estos sensacionales *Cuartetos* de Malipiero, la afirmación de la música en sí misma, y por ello se excluye cualquier emoción, cualquier programa. Todas estas obras están escritas en un solo movimiento, dentro de los cuales se pueden advertir secuencias diferenciadas, y dentro de ellas la ya ponderada riqueza de ideas y materiales. Hay que felicitar ante el registro de esta espléndida interpretación del Orpheus String Quartet, formado por instrumentistas de cuatro países europeos (Gran Bretaña, Francia, Austria y Rumanía), de esta integral de *Cuartetos* de Gian Francesco Malipiero, importantísima y poco conocida aportación de otro ciudadano del continente.

MALIPIERO: Los ocho cuartetos de cuerda. Orpheus String Quartet. 2 CD ASV DCD 457. DDD. 20'39", 14'48". 15'04", 14'05", 16'50", 18'21", 12'21", 11'18". Grabación: Bristol, s.f. Productor: Alexander Waugh. Ingeniero: Martin Haskell. Distribuidor: Auvidis.

Santiago Martín Bermúdez

De la cepa hispana

En el bien entendido de que la música grabada es un bien cultural y la cultura un bien escaso, ninguna razón de estricta economía cultural parece suficiente para emprender la tarea de exhumar fonográficamente *El Gato Montés*. Lo confieso tras su escucha y lo hago con el máximo respeto a los artífices de un trabajo tan mentorio como de escaso por no decir nulo valor, cultural naturalmente. Es el problema de los rescates. Pero, como los duelos, con pan son menos. Estamos en el 92. La tarea la emprende una multinacional todopoderosa y la edición la ilustra Plácido Domingo vestido de torero. Cualquiera pensaría que, pues derrochamos presuntas obras maestras, la música española ata sus perros con longaniza. Pues no. Tuvo menos suerte Chapí con su *Sinfonía*. Jesús de Monasterio y su *Concierto para violín* están en disco de circulación geográfica restringida. Pepita Jiménez, *Goyescas*, una joya absoluta como *El Giravolt de Maig* no han merecido el honor de la reedición. *La Dueña* espera. Como *La Celestina*. Como *Mendi Mendiyan*. Como *Kiu*. Y eso que Albéniz, Granados, Toldrá, Gerhard, Pedrell, Usandizaga o de Pablo superan con creces -y aun si se les priva de una mano- el escaso talento de Manuel Penella Moreno, único representante en la discografía internacional, con Torrejón y Velasco, Vicente Martín y Soler y don Manuel de Falla, de la ópera española. Sic.

El Gato Montés, estrenada en el Teatro Principal de Valencia en 1916, narra un triángulo -escaleno- amoroso de oscuros intrínquilis y trágico final entre un torero -Rafael por nombre y Macareno por apodo, como el fino Juan Antonio Alcoba de tan grato recuerdo-, un huído de la justicia -Juanillo, el mismísimo Gato Montés- y la gitanilla Soleá -Soledad. Soleá ama a Juanillo y estima a Rafael, lo que da lugar a una cierta psicología dubitativa en un personaje femenino que se debate entre la pasión y la comodidad. Rafael es más bien un débil de espíritu por muy matador que sea. Juanillo, en el fondo, es bueno, porque asesinó por amor. A ellos se unen unas gentes de orden, no faltando un cura que se viste de paisano -habano incluido- para poder ir a los toros, la clásica madre de torero con el proverbial nombre de Frasquita, una gitana que lee la malaventura y un piqueiro -Hormigón de mote, tal vez porque en la plaza va reglamentariamente armado- que al final se revela algo traidor. Gitanillos, guardias y público en general completan el elenco.

El libreto de la ópera, obra del propio Penella, alcanza el grado bajo cero de la



escritura. Obsceno de tan contumaz en el ripio, y a qué sacar ejemplos si los hay a centenares. Para colmo, se sirve de lo que en las notas se califica de "dialeto andaluz", llevando en ocasiones a los cantantes de cabeza. A los de más internacional repertorio se les olvida a veces y a la pobre Soleá le ocasiona algún que otro problema de dicción que la sitúa en los límites de lo inteligible. Para completar el panorama hay algún que otro intento patético por introducir cierta gracia mezcla de Amiches y los Quintero.

La música aparece tan dependiente de ese texto que cualquier intento de continuidad expresiva es imposible, de ahí que sus virtudes se pongan de manifiesto mucho más en los conjuntos en los que el fraseo corto permite cierta exhibición rítmica que en los momentos a solo o los dúos pretendidamente líricos. Una música bastante ayuna de inspiración, a excepción de un Segundo Acto de cierta entidad, nada memorable pero no mal construido, digno en suma, con algún momento especialmente interesante desde el punto de vista dramático, como aquel en que Soleá le cuenta la verdad a Hormigón o cuando, a continuación, Frasquita observa la desazón del picador. Lo mismo cabe decir del famoso pasodoble -ritmo que aparece de vez en cuando, casi siempre con cierto salero- que actúa como telón de la acción en la plaza de toros -nótese la imitación orquestal del bufido del primer miura de los seis que pretende despachar Macareno- y que se anticipa en el dúo con que co-

mienza el acto. El Primero es farragoso y mal trabado, por más que ofrezca una curiosa reminiscencia pucciniana en la romanza de Soleá *Junto dende chavaliyo* y la aparición del pastorcillo recuerde la sublime cantilena de su homólogo en el *Edipo* de Enesco, cosas de la vida y del arte. El Tercero -con una curiosa apelación misteriosamente bizetiana en el inicio del segundo cuadro- no es sino una conclusión de cierto efecto escénico a causa de la ocurrencia de Juanillo de llevarse el cadáver de Soleá para velarlo en su guarida.

¿Qué hacen los intérpretes de este pequeño desastre, de tan poquita cosa? Pues cumplir sin más. Domingo se pone constantemente heroico y sin seguir el libreto no parece posible adivinar en él el pelele que es, en el fondo, Rafael. Pons unas veces se lo cree más y otras menos. De Verónica Villarroel, que está mal, ya se han dicho los problemas. Chausson es un magnífico cantante al que cuesta creer disfrazado de ese Padre Antón tan de guardarropía. Correcta la aparición de Teresa Berganza en una gitana -inefable el garrotín que anuncia- que nella se puede salvar. Mabel Perestein está aseada en Frasquita y Carlos Alvarez hace un estupendo Hormigón. La joven Angeles Blancas canta muy bien las breves intervenciones del Pastorcillo. Sólo regular la Escolanía y cumpliendo en líneas generales un coro al que alguien debió llevar a los toros antes de la grabación para enseñarle a decir ¡olé! como mandan los cánones. Miguel Roa conduce con convencimiento digno de mejor causa a una Sinfónica de Madrid que se muestra en disco tan bien como lo suele hacer en el foso de La Zarzuela.

¿Qué hacer, pues, con este patrimonio de nuestro arte lírico? A los aficionados a la zarzuela con pretensiones, o sea a la peor, seguramente no les disguste pues comparte con ella la simpleza de su planteamiento. Como dramón no funciona, pues ofreciendo tipos y no personajes ligados de algún modo a lo real, su música no es capaz como en Puccini, como en los momentos más salvables del verismo, de hacernos creer que lo que vemos pueda ser reflejo de la vida misma, con lo cual el truco de oír y no mirar no sirve de nada. También los ojos de la curiosidad intelectual se cerrarán, perplejos y tristes, recordando la esperanza machadiana de que la España de charanga y pandereta, cerrado y sacristía tenga de una vez su mármol y su día. Así, pues, frente a esta fruta vana, les recomiendo algo así como la obstención activa.

Luis Suñén

PENELLA: *El Gato Montés*. Domingo Villarroel, Pons, Berganza, Chausson, Perelstein, Barrio, Alvarez, Farrés, López Galindo, Bergasa, Blancas, Gonzalo, Durán y Jiménez. Escolanía de Nuestra Señora del Recuerdo. Coro del Teatro Lírico Nacional La Zarzuela. Orquesta Sinfónica de Madrid. Director: Miguel Roa. 2 CD DEUTSCHE GRAMMOPHON 435 776-2. DDD. 112'08". Grabación: Torrelozones (Madrid), XII/1991. Productor ejecutivo: Pál Christian Moe. Productor de la grabación: Werner Mayer. Ingeniero: Gregor Zielinsky.

Siete directores en busca de Brahms

Abbado, Giulini y Sawallisch acaban de concluir sus segundos ciclos de *Sinfonías* de Brahms. En números pasados de SCHERZO (53, 62) indicamos que el maestro alemán no mejora su brillante labor previa para Philips realizada en los años 60 con la Sinfónica de Viena; que el nuevo ciclo Abbado sí supera claramente el de comienzos de los 70 para DG, y que el bellissimo de Giulini (SCHERZO 51, 53, 61), caracterizado por *tempi* muy lentos, fraseo cálido, excepcional transparencia polifónica y deslumbrante ejecución de los vieneses, escapa a los parámetros críticos habituales aunque, a la postre, resulta preferible su anterior grabación de los años 60 con la Philharmonia, a precio muy económico (SCHERZO, 42). En concreto, Abbado ofrece una buena *Cuarta* -netamente superior a su mediocre trabajo de hace dos decenios para DG con la London Symphony- complementada con unas notables *Variaciones Haydn* y una óptima *Nenia*. El nuevo ciclo de Abbado (SCHERZO 46, 51, 62) es opción preferente entre los más modernos por su excelente grabación, su óptima ejecución orquestal y su buen nivel de conjunto, en el que sobresalen las *Sinfonías* impares y los estupendos complementos sinfónico-corales (*Rapsodia de contralto*, *Canto de las parcas*, *Nenia*, *Canto del destino*) referencias actuales para estas obras. Por el contrario, el CD de su ex-asistente en La Scala, Riccardo Chailly, sólo puede recomendarse por la *opus 16* de Schoenberg, muy bien tocada -aunque la versión no sea tan incisiva o personal como las de Boulez, Dorati o Kubelik- pero que se empareja con una *Cuarta Sinfonía* que es pura rutina de lujo. A falta sólo de la *Tercera Sinfonía* ya se puede afirmar que esta integral será superflua.

Escaso interés tiene también el CD firmado por Andrew Litton, intérprete tan correcto como impersonal, exponente de un Brahms -diríamos- *light* especialmente inadecuado en obra tan emotiva como la *Primera Sinfonía*. La buena actuación de la Royal Philharmonic no puede compararse con la de la Filarmónica de Viena para Giulini. En suma, otro CD superfluo. Discurso aparte merece la reedición, ofrecida por Sony a precio de ganga (1.000 pesetas, más o menos), de las estupendas versiones debidas al gran George Szell, ideales para cualquier discoteca, especialmente la de los principiantes. La grabación es menos cálida, más seca que las de Giulini o Abbado (un cuarto de siglo no pasa en balde) y algo corta en dinámica, sobre todo en los pianísimos; pero es clara, nítida y ofrece buena definición tímbrica de un espléndido tra-

bajo de la orquesta; acaso gran parte de esos méritos le correspondan más a ella y a su director que a los técnicos. Respecto a Szell, aunque a veces sería deseable más calor y efusividad, más espontaneidad o entusiasmo, el gran maestro hace cantar con lirismo (*Segunda*, primer tiempo), prodiga un *rubato* de la mejor ley (*Segunda*, 3; bellísima la coda) despliega brío y brillo (id., finale) y sabe siempre equilibrar armónicamente las partes y el todo, virtud patente en ambas *Sinfonías* y en particular en la tan difícil *Tercera*. En realidad las reservas son mínimas, limitadas casi al Adagio de la *Segunda*, y en buena medida se desvanecen en las audiciones sucesivas ante la capacidad de persuasión de un gran artista.

Muy interesante el estuche de tres compactos del sello Arkadia. Sólo las limitaciones de la orquesta de la RAI de Milán impiden considerar como referencia el ciclo Brahms que Celibidache ofre-



ció en dos conciertos, los días 20 y 24 de marzo de 1958. Las *Sinfonías* impares, tocadas en el primero de ellos, muestran palpablemente las insuficiencias orquestales, sobremanera si comparamos con los resultados obtenidos por el maestro rumano al frente de la Radio de Colonia en una *Primera* poco posterior, cuyos movimientos extremos son el *bonus* del primer CD. Pero esos defectos desaparecen en buena parte cuatro días después, y ante *Segunda* y *Cuarta* de esta calidad, cabe hablar de *milagro* en Milán. En todo caso se trata de un Brahms pensado y desentrañado hasta lo más hondo de su esencia y estructura; intensamente dramático, con una garra cada vez menos frecuente en el Celibidache de los últimos años: ógase toda la *Cuarta*, o los movimientos extremos de *Primera* y *Tercera*. Pese a las limitaciones técnicas merece la pena oír este Brahms personalísimo, ardoroso, dirigido por un Celibidache joven y espontáneo que acompañaba su amplia gestualidad con inconfundibles subrayados vocales, y cuyo temperamento latino se equilibraba entonces de modo ideal con el matemático y filósofo que hoy día tiende a ponderar en su personalidad riquísima. *Tercera* y *Cuarta Sinfonías*, herederas en muchos aspectos de Furtwängler, son versiones de enorme interés, particularmente la *Cuarta* en la que, como hemos dicho, la Orquesta milanese desarrolla el 100% -o más- de sus posibilidades, sobre todo en un inolvidable segundo tiempo y en una mágica *passacaglia*. Muy bellas las *Variaciones Haydn* (Cfr. SCHERZO, 56) y singular la *Rapsodia*, morosa de *tempi* y morbosa de intensidad en sus dos primeras secciones, en donde la profesionalidad de Marga Höffgen le permite lucir su noble arte sin perecer asfixiada.

Roberto Andrade

BRAHMS: *Las cuatro Sinfonías. Variaciones Haydn opus 56a. Rapsodia para contralto opus 53. Primera Sinfonía: movimientos 1 y 4.* Orquesta Sinfónica de la RAI de Milán, excepto en opus 53 (RAI Turín) y en fragmentos de la Primera Sinfonía (Radio de Colonia). Coro de la RAI de Turín. Marga Höffgen, contralto. Director: Sergiu Celibidache. Grabaciones en concierto: 20-III (Sinfonías 1 y 3) y 24-III-1958 (Sinfonías 2 y 4), Milán; 29-I-1960, Milán (opus 56a); 23-I-1959, Turín (Rapsodia) y 24-X-1958, Roma (fragmentos). 3 CD ARKADIA CDGI 764.3. ADD. 78'58", 75'57" y 77'18". Precio medio.

BRAHMS: *Sinfonía n.º 1 opus 68.* Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Carlo Maria Giulini. DEUTSCHE GRAMMOPHON 435.34722. DDD. 51'42". Grabación: Viena, IV/1991. Productor: Hans Weber. Ingeniero: Günter Hermanns. 51'42".

BRAHMS: *Sinfonía n.º 1. Obertura Académica opus 80.* Orquesta Royal Philharmonic. Director: Andrew Litton. VIRGO VJ 7.91566-2. DDD. 48'58", 10'08". Grabación: Londres, IV/1988. Productor: James Mallinson. Ingenieros: Mike Clements y Mike Hatch.

BRAHMS: *Sinfonías n.º 2 opus 73 y 3 opus 90.* Orquesta de Cleveland. Director: George Szell. SONY Essential Classics SBK 47.652. ADD. Grabaciones: Cleveland, I/1967 y XI/1964. 39'35" y 34'39". Precio muy económico.

BRAHMS: *Sinfonía n.º 3. Obertura Académica.* Orquesta Filarmónica de Londres. Director: Wolfgang Sawallisch. EMI CDC 7.54523.2. DDD. 38'40", 9'53". Grabaciones: Londres, IV (Obertura) y XII/1991 (Sinfonía). Productor: John Fraser. Ingeniero: Mark Vigers.

BRAHMS: *Sinfonía n.º 4. SCHOENBERG: 5 piezas para orquesta opus 16 (versión revisada en 1949).* Royal Concertgebouw Orchestra. Director: Riccardo Chailly. DECCA 433151-2. DDD. 40'55", 16'21". Grabación: Amsterdam, XI/1990. Productor: Andrew Cornall. Ingeniero: John Dunkerley.

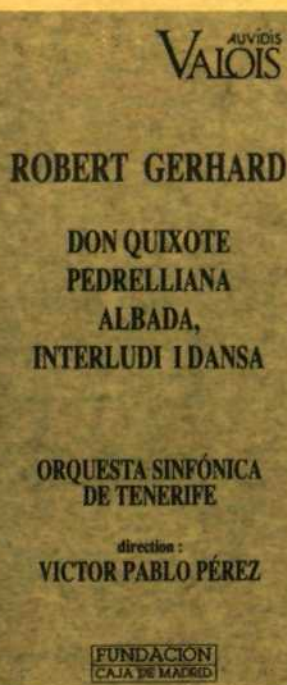
BRAHMS: *Sinfonía n.º 4. Variaciones Haydn opus 56a. Nenia opus 82.* Orquesta Filarmónica de Berlín. Coro de la Radio de Berlín (opus 82). Director: Claudio Abbado. DEUTSCHE GRAMMOPHON 435.349-2. DDD. 41'55", 17'58", 13'50". Grabación: Berlín, 1990, 1991.

Recuperar a Gerhard

Roberto Gerhard es el más importante músico español de la generación posterior a Manuel de Falla y una víctima más de los males que el exilio provoca en quien se va y en quien se queda. De los primeros el creador de genio se repone a través de la continuidad de su obra. Para los que sufren su ausencia la rotura del eslabón puede significar demasiado tiempo perdido que nunca se recobrará como pudo haber sido. Gerhard representaba la más clara posibilidad de desarrollo para la música española en ausencia de Falla. La radicalización de datos que ya don Manuel había situado en su punto justo, desde la asunción de los presupuestos formales de la modernidad

—paralela a la europeización de nuestra poesía, pongo por caso— hasta la superación vía culta, vía recreación, del nacionalismo en lo que éste, cuando se malentendía entre nosotros, tenía de más o menos travestida cita folclórica. Cada vez parece más claro que Gerhard era lo que fallaba. Piénsese lo que su presencia —sólo eso, pues no era amigo de tener discípulos— hubiera supuesto para una generación —la de 1950— que se encuentra en sus años de formación con figuras oficiales como Turina, Esplá, Rodrigo, García Leoz o Muñoz Mollada —don Conrado del Campo era un caso especial— frente al único punto de apoyo de un Gerardo Gombau que lleva su curiosidad hasta el extremo o la lejanía pública de un Joaquín Homs —la otra isla, Mompou, vive su época personal e intransferible— heredero en solitario del legado de Gerhard. Una generación que acabará, así, buscándose en buena medida la vida por sus propios medios, de Darmstadt a los polacos.

La presencia de Gerhard entre nosotros ha debido limitarse a su programación de tarde en tarde en las salas de concierto, a la dedicación a su obra de directores de orquesta como Jesús López-Cobos o Antoni Ros-Marbà sobre todo —no olvidemos a un Gennadi Rozhdestvenski que estrenara en España la versión completa de *Don Quijote*—, y que culminaba con el estreno Mundial



de *La Dueña* en Madrid a principios de este año bajo la dirección del gran maestro catalán que la ha dirigido también en Inglaterra, en la Opera North, el pasado mes de septiembre. Todos los aficionados madrileños recordamos aún con emoción el programa íntegramente dedicado a Gerhard con el que la London Sinfonietta nos mostraba, por si había dudas, qué clase de compositor habíamos perdido y debíamos recuperar. Da pena pensar en la oportunidad perdida para reeditar, al hilo de los fastos del 92, grabaciones de obras como el *Concierto para orquesta*, el *Concierto para violín*, las *Sinfonías Primera* —estrenada por Hans Rosbaud— y *Cuarta* —encargo de la Filarmónica de Nueva York en su 125 aniversario—, las danzas de *Don Quijote* y *La Peste* en versiones firmadas, nada menos, por los señores Davis, Del Mar y Dorati, y que en los años 70 figuraban en el catálogo de Decca o Argo. Démonos con un canto en los dientes si para 1996, año del centenario de su nacimiento, podemos disponer en disco al menos de lo más granado del músico de Valls: *La Dueña*, sus cuatro sinfonías, la cantata *L'alta naixença del rey en jai-me*, parte de su obra de cámara y esas

GERHARD: *Don Quijote* (Ballet completo). *Pedrelliana. Albada, interludi i dansa*. Orquesta Sinfónica de Tenerife. Director: Víctor Pablo Pérez. AUVIDIS VALOIS V 4660. DDD. 65'05". Grabaciones: La Laguna (Tenerife) VIII-IX/1991. Productor: Martín Compton.

versiones ejemplares ya citadas que tan buena figura hubieran hecho junto a tanto saldo como en estos meses se nos ha pasado como nuevo.

Dentro de esa recuperación obligada se enmarca este disco en el que la Orquesta Sinfónica de Tenerife dirigida por Víctor Pablo Pérez nos ofrece una muestra bien significativa del genio de Gerhard. Empezando por ese *Don Quijote* (1950) a la vez tan español y tan ligado al avatar de la música europea del siglo, con su presencia de lo popular en sus citas y de la rigurosa formación cerca de Schoenberg en la textura tímbrica, en el uso de la orquesta. Música luminosa y profunda —su autor llamaba al Ingenioso Hidalgo "el Caballero de las Imáge-

nes Ocultas"— que revela, como en el Falla del *Retablo*, al hombre de cultura universal que no puede reducir su pretexto temático a cuatro rasgos genéricos, tópicos, insuficientes. *Pedrelliana* (1941-54) es un homenaje a su maestro, Felipe Pedrell, y antes trató de ser el movimiento final de una sinfonía rechazada en su momento por la BBC. *Albada, interludi i dansa*, lejos de ser una pieza menor, anticipa —como señala David Drew en sus magníficas notas al programa del disco, también en castellano— el espíritu y hasta la letra de algunas zonas de *La Dueña*.

He aquí un ejemplo de para qué valen los discos. De cómo sí se puede todavía hacer algo por salvar una música española ligada en su momento al avatar de la cultura de su tiempo propio y, fruto de su genialidad, también hoy a ese futuro que, ya hecha tradición, deberá ayudar a construir. Si además, como es el caso, los responsables de su interpretación realizan un trabajo fruto de la plena comprensión y la absoluta competencia, no podemos sino felicitarlos. La Fundación Caja de Madrid, patrocinadora de la grabación, anuncia en el colofón del libreto que lo acompaña que ésta forma "parte de un proyecto más amplio que alberga las obras más significativas del legado musical de Roberto Gerhard". Amén, que quiere decir así sea.

Luis Suñén

¿Se puede empezar mejor?

No sin dificultades, entre los que no es la menor la desgraciada muerte de Bernstein, que obligó a Zimerman a tomar la batuta para la grabación de los dos primeros conciertos del ciclo, últimos en registrarse, sale a la luz este álbum, primera grabación beethoveniana del extraordinario pianista polaco. Por cierto que creo que, en bien de la claridad, DG debía haber escrito ya en la portada que era Zimerman quien dirigía en los dos primeros conciertos (sólo se aprecia este extremo en la contraportada, lo que francamente, no queda muy fino).

Anécdotas aparte, Zimerman quizá no se muestre tan agresivo en ciertos acentos como Benedetti-Michelangeli (en los tres registros que el italiano ha tenido a bien sacar hasta el momento, también para DG), pero desde luego se sitúa en las antípodas de lo blando y frío, como fácilmente puede apreciarse en cualquiera de las cadencias (muy especialmente las de los *Conciertos n.ºs 1 y 3*), interpretadas de forma sencillamente apabullante. Amplia la dinámica, cristalina, nítida, ágil y elegante la articulación, refinado el fraseo, con un leve *rubato*, el Beethoven del polaco es un Beethoven que si bien mira decididamente hacia el romanticismo, lo hace sin tintes amanerados, sin perder (todo lo contrario) el vigor y la energía propias de la música del sordo de Bonn. Esto está perfectamente captado también por Bernstein, que en los tres últimos conciertos realiza un acompañamiento modélico, ayudado por una Filarmónica vienesa sencillamente extraordinaria. La labor directorial del pianista conserva esas virtudes, aunque cabe apreciar una cierta pérdida de la transparencia que el difunto director norteamericano consigue en los tres últimos conciertos, pese al contingente empleado, que se adivina numeroso. La expresividad que logran los dos músicos es simplemente extraordinaria. Escúchese si no el extático comienzo del 2º tiempo del *Tercer Concierto*, uno de los tiempos lentos más bellos de Beethoven: se podrá decir que es demasiado romántico, sin duda, pero es verdadera-

mente emocionante (¡qué forma de hacer cantar a los chelos en la entrada de la orquesta!); o, en otra dimensión, todo el *Cuarto Concierto*, en el que se nos ofrece toda una demostración de fuerza y pasión (¡qué final del tercer tiempo!). En fin, el archicotado *Emperador*, pocas veces ha sonado con más majestuosidad sin perder un ápice del tormentoso temperamento beethoveniano.

Un análisis de los *tempi* empleados nos demuestra una fuerte similitud con el ciclo de Perahia (Sony, comentado tiempo ha por el firmante; por cierto que me sigue pareciendo una excelente versión), aunque se separa del norteamericano en unos metrónomos más lentos para los movimientos centrales. Del tándem Benedetti-Michelangeli/Giulini le separa más distancia de lo que se podría esperar por las meras cifras de cronómetro, pues la aproximación de los dos italianos es notoriamente más pesante y romántica.

La grabación es globalmente modélica, con un balance solista/orquesta que se antoja cercano al ideal, y un sonido más natural y con más brillantez que el conseguido por Sony para Perahia (un tanto opaco en ocasiones), y mucho mejor que el metálico ofrecido por Decca en el último ciclo de Ashkenazi/Cleveland.

Este de Zimerman, el largamente esperado comienzo beethoveniano del artista, se erige, creo, como clara primera



Krystian Zimerman y Leonard Bernstein

opción entre los ciclos modernos, y tiene, pese a las dificultades apuntadas, la virtud de la regularidad a un altísimo nivel. El último disco (el del *Emperador*) tiene una duración un tanto ridícula (otros ciclos añaden alguna otra obra, como la *Fantasia Coral*), pero eso es una anécdota teniendo en cuenta lo que se ofrece. No obstante, hay que tener en cuenta que los cinco grandes conciertos del sordo de Bonn han sido afortunados en disco, y sólo en ciclos registrados en los últimos treinta años (la relación de grabaciones aisladas sería interminable) cabe recordar los de Kempff (DG) y Baranboim (EMI), además del de citado Perahia como opciones que en ningún caso cabe desdeñar. Pero escuchar a un pianista como Krystian Zimerman es un placer que pocas veces conviene dejar pasar, porque pocos han alcanzado ese grado de refinamiento expresivo que nos hace disfrutar como nuevas las páginas más archiconocidas. Pocas veces conviene dejarlo pasar, y ésta, ciertamente... no es una de ellas.

Rafael Ortega Basagoiti

BEETHOVEN: Los cinco conciertos para piano y orquesta. Krystian Zimerman, piano. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Leonard Bernstein (n.ºs 3-5), Krystian Zimerman (n.ºs 1-2). 3 CD DEUTSCHE GRAMMOPHON 435 467-2. DDD. 70', 73'05", 40'39". Grabaciones: Viena, IX/1989 (n.ºs 3-5, en vivo) y XII/1991 (n.ºs 1 y 2). Productor: Hans Weber. Ingenieros: Hans Peter Schweigmann, Helmut Burk.

El último Arrau

Philips edita ahora, en brillante formato y con generoso despliegue informativo, las últimas grabaciones del desaparecido Claudio Arrau. Nos llega el primer volumen, dedicado a Schubert, junto a un disco con sonatas de Beethoven, perteneciente al segundo ciclo que el artista chileno grababa para la casa holandesa en estos últimos años.

Y a uno le sabe, hasta cierto punto, mal tener que reflejar lo que parece una dolorosa pero cruda realidad: el último Arrau produce, la verdad, más angustia y pena que placer. Angustia por lo agitado, fatigoso de su respiración, constantemente presente, como si se fuera a ahogar al momento siguiente. Pena por que las facultades, aunque milagrosas

para la avanzadísima edad, están no obstante muy, muy mermadas, y ello hace que si bien no encontramos los fallos más aparentes, casi siempre corregibles en una grabación, sí sean frecuentes los momentos en los que los acordes carecen de la igualdad de antaño, y que el sonido, aunque conservando el color, se haya hecho pesante, lo que re-

sulta especialmente inapropiado para Schubert, que por otra parte nunca fue el terreno más idóneo para el chileno. Esa pesadez de manos es palpable en el segundo tema del primer tiempo, cuya atmósfera danzable sólo se adivina, como también en el minueto, un tanto paquidémico y falto de gracia. Claro que se conserva el gusto exquisito (el suave rubato, el control dinámico sobre el tema principal del primer tiempo), pero falta levedad, gracia. Lo mejor es quizá el segundo tiempo, íntimo, lleno de lirismo, muy expresivo. No resultan mejor los *Momentos musicales*, lo que no puede extrañar, teniendo en cuenta lo ya expuesto. El denominador común no es otra vez la falta de levedad, de ligereza, de gracia. Incluso el más sereno n.º 6 resulta sorprendentemente frío (Richter expone el trío de una manera insuperable en esta obra).

Las cosas no mejoran en el disco, grabado espléndidamente (como el an-

terior), de Beethoven. Las dos *Sonatas Op. 49* están expuestas de manera un tanto hipertrascendente, con *tempi* entre lo relativa y lo abiertamente caídos (como el minueto de la *Op. 49 n.º 2*, adaptación del famoso del *Septimino*, extremadamente soso). La *Op. 26* no tiene mejor fortuna, porque pese a lo exquisito de la expresividad del chileno

CLAUDIO ARRAU. LAS ÚLTIMAS GRABACIONES. Vol. 1. SCHUBERT: *Sonata en sol mayor, D. 894. 6 Momentos musicales, D. 780.* Claudio Arrau, piano. PHILIPS 432 987-2 PST. DDD. 77'03". Grabación: La Chaux-de-Fonds, Suiza, XI/1990. Productora: Ursula Singer. Ingeniero: Evert Menting.

BEETHOVEN: *Sonatas n.º 12 en la bermal mayor, Op. 26, n.º 15 en re mayor, Op. 28 (Pastoral), n.º 19 en sol menor, Op. 49 n.º 1 y n.º 20 en sol mayor, Op. 49 n.º 2.* Claudio Arrau, piano. PHILIPS 426 256-2. DDD. 67'25". Grabaciones: Nueva York, I/1989 (Op. 26 y 28). La Chaux-de-Fonds, Suiza, VI/1989 (Op. 49). Productor: Volker Strauss. Ingeniero: Cees Heijkoop.

las manos no le responden, y eso se acusa gravemente tanto en el Scherzo como, sobre todo, en el último tiempo. En fin, la *Sonata Op. 28* se nos ofrece en una lectura abiertamente romántica, más *seria* de lo que su clima de lirismo haría esperar. De nuevo encontramos el segundo movimiento, con su *staccato* característico de la mano izquierda, demasiado pesante, problema que no logra eliminar un *rubato* generoso. Algo mejor los dos últimos tiempos, pero lejos de las lecturas de Barenboim (EMI) o Kempff (DG).

En suma, discos que se me antojan para los muy seguidores del pianista chileno, pero que, para el firmante, añaden poco —valor documental aparte— a su brillante discografía, por fortuna abundante en registros realizados a otras edades y con las facultades físicas intactas.

Rafael Ortega Basagoiti

Completo, sí, pero...

El ruso Nikita Magaloff, prototipo del pianista virtuoso y devoto apóstol de la música de Chopin, nos ofrece una nueva macro-caja de 13 discos en los que recoge lo más (y hasta buena parte de lo menos) importante de la producción del compositor polaco, excluidas las obras con orquesta, y, un tanto sorprendentemente (cuando se incluyen en cambio muchas obras primerizas de interés más que relativo), el *Andante Spianato* y *Gran Polonesa brillante*. En este sentido, y aunque las omisiones citadas no deben quedar sin cubrir en la discoteca de ningún chopiniano de pro, bien puede decirse que el álbum, titulado *El Chopin esencial* responde efectivamente al título, y es su contenido más completo que el de las otras macro-cajas comentadas hace relativamente poco por el firmante, léase las de DG (varios artistas) y RCA (Rubinstein), por no hablar de la mucho menos ambiciosa (sólo en número de obras) de Philips (Arrau).

Ahora bien, expuesta esta introducción, ciertamente oportuna para los amantes de las *integrales-integrales* y los apasionados del *value-for-money*, cabe razonablemente preguntarse si la de Magaloff es una opción seriamente competitiva frente a las citadas o no. Y la respuesta, al menos en la humilde opinión de quien firma, es que no.

La razón de tal negativa es que el ruso, de brillante y ágil técnica, pianista esencialmente de bravura, que da lo mejor de sí en *Estudios*, *Scherzi* y *Polonesas* (especialmente ésta que Vd. está pensando ahora mismo: la *Militar*), care-

ce sin embargo del encanto de Rubinstein, del refinamiento de Zimmerman, del sentido de la *Grandeur* de Arrau, de la imaginación de Pogorelich y hasta incluso, con ser el suyo un pianismo bien dotado de energía y vigor, del poderío arrollador de Pollini, como queda de manifiesto en una lectura de los *Estudios* que palidece, por mecánica y cuadrículada, ante la del milanés. Este y Arrau, en su antigua grabación para EMI (también comentada por el firmante hace años), entre otros, han demostrado que en estas obras hay mucho más que unos endiablados ejercicios técnicos.

Entiéndase bien la afirmación general, que para nada pretende reflejar que el nivel sea pobre, ni muchísimo menos. Todo el álbum está muy bien tocado y matizado (aunque la dinámica no es todo lo amplia que puede encontrarse en alguno de los citados más arriba), pero el resultado final, frente al que podemos encontrar en esas otras versiones, se antoja en demasiadas ocasiones cuadrado, un tanto plano, artificial en el *rubato*, con un fraseo que sólo ocasionalmente se antoja natural, lógico (justamente lo

contrario de lo que sucede con Rubinstein, Zimmerman o tantas veces con Arrau).

Las obras que requieren más poesía, más refinamiento expresivo por parte del intérprete (*Mazurkas*, *Nocturnos*, *Baladas*) nos ofrecen un resultado un tanto frío, cercano a lo rutinario; todo está en su sitio, pero aquello no termina de funcionar. De nuevo Zimmerman, Richter (en el álbum DG citado antes, en el que interpretan las distintas *Baladas*) y Rubinstein nos vuelven a ofrecer unas versiones cuya perfección mecánica quizá no iguale la de Magaloff, pero que en definitiva conectan con el oyente en una forma más profunda y duradera.

En una palabra, si lo que se busca es una interpretación solvente y un álbum suficientemente *integral*, no es éste de Magaloff, muy bien grabado, mala adquisición, todo lo contrario. Si lo que se busca es, en cambio, una(s) interpretación(es) que nos emocionen una y otra vez, que nos recuerden por qué se dice que el polaco es probablemente quien más y mejor ha escrito para el piano en el siglo pasado, entonces quizá sea mejor optar por una de las opciones citadas al principio de este artículo, aun siendo menos *completas*. Si duda, escuche, por ejemplo, el famoso *Nocturno Op. 9 n.º 2* de Magaloff y haga lo mismo con Rubinstein o Arrau. Si aún duda, escuche la *Primera Balada* y ponga a continuación la de Zimmerman, Rubinstein o Gavrílov (DG, recientemente comentado). Seguro que lo tendrá más claro.

Rafael Ortega Basagoiti

EL CHOPIN ESENCIAL: *Sonatas, Scherzi, Baladas, Preludios, Mazurkas, Nocturnos, Valses, Polonesas, Estudios, Impromptu (integral), Berceuse, Barcarola, Fantasía Op. 49, Bolero, Contradanza, Tarantela, 3 Escocesas, Variaciones Op. 12, Souvenir de Paganini, Variaciones sobre un tema de Bellini, Variaciones sobre un tema popular alemán, Rondó Op. 1, Op. 5, Op. 16 y Op. 73* (2 pianos), Variaciones sobre un tema nacional de Moore* (piano a 4 manos), Nikita Magaloff, piano. * con Michel Dalberto, piano. 13 CD PHILIPS 426 817-2. ADD. 842'. Grabaciones: Holanda, 1974-77; Suiza, 1978.*

BACH: *Preludios de Coral BWV 22/75/653b*. **PURCELL:** *Música incidental de «The Fairy Queen»*. **STANLEY:** *Sonata en re menor*. **HAENDEL:** *Concierto n.º 3 para oboe y cuerda en sol menor*. **CORELLI:** *Concierto para oboe y cuerda en fa mayor (versión: John Barbirolli)*. **LOEILLET:** *Sonata en mi menor opus 3 n.º 12*. **BOISMORTIER:** *Sonata en do menor opus 91*. **Maurice André,** trompeta. **Hedwig Bilgram,** órgano y transcripciones. EMI CDC 7 54330 2. DDD. 68'54". Grabación: Drôme, IV/1991. Productor: Simon Woods. Ingeniero: Simon Rhodes.

KREBS: *Corales para trompeta y órgano y para órgano solo*. **Pascal Vigneron,** trompeta. **Pierre Méa,** órgano. BNL 112820. DDD. 64'16". Grabación: Grand-Bornand, IX/1991. Ingeniero: Bernard Neveu.



Dos compactos de apariencia homogénea y, sin embargo, absolutamente contrastados en el espíritu y en la ejecución. Las semejanzas son evidentes y justifican el acoplamiento crítico: los mismos instrumentos —la trompeta y el órgano— y una misma época —la de Bach, presente en cuerpo y alma en uno de ellos y presente a través de su sombra en el otro y en ambos casos por medio de un género predilecto: la fantasía o preludio de Coral. Hasta aquí, las semejanzas. Pero el contraste, menos obvio, no es menos profundo.

Maurice André, el veterano maestro de la trompeta, nos invita a un relajado paseo tardobarroco que, si bien no se desmarca de la obligada referencia —de sus 29 números, otorga a Bach el primero, el último y el ecuador—, hace los honores a sendos itinerarios inglés y francés, amén de sus vacaciones en Italia, con Purcell y Stanley allende el Canal, Loeillet y Boismortier de este lado, Corelli al sur y Händel de trotamundos. Y es del lado francés, que es el de André por otra parte, donde éste se muestra felicísimo y sin reparos, con dos sonatas que son dos preciosidades. Y otro tanto puede decirse de la nobilísima, y rara, *Sonata* de Stanley.

El resto es gozoso, pero discutible. Aunque el organista Bilgram conoce el oficio de adaptador, es discutible que prefiramos desglosar el *cantus firmus* de un coral para confiárselo a la trompeta: la naturaleza imita al arte y el modelo a la copia. Es discutible que la trompeta —Purcell sin duda la amaba— acapare el reino de su *Reina de las Hadas*. Y es discutible que el oboe de Corelli o de Händel se vierta en voz de trompeta, por mucho que Sir John Barbirolli ande en el empeño. Porque es cierto que el oboe y la trompeta de entonces compadrecaban bien: pero la de Maurice André no es trompeta de entonces. En suma: una delicia nada rigurosa.

Y el rigor le desborda en cambio al registro que Pascal Vigneron y Pierre Méa realizan de dieciséis piezas de Johann Ludwig Krebs, discípulo del alma de Sebastian Bach y el hijo espiritual que no tuvo en sus veinte habidos en la carne, pese a ser varios de ellos músicos eminentes. Tan sólo Wilhelm Friedemann hubiera podido hacer lo que hace este Johann Ludwig: pero la docilidad no acompañó a su talento. Las tres suertes de metales —cuatro si contamos las afinaciones— que usa Vigneron en los once dúos, alternados con el órgano a solo, de este fascinante compacto revelan una obra admirable, la de Krebs, fruto de la fidelidad y de la herencia bachiana más decantada. Con razón el Kantor bromeaba a propósito

del alumno con un *ben trovato* cruce de palabras: en alemán Krebs es cangrejo de río y Bach arroyo.

J.A.A.

BALAKIREV: *Obertura sobre tres temas rusos. Tamara. Sinfonía n.º 2 en do menor*. Philharmonia Orchestra. Director: Yevgeni Svetlanov. HYPERION CDA 66586. DDD. 67'56". Grabación: XII/1991. Productor: Mark Brown. Ingeniero: Anthony Howell.



Interesantísima grabación la que nos propone Yevgeni Svetlanov en esta su nueva carrera fonográfica occidental ligada a la Philharmonia londinense y que todo buen aficionado agradecerá en lo que tiene de intento por no perder a un director de orquesta de tantísimos quilates. Tres obras de un músico como Mili Balakirev del que sólo *Tamara* e *Islamey* se escuchan con cierta asiduidad, aunque la primera de ellas suele ser en abominables recopilaciones de clásicos populares y la segunda como generosa propina de virtuosos del teclado. Svetlanov —que ya había grabado hace años las dos *Sinfonías* de Balakirev (Le Chant du Monde)— demuestra con sus versiones llenas de entrega, y con la colaboración de una orquesta en excelente forma, que la música del que con Cesar Cui es el pariente pobre del *Grupo de los cinco* es mucho más que un cúmulo de brillantez en la paleta. Así la *Obertura sobre tres temas rusos* se muestra como una pieza fascinante, y el gran director antes soviético se encarga de realzar, casi de situar en su contexto futuro —lo que no deja de aportar al oyente un claro suplemento de placer—, esas dos canciones que luego servirán a Chaikovski en su *Cuarta* y a Stravinski en *Petrouchka*. *Tamara* obtiene la traducción voluptuosa que la obra pide a gritos y a la que colabora el virtuosismo de la Philharmonia. En la *Sinfonía*, una composición de excelente construcción en la que las ideas melódicas se resuelven con admirable sentido lógico y que recuerda a las del Sergei Liapunov que la estrenara, se vuelca en sus dos tiempos rítmicamente más interesantes, el Scherzo alla Cosacca y el Tempo di Polacca final. Todo ello conforma un disco de magnífica factura, muy bien grabado, que complementa la también soberbia interpretación de Svetlanov y la Philharmonia nos dieran, para el mismo sello, de *Rusia* y de la *Sinfonía n.º 1*.

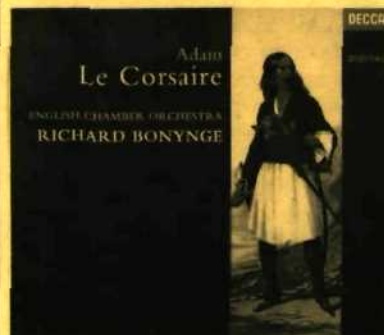
L.S.

BARTOK: *Sonata para dos pianos y percusión*. **STRAVINSKI:** *Concierto para dos pianos. Sonata para dos pianos. Alfons y Aloys Kontarsky,* pianos. **Christoph Caskel y Heinz König, percusión. DEUTSCHE GRAMMOPHON 20th Century Classics 437 027-2. ADD. 58'38". Grabación: Hamburgo, VI/1977. Productor: Werner Mayer. Ingeniero: Günther Hermanns.**



La obra de Bartók expresa una continuidad entre la percusión afinada y no afinada, y un discurso pianístico de carácter *percutivo*. Por el

Los encantos del museo



Muy de vez en cuando asistimos a reposiciones, generalmente trunacas, de este ballet estrenado en París en 1856 y completado en 1867 por Delibes para unas funciones encabizadas por Adele Grantzow, que fue, de hecho, su última protagonista hasta la fecha.

El autor de *Giselle* se despide aquí de las tablas con una obra prototípica, que viene de las danzas rossinianas del *Guillermo Tell* y poco anuncia la eclosión chaikovskiana. Hay oficio, buena distribución de los números, una orquestación de sabio colorido, y una acción que el escucha adivina, aunque ignore el guión.

Byron es el cómplice involuntario de esta mezcla donde nada falta: mercado oriental de esclavas, corte de sultán, naufragio catastrófico y los amantes, al fin solos, en lo alto de una roca rodeada por la furia del océano. Es una pieza de museo, pero que tiene el encanto de lo anticuado que se defiende con fortaleza de género definido y prototípico. Un arte feliz y opulento, posterior a la guerra de Crimea y anterior a la francoprusiana.

Adam y Delibes, reunidos inopinadamente, tal vez, por la decisión de una diva y un empresario, representan, casi por junto, el arte característico del Segundo Imperio, en clave de seriedad: tópicos románticos, suntuosidad del exotismo, fiesta y brillo virtuosístico. La contrafaz vendrá con las operetas de Offenbach y las parodias de Chabrier. Las dos mitades de un supuesto espíritu francés: el espíritu de seriedad y el espíritu de *esprit*, el ingenio y el guiño cómplice.

La lectura de estos ballets prolongados y con denso desarrollo literario (no olvidemos a Byron), cuando se cumple fuera de la representación, plantea interesantes problemas de criterio: la velocidad ya no es compulsiva, se pueden escoger libremente los *tempi*, pero el no ver a los personajes retacea los elementos de anécdota, que el director ha de suplir con imaginación teatral.

Nadie mejor que Bonyngue para desempolvar tal obra, pues él ama las delicias museales y las domina con aplicación. Tiempos exactos, frase de *punta* y buena economía en la paleta orquestal bastan para entretenemos en cualquier momento.

B.M.

ADAM: *El corsario*. Ballet completo, con agregados de Leo Delibes. Orquesta de Cámara Inglesa. Director: Richard Bonyngue. 2 CD DECCA 430286-2. DDD. 130'59". Grabación: I/1990. Productor: Paul Myers. Ingeniero: Stanley Goodall.

contrario, las dos piezas de Stravinski, autor que ya experimentó la dimensión percutiva del piano en obras como *Las bodas*, son de una estética clasicista que busca en el pasado. Aparentemente, se trata de estéticas antinómicas, pero ambas buscan en el piano de su tiempo expresividades ajenas a la del piano romántico. No por ello dejan de ser, al menos, estéticas muy disímiles. La magia de los hermanos Kontarsky consiste en la comprensión de ambos códigos y en una implacable traducción sonora de los mismos. Recuerdo mi propia reacción, hace unos catorce años, cuando escuché por vez primera este disco. Tuve la impresión de no haber escuchado antes la sensacional *Sonata* de Bartók, que alcanza aquí una de sus mejores y más vigorosas interpretaciones posibles (la sensación es, hoy día, semejante; no la misma, porque desde entonces he escuchado este registro bastantes veces). A semejante altura, aunque acaso la sorpresa no sea tanta (ahora y entonces), figuran las dos preciosas obras del Stravinski neoclásico, que tocaba estas piezas en las salas de conciertos con su hijo Soulima. Un disco excelente.

S.M.B.

BARTOK: *Quince canciones campesinas húngaras* (13'04"). *Suite* (9'45"). *Andante* (1'50"). *Allegro barbaro* (2'57"). *Tres rondós sobre temas populares* (7'40"). *Diez piezas fáciles* (17'11"). *Tres burlescas* (7'41"). *Danzas populares rumanas* (4'52"). *Dos danzas rumanas* (9'13"). Peter Frankl, piano. ASV DCA 697. DDD. Grabación: Londres, s.f. Productor: Roy Emerson. Ingeniero: Martin Haskell. Distribuidor: Auvidis.



Aunque húngaro de origen y discípulo de Kodály, el excelente pianista Peter (o Pete)

Frankl debe ser considerado un intérprete centro-europeo con intereses que desbordan aquel límite, pero que le condicionan. Este gran traductor de Liszt, Schumann, Chopin y Debussy somete a su compatriota Bartók, en esta primera entrega de lo que tal vez constituya una integral, a un despojamiento que se traduce en una nueva interpretación alejada del tópico. No es ocioso mencionar a Schumann y a Debussy. Las *Piezas fáciles* recuerdan los estudios del francés por su delicada y sutil pulsación, mientras que las páginas más étnicas (*Húngaros*, *Rumanos*) parecen vistas a la luz de las suites miniaturescas que fueron la gran invención de Schumann. No se prima lo etnológico, sólo se matiza. Incluso piezas de bravura como el *Allegro barbaro* las toca Frankl con menor énfasis percutivo. No se trata, pues, de un Bartók proyectado hacia el futuro, sino enraizado en determinadas referencias que necesariamente fueron puntos de referencia suyos. No olvidemos que se trata de obras de una relativa primera época de madurez, desde 1908 hasta comienzos de los años veinte. El resultado nos parece bello y original, con momentos realmente espléndidos (toda la *Suite*, algunas de las *Danzas rumanas*, de las *Piezas fáciles*, etc.).

S.M.B.

BARTOK: *Cuartetos de cuerda n.ºs 1 y 5*. Cuarteto Talich. COLLINS 12792. DDD. 29'51" y 31'40". Grabación: Londres, 1/1991. Productor: John Boyden. Ingeniero: David Flower. Distribuidor: Diverdi.



Los inagotables *Cuartetos* de Bartók, fuente de todo tipo de enfoques interpretativos, gozan ya de una nueva integral, la del Cuarteto Talich, el primero de cuyos tres discos reseñamos ahora. En ella advertimos una preferencia hacia un tenso intimismo, una lectura sosegada e interiorizada que alcanza su perfección en esa obra maestra que es el *Quinto Cuarteto*. Esta actitud no es completamente nueva, pero tiene sus rasgos propios, su especial originalidad. Además de virtuosismo, el Talich nos ofrece en estas difíciles páginas un discurso hondo, de un calor mesurado y sutil, una lectura que sin embargo se presenta límpida, transparente, sin brumas ni espesuras. Un muy superior nivel que probablemente continuará en las próximas entregas.

S.M.B.

BEETHOVEN: *Misa en do mayor, op. 86*. **BRUCKNER:** *Motetes*. Felicity Palmer, soprano; Helen Watts, contralto; Robert Tear, tenor; Christopher Keyte, bajo. Coro del St John's College de Cambridge. Academy of St Martin-in-the-Fields. Director: George Guest. DECCA 430 361-2. ADD. 67'36". Grabación: Capilla del St John's College, 1/1973 (Bruckner) y VII/1973 (Beethoven). Productores: James Walker (Beethoven) y Bruckner) y Harley Usill (Beethoven). Ingenieros: Kenneth Wilkinson (Beethoven), Stanley Goodall (Bruckner) y Michael Mailes (Beethoven y Bruckner).

SCHUBERT: *Misa en mi bemol mayor, D 950*. Felicity Palmer, soprano; Helen Watts, contralto; Kenneth Bowen y Wynford Evans, tenores; Christopher Keyte, bajo. Coro del St John's College de Cambridge. Academy of St Martin-in-the-Fields. Director: George Guest. Grabación: capilla del St John's College, VIII/1974. Productor: Chris Hazell. Ingenieros: Kenneth Wilkinson, James Lock y John Dunkerley. *Eine kleine Trauermusik, D 79*. *Gesang der Geister über den Wassern, D 714*. Coro y Orquesta London Sinfonietta. Director: David Atherton. Grabación: Londres, 1/1979. Productor: Chris Hazell. Ingenieros: Stanley Goodall y John Pelowe. DECCA 430 362-2. ADD. 70'19".

SCHUBERT: *Misa en la bemol mayor, D 678*. Wendy Eathorne, soprano; Bernadette Greevy, contralto; Wynford Evans, tenor; Christopher Keyte, bajo. Coro del St John's College de Cambridge. Academy of St Martin-in-the-Fields. Director: George Guest. Grabación: Capilla del St John's College, VII/1976. Productor: Chris Hazell. Ingenieros: Kenneth Wilkinson y John Dunkerley. *Misa en do mayor, D 452/961*. Phyllis Bryn-Julson, soprano; Jan de Gaetani, contralto; Anthony Rolfe Johnson, tenor; Malcolm King, bajo. Coro y Orquesta London Sinfonietta. Director: David Atherton. Grabación: Londres, 1/1979. Productor: Chris Hazell. Ingenieros: Stanley Goodall y John Pellowe. DECCA 430 363-2. ADD. 70'08".



Los tres discos de Decca aquí agrupados en un mismo comentario reúnen diversas páginas religiosas que, procedentes de distintas grabaciones, aparecieron ya hace algunos años en varios discos de vinilo. El número de éstos no se corresponde con el de los discos compactos en los que se han incluido las obras. Ello explica el hecho de que los intérpretes no coincidan rigurosamente en un mismo disco. Una vez más, se ha acudido a esta solución, poco convincente a mi juicio, con el fin de dar una mayor duración temporal a los discos. A pesar de los años, las lecturas de estas páginas resultan sumamente agradables gracias a la indiscutible calidad de sus intérpretes. Al mismo tiempo, la reedición en disco compacto es muy positiva desde el punto de vista sonoro, en especial en alguna de las obras, como ocurre con la *Misa en do mayor* de Beethoven, que en el primitivo disco negro presentaba algunos ruidos de fondo, totalmente eliminados en esta reedición. La enérgica dirección de George Guest ofrece un resultado muy positivo en las *Misas* de Beethoven y de Schubert, acentuado por los grandes contrastes tímbricos en las de este último autor. La precisión y el lirismo del Coro del St John's College de Cambridge se hacen patentes especialmente en los *Motetes* de Bruckner. El intimismo y la austeridad de *Eine kleine Trauermusik*, el gran sentido poético de *Gesang der Geister über den Wassern* y la proximidad de la *Misa en do mayor* al espíritu del clasicismo vienés, son aspectos que David Atherton transmite al oyente de forma perfecta, utilizando para ello unos medios orquestales y corales mucho más reducidos que los de Guest, lo cual resulta, a mi juicio, muy acertado habida cuenta del carácter de estas tres obras. La pronunciación del latín a la inglesa por parte de solistas y coros no resulta demasiado agradable para el oído. Este es casi siempre uno de los puntos más débiles en las lecturas vocales efectuadas por solistas y conjuntos corales británicos.

F.G.U.

BEETHOVEN: *Ah! perfido. Mar en calma y viaje feliz. Misa en do mayor*. Charlotte Margiono, soprano; Catherine Robbin, mezzo; William Kendall, tenor; Alastair Miles, bajo. Coro Monteverdi. Orquesta Revolucionaria y Romántica. Director: John Eliot Gardiner. ARCHIV 435 391-2. DDD. 62'04". Grabaciones: Londres, XI/1989 y XI/1991. Productor: Karl-August Naegler. Ingeniero: Ulrich Vette.



Las dos primeras obras del programa de Gardiner parecen formar una imagen especial: energía-sosiego / sosiego-energía. Claro que no tiene el mismo sentido el dramatismo, elevado sobre la convención, del aria con texto de Metastasio que la afirmación de buenos propósitos del segundo de los poemas de Goethe. Por suerte, Gardiner salva los problemas de estas dos partituras, aquejadas de debilidades innegables, dotando —gracias a una Margiono espléndida— de fuerza a la escena imaginaria de ópera y de sinceridad al díptico sinfónico-coral. *Mar en calma* se convierte así en una marina frágil

de colores refinadísimos. Mucha es la distancia que separa la pequeña *Misa en do mayor* de la monumental *Misa solemne* (ya grabada por Gardiner. Archiv), y sin embargo el ejercicio telúrico desarrollado por el músico británico en su interpretación aproxima las órbitas de ambas obras. Así, *Gloria* y *Credo* no hablan sonado antes con semejante contundencia. Sólo al llegar al *Agnus Dei* se retoma la inspiración haydniana, un enfoque que hasta ahora había atravesado las ejecuciones de toda la *Misa*.

E.M.M.

BERG: *Tres piezas para orquesta op. 6. Tres fragmentos de «Wozzeck». Suite de «Lulu».* Mary Lindsay, soprano. Orquesta Sinfónica de la Radio alemana del Norte (op. 6). Orquesta Nacional de Francia (Wozzeck). Orquesta Sinfónica de la Radio alemana del Sur (Lulu). Director: Bruno Maderna. ARKADIA CDMAD 022.1 79'10". Grabaciones: Hamburgo, 22-III-1969; Op. 6: Royan, 9-VIII-1971. *Wozzeck*. Stuttgart, 7-III-1969. *Lulu*: Productor: Nikos Velissiotis. Ingeniero: Antonio Scavuzzo. Distribuidor: Diverdi.



Surgido de tres veladas distintas, con orquestas competentes en cuyos repertorios podía incluir Maderna sus entonces atrevidas preferencias, este disco monográfico es testimonio de la enorme altura artística interpretativa de este compositor fundamental de la vanguardia de posguerra. Un op. 6 diáfano al tiempo que expresivo y tenso. Unos fragmentos de *Wozzeck* de sutil sentido dramático. Una suite de *Lulu* rica en contrastes, con garra y a la vez con sentido lírico. En los dos últimos casos con el concurso de una espléndida voz, que colaboró a menudo con Maderna y con Nono, Mary Lindsay, especialista en el repertorio, de un timbre diáfano y un poderío vocal que se compadece con lo lírico de tal manera que el discurso de Marie es más doliente que desgarrado, mientras que el Lied de Lulu y la despedida de Geschwitz contrastan entre sí por el oponerse entre un canto afirmativo y un desolado adiós. Poseemos una *Lulu* (lógicamente, versión en dos actos) dirigida por Maderna en Roma en 1959, a la que ya nos hemos referido en estas páginas (Stradivarius). No está Lindsay en ella, es aún muy pronto, pero no hay que descartar que exista por ahí alguna cinta radiofónica que contenga un *Wozzeck*, una *Lulu* de ambos. El sonido del registro que ahora comentamos es muy superior al de aquellos (por lo demás, muy de agradecer) rescates vieneses de Stradivarius. En resumen, un Berg de altísimo nivel.

S.M.B.

CHOPIN: *Las 49 mazurkas.* Jean-Marc Luisada, piano. 2 CD DEUTSCHE GRAMMOPHON 435 760-2GH. DDD. 65'51" y 69'40". Grabaciones: Hamburgo, XI/1990 (CDI); Hannover, IX/1991. Productor: Werner Mayer. Ingeniero: Helmut Burk.

Berg-Böhm: un regalo



En el dossier que SCHERZO le dedicó a Karl Böhm en su número 56 incluimos un breve artículo sobre la dedicación de este hoy discutido director a las dos óperas de Alban Berg. Remitimos a su contenido, que pretendía informar sobre el temprano interés de Böhm por esas dos obras maestras, hasta el punto de seguir muy de cerca el dilatado y complejo proceso de elaboración de la segunda de ellas, *Lulu*. La aparición en nuestro país, ya en los años setenta, de las versiones de Böhm de *Wozzeck* y *Lulu* permitió a los aficionados familiarizarse con un repertorio completamente descuidado por nuestros teatros líricos (*Lulu* no se estrenó en Madrid hasta 1988, ya en versión de tres actos). Desde entonces las cosas han cambiado, aunque no pueda decirse que esta pareja de obras se haya impuesto en el gusto de una mayoría de aficionados, que permanecen aún temerosos a esta música. Ahora es posible elegir alternativas, registros de mejor sonido y mayor sentido lírico-dramático. No obstante, ambos registros, en los que Böhm utilizó la misma pareja protagonista, mantienen buena parte de sus cualidades. Sobre todo *Wozzeck*.

Pese a sus innegables aciertos, pese a felices episodios de la Orquesta de la Deutsche Oper y de Böhm, no es plenamente satisfactoria hoy día esta *Lulu* de escasa garra, disminuida por posteriores versiones. Además, se trata de la versión en sólo dos actos, con los añadidos del tercero sacados de la *Suite de Lulu* preparada por Berg para las salas de conciertos. En este sentido hay que recordar que sólo la versión de Boulez consta de los tres actos, en la feliz conclusión debida a las investigaciones y el trabajo creativo de Friedrich Cerha (versión que, como sabemos, se estrenó en la Opera de París en 1979, con Stratas en escena, Boulez en el foso y Patrice Chéreau como director de escena). Pero la *Lulu* de Böhm se salva por los protagonistas. Evelyn Lear, de físico poco adecuado, como tantas otras, para una *Lulu* con seducción escénica (al contrario que Silja o Stratas), resulta plenamente convincente porque de lo que se trata aquí es de oír un personaje de compleja y redonda construcción, a pesar de que sortee como pueda determinadas dificultades vocales en un momento ya avanzado de su carrera. El doctor Schön de Fischer-Dieskau es magistral, un Schön caballero, verosímil, humano, cuya ferocidad es

sugerida, huyendo de cualquier énfasis fuera de lugar. A menor altura, pero a un excelente nivel, se sitúan adecuadamente la Condesa sugerente y ligera de Patricia Johnson y el Alwa ingenuo y exaltado de Donald Grobe.

En cambio, este *Wozzeck* mantiene su tremenda fuerza dramática y puede codearse con las versiones que vinieron más tarde (*Boulez, de excepcional concepción e inferior reparto; Dohnányi, de gran teatralidad; Abbado, sensacional lectura ya comentada en estas páginas*) o que fueron recuperadas del pasado (la inimitable de Mitropoulos), y desde luego por encima de alguna meritoria aportación (la de Herbert Kegel con Theo Adam, para Eterna, sello de la R.D.A.). La superior creación de Evelyn Lear en una Marie cuyo tormento es expresado con mayores posibilidades en la voz que en su posterior registro de *Lulu* se ve acompañada por un sensacional Fischer-Dieskau, en uno de los mejores papeles de su versátil y dilatadísima carrera operística. Además, están los secundarios, realmente excepcionales. Sobre todo el sensacional Capitán de Stolze, pero también el Andrés (nada menos) Wunderlich y el Doctor de Kohn.

En algún momento habíamos pensado que la *Lulu* completa de Boulez impediría la reedición de las demás versiones *pre-Cerha*, pero no ha sido así. Hemos recuperado en poco tiempo la versión de Dohnányi y la de Böhm. Y en este caso con mayor ventaja: las dos óperas pueden adquirirse en un álbum de sólo tres CD de serie media. ¿No es un regalo?

S.M.B.

BERG: *Wozzeck, ópera en tres actos. Lulu (versión en dos actos).* Dietrich Fischer-Dieskau (*Wozzeck* y Dr. Schön), Evelyn Lear (*Marie* y *Lulu*), Fritz Wunderlich (*Andrés*), Gerhard Stolze (*Capitán*), Karl Christian Kohn (*Doctor*), Helmut Melchert (*Tambor Mayor*), Patricia Johnson (*Condesa Geschwitz*), Donald Grobe (*Alwa*), Josef Greindl (*Schigolch*). Deutsche Oper. Director: Karl Böhm. 3 CD Deutsche Grammophon 435 705-2. ADD. 76'51", 73'32" y 66'13". Grabaciones: III-IV/1965 (*Wozzeck*) y II/1968 (*Lulu*). Producción: Otto Gerdes (*Wozzeck*) y Hans Hirsch (*Lulu*). Ingeniero: Günther Hermans.



Luisada es otro de los jóvenes pianistas incorporados a la extensa nómina de DG, para la que hasta ahora ha efectuado registros de Chopin, y nada menos que las *Goyescas* anunciadas para un futuro inmediato. Este artista de aspecto singular, que recuerda a cierto mago-humorista popular en nuestra televisión, es un pianista de bello sonido, profundamente analítico, elegante en la exposición, que realiza habitualmente con gran claridad, a lo que contribuye un uso sumamente discreto del pedal. Maneja una dinámica suficientemente ancha. Todos estos detalles son, a priori, bastante adecuados para acometer una nueva grabación de la integral de las *Mazurkas* de Chopin. El hecho de que

éstas se registren de nuevo no deja de ser motivo de satisfacción, por cuanto pese a ser una de las mejores obras del polaco (sigo manteniendo que lo mejor de Chopin hay que buscarlo en la forma breve) curiosamente han abundado las grabaciones de *Valses*, *Nocturnos* y *Preludios*, pero son muy poco habituales las de las *Mazurkas*.

Por añadidura, el nivel general que esta nueva versión nos ofrece es mucho más que notable, pues en efecto, se aprecian las características mencionadas anteriormente. Sin embargo, creo que Luisada carece de la espontaneidad, de la frescura de Rubinstein en el *rubato*, que es algo más artificial, en ocasiones (*Op. 24 n.º 4*, una de las más hermosas del ciclo, por lo demás magníficamente ex-

En una clara selva



Hacia 1859, Brahms empezó a esbozar un cuarteto de cuerdas y dejó la tarea, acaso arremetiendo por las obras similares del último Beethoven. En 1873, su amigo Joachim acabó de persuadirlo y surgieron los *opus 51*. La tercera partitura del género data de 1876. No obstante la proximidad de fechas, el salto cualitativo entre un romántico tardío y un clásico del romanticismo, es evidente. El *opus 67* es una de las joyas brahmsianas, intenso de melodismo, depurado de textura y de una expresividad enmascarada, de contenida pasión.

Es oportuno que este cofre exhume, a la vez, una obra poco frecuentada de Hugo Wolf, un cuarteto de larga elaboración (1878-1884), estrenado tardíamente en 1903 y ahora seguido conforme la versión restaurada en 1955. Las cuatro obras pertenecen a la misma estética, el cierre de cuentas de la música de cámara romántica, obsesionada por el final Beethoven, modelo y acicate para ir más allá.

No obstante su proximidad, el peligro de una lectura global consiste en no percibir matices distintivos y caer, por lo mismo, en la indiferencia y la monotonía. No es el caso de la versión aquí reseñada, ya que los criterios se deslizan con inteligencia desde el Brahms relativamente enardecido del *opus 51* al más intelectual, reflexivo y estructurado del *opus 67*, y al Wolf que, en sus divagaciones melódicas y su tendencia al recargo armónico, anuncia el mundo, a menudo alucinado y visionario de muchas de sus canciones. En todo núcleo romántico yace, aunque embozada, la actitud expresionista, y éste es uno de los trucos que permite leer la historia de la música alemana.

En otro sentido, los niveles tampoco han de mezclarse. Una cosa es el talento concreto de Wolf y otra, la máxima maestría de Brahms. Cada cual puede hallar su óptimo si se considera su altura propia.

Los intérpretes del Lasalle acreditan unas lecturas diáfanos, un depurado lirismo y buenos momentos atmosféricos de conjunto. Su fuerte, en ocasiones, no es la precisión en las alturas del sonido, pero el balance resulta positivo. Una selva en miniatura, trémula de emociones íntimas pero, al tiempo, cribada por la luz de la inteligencia compositiva, esa virtud de todo arte tardío.

B.M.

BRAHMS: *Cuartetos para cuerdas, opus 51 y 67, en do menor, la menor y si bemol mayor.*
WOLF: *Cuarteto en re menor. Cuarteto Lasalle.* 2 CD DEUTSCHE GRAMMOPHON 437128-2. ADD. 65'53" y 75'25". Grabaciones: 1978, 1979 y 1967. Productor: Rainer Brock. Ingeniero: Klaus Scheibe.

puesta) un punto afectado, que produce aquí y allá cierta sensación de fraseo a trompicones, aunque por el contrario sigue con escrupulosa exactitud las indicaciones de la partitura, con precisa acentuación (cc. 45-56 de la *Op. 24 n.º 3*) y diferenciación de matices, y tiene momentos de gran elegancia en el fraseo (*Op. 33 n.º 2*, cc. 49-64). En otras palabras, creo que uno no tiene la sensación que sí se tenía con Rubinstein, esa sensación de obviedad, de que *debe ser así*. Hay más una cierta percepción de una aproximación cortada por el mismo patrón, un tanto *estandarizada*. Sin embargo, el balance general es claramente favorable, y creo que puede disfrutarse abiertamente de este registro, el mejor de los poquísimos modernos de la integral, aunque Rubinstein sigue siendo, al menos para el firmante, la referencia por la exquisita sabiduría con que sabía aproximarse a estas obras, dichas con una naturalidad que Luisada, con todas sus virtudes, no termina de alcanzar. Una toma sonora impecable redondea este álbum que no decepcionará a quien lo adquiera.

R.O.B.

CORELLI: *Concerti grossi Op. 6. Ensemble 415. Directores: Chiara Banchini y Jesper Christensen.* 2 CD HARMONIA MUNDI HMC 901406.07. ADD (?). 71'38" y 75'04". Grabación: X/1991. Productores: Thomas Gallia y Klaus L. Neumann. Ingeniero: Thomas Gallia.



Aunque ya se contaba con versiones discográficas con instrumentos y criterios históricos de los *Concerti corellianos* (The English Concert, La Petite Bande), la presente del Ensemble 415 supone una actitud radical y unos logros interpretativos extraordinarios. Se *reinventa* a Corelli en toda su frescura, toda su originalidad —transformada aquí en revolucionaria—, estableciendo una separación insalvable con los conceptos y las sonoridades caducos, por mucho que se sigan aplicando: versión reciente del Guildhall String Ensemble (RCA). La interpretación del 415 se construye desde el bajo, con una labor formidable del continuo, optándose por el órgano para los *concerti da chiesa* y por el clave para los *concerti da camera*. Todo se hace nuevo a nuestros oídos, sólo así comprendemos la impresión causada por las obras al ser conocidas en su época. Los contrastes son muy marcados, tanto entre las introducciones lentas y los movimientos rápidos —vertiginosos algunos de ellos— a que dan lugar, como entre *solí* y *tutti*. Es obligado referirse a las contribuciones instrumentales de Chiara Banchini (violin), Jesper Christensen (clave) y Gaetano Nasillo (violonchelo).

E.M.M.

CRUSELL: *Concerti para clarinete y orquesta opp. 1, 5 y 11. Emma Johnson, clarinete. English Chamber Orchestra. Director: Gerard Schwarz. ASV DCA 784. DDD. 73'58". Grabación: Bristol, s.f. Productores: Roy Emerson y John Boyden. Ingenieros: Mark Vigar y Antony Howell. Distribuidor: Auvidis.*



Las fechas de composición y la escucha de estas obras del clarinetista y compositor finlandés Bernhard Henrik Crusell (1775-1838) nos indican que nos encontramos ante un bello producto del Clasicismo tardío o epigonal que no carece de interés. Las interpretaciones nos colocan ante una auténtica virtuosa, la jovencísima Emma Johnson, que ahora dará por los veintiséis años y que tenía entre veintitrés y veinticuatro cuando grabó estos tres conciertos, de los que es sensacional protagonista, en compañía de la English Chamber, dirigida por Gerard Schwarz. Johnson empezó su carrera discográfica a los dieciocho, nada menos que con Mozart y Leppard. Su musicalidad y sentido del período, su capacidad de fraseo y la vida insuflada a un repertorio desconocido son algo más que una promesa, son muestra de la existencia de una personalidad musical de altura.

S.M.B.

DONIZETTI: *Lucia di Lamermoor* (extractos). Roberta Peters, soprano (Lucia); Franco Corelli, tenor (Edgardo); Matteo Manuguerra, barítono (Enrico). Recital de canciones populares italianas por Franco Corelli. THE GOLDEN AGE OF OPERA GAO 125. Grabaciones: Nueva York, Metropolitan, 11-I-1971; Carnegie Hall, 20-III-1968.



Este es un disco dedicado a Corelli, en el que además de once canciones italianas se ofrecen los momentos de *Lucia* en los que interviene el tenor, por lo que el juicio crítico del resto del repertorio es casi imposible.

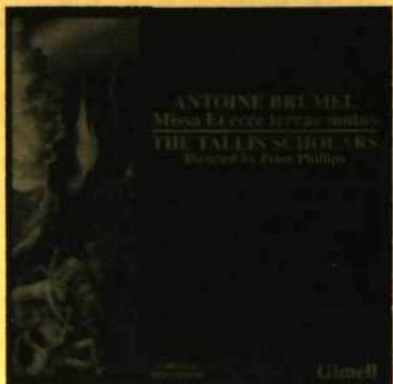
El Edgardo de Corelli está soportado por la heroica e imponente voz del tenor, que quizá se aproxime más a los postulados de los tenores románticos que hicieron famoso el papel en el XIX, que a los más estilizados a los que hoy estamos acostumbrados. En cualquier caso se nos antoja fuera de su repertorio natural y carente de la sutileza y el refinamiento de los recursos expresivos necesarios para afrontar estas piezas de bel canto. Como para muestra bien vale un botón, el larguísimo portamento que utiliza para atacar el *si bemol* de su aria del último acto, es algo que no hubiera pasado jamás por la cabeza de un Kraus o un Bergonzi.

Por lo que se refiere al recital de canciones, también tenemos que indicar que éste tampoco es el mundo ideal para una voz de enormes proporciones acostumbrada a un canto heroico; aunque el inteligente cantante pliega y redondea la voz en la medida de lo posible, carece del intimismo, la ligereza de estilo, el temperamento y la calidez propias de la canción popular, que fueron en su caso cualidades desbordantes de Caruso, Schipa o di Stefano.

R. de C.

DVORAK: *Sinfonía n.º 9 en mi menor op. 95, «Nueva Mundo». En la naturaleza, op. 91, obertura. Filarmónica de Viena. Director: Seiji Ozawa. PHILIPS 432 996-2. DDD. Grabación: Viena, V/1991. Productor: Costa Pilavachi. Ingeniero: Onno Scholtze.*

Joya polifónica



Una joya más del sello Gimell, dedicada —como es habitual— a la polifonía religiosa inglesa.

Una formación canora de lujo, como lo es el conjunto Tallis Scholars, dirigida por el musicólogo Peter Phillips. Peter Phillips es uno de los auténticos *alma mater* del Renacimiento inglés junto con Ivan Moody y otros.

Aunque el compositor francés Antoine Brumel no sea hoy una figura conocida, sin embargo este alumno de Josquin y miembro de la escuela franco-flamenca adquirió celebridad durante el siglo XVI.

En su *Missa del terremoto* (*Et ecce terrae motus*), Brumel maneja con suma habilidad el canon, forma de la que fue un consuma-

do maestro. Bien puede considerarse a esta misa a 12 voces una obra maestra en donde el compositor de Chartres imbrica una densa polifonía, independiente e interrelacionada a la vez.

Las *Lamentaciones*, en cambio, se acercan más a la escuela española del Renacimiento, por su mayor austeridad de espíritu; y, acaso también por su recoleto misticismo.

La interpretación es excelente. Bellas y sólidas voces al servicio de una dirección dúctil como la de Peter Phillips, capaz de sumergirnos en la profundidad monástica de las *Lamentaciones*, con timbres más aterciopelados y sonoridades más difuminadas; o, en cambio, la polifonía organicista de la *Misa del terremoto* o el *Magnificat secundum toni*, con voces más corpulentas y limpidas, de timbre más dórico, para subrayar la independencia de las voces. Todo ello con un tiempo mesurado y flexible, siguiendo la rítmica del texto.

Una exhumación magistral con una interpretación magistral. No se puede pedir más.

F.B.C.

BRUMEL: *Missa Et ecce terrae motus. Lamentaciones. Magnificat del segundo tono. The Tallis Scholars. Director: Peter Phillips. GIMELL CDGIM 026. DDD. 72'56". Grabación: Norfolk, 1992. Productores: Steve C. Smith y Peter Phillips. Ingenieros: Mike Clements y Mike Hatch.*



¿Qué se puede decir ante una nueva estupenda interpretación de una obra tan popular, tan conocida, tan escuchada, una obra preciosa que no es especialmente difícil ni polisémica en modo alguno? ¿Qué le puede aportar el mejor director y la mejor orquesta que no haya sido dicho ya? Versión espléndida, rica en idioma, en fuerza y en agudeza. En cualquier caso, nada desconocido, nada inédito, nada que no haya sido visto en la amplia serie de registros de este título permanente en el *hit-parade* de los clásicos, la *Nuevo Mundo*.

Una adecuada abertura *En la naturaleza* completa un disco bienvenido, no sabemos si útil, bello y de insistente natural. Claro, que tampoco se puede impedir por decreto que se sigan grabando nuevas lecturas de una sinfonía tan hermosa, aunque no sea una sinfonía imprescindible.

S.M.B.

GOUNOD: *Mireille. Janette Vivalda, soprano (Mireille); Nicolai Gedda, tenor (Vincent); Christiane Gayraud, mezzo (Taven); Michel Dens, barítono (Ourrias); André Vessières, bajo (Ramon); Marcello Cortis, barítono (Ambroise). Coro del Festival de Aix-en-Provence. Orquesta de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio. Director: André Cluytens. EMI CMS 7643822. ADD. 61'19" y 72'50". Grabación: Aix-en-Provence, 1954. Productor: René Challan. Ingeniero: Walter Ruhlmann.*



Este título goudoniano es muy popular en Francia, pero no tanto fuera de ella, sobre todo si comparamos su difusión con la que tiene *Faust o Romeo et Juliette*, que últimamente conoce un esplendor considerable. La discografía se hace eco de aquella desatención y, oficialmente, sólo cuenta con tres ediciones, dos de ellas debidas a la EMI. Esta que se reedita en CD tuvo su origen en unas exitosas representaciones del festival veraniego de Aix que ese 1954 cumplía su sexto año de andadura y que vería, precisamente con esta ópera, la presentación de Nicolai Gedda, inicio de una relación laboral que daría sus buenos y conocidos frutos. La versión es, en conjunto, atractiva. Y la misma EMI un cuarto de siglo después la superaría apenas (Freni, Vanzo, Plasson). La mayor baza del registro se encuentra en la dirección del belga André Cluytens, adicto al repertorio francés en general y a Gounod en particular (sus dos *Faust* con Victoria de los Angeles son modélicos).

Exuberancia sonora, *tempi vivaces*; cálido en los momentos líricos y enérgico en los dramáticos, no impiden a la batuta dar al conjunto una elegancia y refinamiento que a esta música delicada y casi femenina le convienen cumplidamente.

En lo vocal, destaca el joven Gedda, por su envolvente musicalidad y su innato sentido del canto francés. Por ejemplo, su *Anges du paradis* es comparable al de André d'Arkor (aunque éste tenga mejor voz) y posteriormente sólo Alain Vanzo conseguiría simi-

lares resultados. Vivalda, sin ser una soprano ligera auténtica (su coloratura es modesta y no tiene sobreagudo) y no teniendo tampoco un centro de soprano lírica, lo cual le permitiría mayor juego en los actos III y IV, resuelve su Mireille con base en un canto ejemplar, elegante, afinado y flexible. Pero es tan inexpresiva, tan mecánica, que a menudo resulta fastidiosa, por monótona y plúmbea. La Taven de Gayraud es suficiente, como lo es también el Ourrias de Michel Dens, aunque suene amable en lugar de canallesco. Asimismo resultan adecuados Cortis, Vessières y el resto, todos habituales en los repartos de los sucesivos festivales (muchos de sus títulos ya están circulando en CD, sobre todo los mozartianos). Pero tímbricamente las voces tanto masculinas como femeninas se evidencian muy parecidas. Lo cual equilibra el conjunto, pero le hace perder una más recomendable variedad colorística.

F.F.

HAYDN: *Concierto para oboe en do mayor. Concierto para trompeta en mi bemol mayor. Concierto para clave en re mayor. Paul Goodwin, oboe; Mark Bennet, trompeta. Trevor Pinnock, clave. The English Concert. Director: Trevor Pinnock. ARCHIV 431678-2. DDD. 56'19". Grabaciones: Londres, V/1985, V y X/1990. Productores: Andreas Holschneider y Charlotte Kriesch. Ingeniero: Gerd Ploebisch.*



Pinnock es un intérprete infatigable de Haydn, tanto en conciertos como en los estudios de grabación. Abre nuevas vías de acercamiento a sus *Sinfonías* y se ocupa con frecuencia de las partituras menos conocidas. A esta última parcela, desde luego, pertenece el *Concierto para oboe*, página sobre la que sigue pesando la duda de la atribución haydniana. Obviando este tipo de problemas, Pinnock afirma en su interpretación la pertenencia idiomática de la obra al universo del autor de *La creación*. La pieza mezcla un enérgico acompañamiento orquestal con una línea solista, que en la ejecución de Goodwin —dotado de un timbre muy atractivo— no deja de tener un marcado tono irónico. En cuanto al *Concierto para trompeta*, cuenta en esta grabación con un solista de sonido pleno, áureo, de dicción segura y ágil; virtuoso, pero sin caer en las veleidades puramente circenses de otros intérpretes de esta obra. Pinnock realiza hallazgos en el acompañamiento, como el primer plano de las flautas antes de la reexposición en el primer tiempo. Tal vez una opción arriesgada, la interpretación al clave del *Concierto en re mayor* (del que existen versiones con piano moderno, como la de Benedetti-Michelangeli. EMI) resulta de una coherencia musical sin fisuras. Pinnock es aquí un solista todo nervio, secundado por una orquesta que en el *Vivace* inicial descubre una sonoridad ligerísima.

E.M.M.

HAYDN: *Las estaciones. Krisztina Laki, soprano; Helmut Wildhaber, tenor; Peter Lika, bajo. Coro de la Opera de Flandes. La*

Petite Bande. Director: Sigiswald Kuijken. 2 CD VIRGIN VCD 7 91497-2. DDD. 72'18" y 66'07". Grabación: Amberes, X/1990. Productor: Clive Bennet. Ingeniero: Mike Clements.



Kuijken, que ya cuenta en su haber con una importante versión de *La creación* (Accent), se acerca esta vez al otro gran oratorio de Haydn con letra de van Swieten. El tono más desenfado de esta obra desorienta en ocasiones a los intérpretes, que descubren con más facilidad un hilo conductor en la gran página cosmogónica que en la de preocupaciones más cotidianas. De esta forma, la versión que nos ocupa descubre desde acentos pseudobeethovenianos (obertura) a expresiones cercanas a lo popular (final del *Invierno*). El mundo sonoro logrado por Kuijken es posiblemente algo menos penetrante que el de Gardiner (Archiv). Ambos directores cuentan con coros sensacionales, y desde luego el de la Opera de Flandes está aquí a gran altura: afinado, claro, muy expresivo, como en *Sei nun gnädig, milder Himmel!* La ingenuidad, incluso el desenfreno —final del *Otño*— redondean una visión del director belga que tiende a lo arcádico, en tanto el británico se muestra más rústico y terrenal. De *La Petite Bande*, siempre eficaz, destaca el trabajo de las trompas, indudablemente cinérgicas en *Hört, hört, das laute Getön*. Entre los solistas vocales —de buena línea general— flaquea un poco el bajo, pese a su presencia sonora y su tono picante, pues su coloratura es débil. Con un timbre atractivo, Laki recrea de manera encantadora su parte. Finalmente, Wildhaber aporta sus intervenciones líricas, tocadas en algún punto de cierta melancolía.

E.M.M.

HAYDN: *Las Siete últimas palabras de Cristo en la cruz*. M. HAYDN: *Requiem en si bemol mayor*. Gächinger Kantorei de Stuttgart y Bach-Collegium de Stuttgart. Pamela Coburn, soprano; Ingeborg Danz, contralto; Uwe Heilmann, tenor; Andreas Schmidt, bajo. Director: Helmut Rilling. HÄNSLER 98.977. DDD. 68'29". Grabación: V/1991. Ingeniero: Ulrich Henschel.



Una versión contenida y equilibrada de esta bellísima obra religiosa, *Las Siete últimas palabras de Cristo en la Cruz*, del bueno y por siempre entrañable y querido Joseph Haydn. Sin embargo, a la dirección de Rilling le falta aliento épico. Reconozcamos que este director no ha querido afilar la vena dramática haydniana; la cual, aunque no muy abundante en esta obra, sin embargo existe. Así, por ejemplo, ha difuminado el dramatismo de la introducción, de algunas respuestas corales e, incluso, de algunas entradas del cuarteto vocal solista. Sin embargo, las desinencias femeninas han sido hiladas con exquisita dulzura, así como las dulces alteraciones accidentales melódicas y los pianísimos, muy delicados. Las palabras de Cristo, *a capella*, son de un intimismo sobrecogedor. El reparto sonoro entre el coro, el cuarteto vocal solista y la orquesta es equilibrado. El coro, exquisito, muy bien empastado y de gran riqueza tímbrica. La orquesta, un soporte camerístico mesurado. El

Regalo de aniversario



Arthur Honegger sufrió un eclipse tras la Segunda Guerra Mundial cuando el serialismo postweberniano se erigió en la corriente dominante, hasta el punto que hubo músicos, algunos ya muy famosos y con una carrera importante a sus espaldas, que se recidaron y trataron de subir al tren cuya marcha parecía imparable. Honegger no quiso o no tuvo tiempo para la conversión lo que le acarrecó no pocas incomprendimientos y desprecios. A veces, como en el *Finale del Tercer Cuarteto* se permite flirtear con las técnicas seriales pero a la postre el movimiento se resolverá en un franco mi mayor.

Sin embargo, su nombre no se hundió completamente en el olvido gracias sobre todo al prestigio de que siguieron gozando algunas de sus monumentales producciones para la escena. Ha tenido que llegar el centenario del nacimiento para tener la oportunidad de acceder a una sistemática integral de su música de cámara, un capítulo realmente importante de su creación compositiva que jalona cuarenta años, sin apenas interrupciones, desde la *Sonata para violín y piano* de 1912 hasta la *Romanza para flauta y piano* de 1953. Comprende este significativo apartado 3 cuartetos de cuerda, 9 sonatas o sonatinas y 18 obras breves, algunas conservadas en manuscrito.

Cada uno de los cuatro discos se dedica a un aspecto instrumental, el primero a obras para violín y piano, más la *Sonata para violín solo*, el segundo a diversas combinaciones de instrumentos de cuerda con o sin piano, el tercero a páginas breves, entre ellas todas las que intervienen instrumentos de viento amén de dos en las que participa la voz y, en fin, el cuarto se dedica al cuarteto de cuerda con la adición del ciclo *Pascuas en Nueva York* en el que se agrega una voz de mezzo para cantar unos poemas de Blaise Cendrars.

Hay algunas deliciosas miniaturas en las que se pone de manifiesto el buen hacer del compositor que brilla igualmente en las obras más ambiciosas de planteamiento y aliento creativo, las cuatro sonatas escritas entre 1916 y 1920, para chelo, viola y dos para violín todas con acompañamiento de piano y los tres cuartetos de cuerda, el primero exuberante cuya gestación supuso para Honegger graves dificultades y un trabajo intermitente entre 1913 y 1917, los otros dos más breves y concentrados de mediados de la década de los 30.

La interpretación a cargo de un numeroso grupo de solistas alcanza niveles óptimos en términos generales, sobresaliendo el pianista Pascal Devoyon experto y conocido en estas lides y el violinista Dong-Suk Kang que igualmente destaca en prestaciones muy meritorias. Sin olvidar a los instrumentistas de viento —estupendo el flauta Alain Marion en la pintoresca *Danse de la chèvre*— es de reseñar la notable actuación del Cuarteto Ludwig, un conjunto joven que aun contando con ciertos problemas de afinaciones se manifiesta con soltura y seguridad. En resumen una valiosa iniciativa que debería generalizarse para conmemoraciones de músicos que por razones no siempre convincentes permanecen en un segundo plano.

D.C.C.

HONEGGER: *La Música de Cámara*. 4 CD TIMPANI IC 1008/11. DDD. 72'15", 66'25", 52'28" y 72'38". Grabación: París, IV-XI/1991. Ingeniero: Igor Kirkwood.

cuarteto vocal solista, con una buena interpretación de conjunto, pensándose más en que no se trata de 4 figuras solistas, sino de un coro reducido a su composición mínima. Las voces solistas, correctas.

Y, como propina, para que todo quede en la familia Haydn, el *Opus Ultimum* de Johann Michael Haydn: el *Requiem* en *si bemol mayor*. Una obra postrera e inconclusa, en donde existe una clarísima alusión al *Requiem* mozartiano (el *Te decem hymnus Deus in Sion* del *Introitus*, ejecutado por las sopranos y contraltos del coro es prácticamente idéntico al mozartiano, a cargo de la soprano solista). Compuesto en 1805, este *Requiem* bascula con dulzura y delicadeza jónicas al Clasicismo pleno. Rilling se encuentra aquí como pez en el agua. Sólo por esta obra ya vale la pena la adquisición de este disco.

F.B.C.

HONEGGER: *Le Roi David*, salmo sinfónico en tres partes. Christine Barbaux, Jadwiga Rapé, Manfred Fink, Sylvie Prieur, Laurent Arnold (narrador). Coro de la Radio de Baviera. Orquesta de la Radio de Múnich. Director: Leopold Hager. ORFEO C 250 911. A. DDD. 66'16". Munich, II/1991. Productor: Torsten Schreier. Ingeniero: Gerhard von Knobelsdorff.



A las muy dignas lecturas en francés del oratorio *Le roi David* debidas al autor (Telefunken) o a Abravanel (Vanguard, publicado en España por Hispavox, junto con *La creación del mundo* de Milhaud, en doble LP), y a la versión alemana (excelente) de Wolfgang Schäfer (Christophorus), se añade este acercamiento, mínimamente abreviado, en el año del centenario. Hager consigue un gran equilibrio entre teatralidad (siempre difícil en oratorios como éste o como *Juana de arco en la hoguera*) y refinado sentido lírico. Una teatralidad que asume los intermedios del narrador como elementos de distancia, de descenso de la tensión. Un lirismo que hace justicia a ese deliberado detenerse de la acción en momentos de singular belleza, como el coro de lamentaciones (nº 14). Más un excelente reparto encabezado por una especialista, Christine Barbaux, y un espléndido comédien en el narrador. Un registro que hace justicia a la belleza a menudo desaprovechada (o quién sabe si ignorada) de esta obra singular.

S.M.B.

D'INDY: *Día de verano en la montaña*, Op. 61. *Cuadros de viaje*, Op. 36. Orquesta Filarmónica del País de Loire. Director: Pierre Dervaux. EMI CDM 7 64364 2. ADD. 46'57". Grabación: Angers, VII/1978. Productor: Gréco Casadesus. Ingeniero: Paul Vasseur.



Vincent D'Indy es un nombre imprescindible en los manuales y desconocido en las salas de concierto. Decisivo en la formación de tantos y tantos músicos de principios de siglo,

su obra ha quedado relegada a un plano sombrío del que sólo sale alguna vez su *Sinfonía sobre un canto montaños francés para piano y orquesta* que ha tenido, además, la suerte de acompañar en el disco a una de las versiones de referencia de la *Sinfonía en re menor* de César Franck la de Charles Münch (RCA). Ahora la ejemplar serie de EMI *L'Esprit français* nos ofrece dos piezas tan gratas como poco trascendentes. Su tríptico sinfónico *Día de verano en la montaña* es de 1905, es decir, del mismo año en que Claude Debussy termina *El mar*, una obra de parecidas intenciones formales pero con la que no resiste la comparación simplemente porque muestra la diferencia entre el genio y el artesano, entre unos ojos abiertos al futuro y otros cerrados en sí mismos. Los *Cuadros de viaje*—orquestación de 1901 de la versión escrita originalmente para piano dos años antes— son el fruto de la inevitable peregrinación a Bayreuth, piezas trufadas de cierto elemento descriptivo que no deja de hacer guiños a la tradición clásica y que muestran una vez más el talento orquestador, el sentido del color de un músico que llegó a ser un excelente constructor de edificios sonoros. Las dos obras aquí comentadas, interpretadas con pulcritud por Pierre Dervaux al frente de una orquesta voluntariosa, no descubrirán a nadie horizontes de pasión pero sí servirán, otra vez, para que el aficionado inquieto siga pensando que buscar siempre vale la pena, aunque sólo sea para pasar el rato.

L.S.

JANACEK: *Los dos cuartetos de cuerda*. **DVORAK:** *Cipreses, para cuarteto de cuerda*. Lindsay String Quartet. ASV DCA 749. DDD. 74'54". Grabación: Cambridge, s.f. Productor: Roy Emerson. Ingeniero: Martin Haskell. Distribuidor: Auvidis.



Este magnífico disco constituye una agradabilísima sorpresa. Ya habíamos tenido referencias del Cuarteto Lindsay, pero la escucha de estos registros supera las expectativas. Los dos *Cuartetos* de Janáček son interpretados con una fuerza, una garra, un poderío y un sentido dramático que los convierten en una de las referencias más importantes de obras tan difíciles, incisivas y ricas en contenido. Junto a ellas, la serie de canciones de Dvorák en transcripción para cuarteto, *Cipreses*, propinas habituales en las salas de conciertos algunas de ellas y raro objeto de registro en su integridad. Son el reverso de la medalla, porque ahora se nos lleva a un ambiente lírico, dulce, apacible, en un contraste enriquecedor y admirable. Y se trata del mismo grupo, el Lindsay, que demuestra así su versatilidad, virtuosismo y capacidad de profundizar en el sentido de estas partituras checas.

S.M.B.

KRAUS: *Sinfonía en do menor. Concierto para violín en do mayor. Sinfonía en re mayor. Kang-Hoon Kim, violín. Kurpfälzisches Kammerorchester. Director: Jiri Malát. BAYER 100222 CD. DDD. 62'32". Grabación:*

Martinu doble



En primer lugar, un recital pianístico con propina. Una de las obras más importantes del pianismo de Martinu, la tardía *Sonata* de 1954, página cuya profundidad se tiñe de delicadeza como si el compositor, púdicó, pretendiera ocultar sus elevadas pretensiones. Le acompañan los tres cuadernos de *Estudios y polkas* de 1945 y la deliciosa *Sonata para flauta y piano* de este mismo año. Las dos primeras obras cuentan con un pianista moravo excepcional, Radoslav Kvapil, sutil y profundo intérprete de Janáček, Dvorák o Smetana, un artista de una categoría excepcional (no conozco lectura de *En un frondoso sendero* mejor que la grabada por él para Pantón en 1969, no superada ni por él mismo en 1985, para Caliope—en esta ocasión, sólo el primero de los dos cuadernos). La *Sonata* y los *Estudios y polkas* son registros de Kvapil para el sello sueco BIS (abril de 1983); su recomendabilidad es absoluta no sólo para aficionados propicios a Martinu: la *Sonata* es una obra de tal categoría que es ésta una ocasión espléndida de contar con una referencia inmejorable. Los suecos Gunilla von Bahr y Kerstin Hindart completan con fortuna el disco con la *Sonata para flauta y piano*, un registro de diez años antes en el Auditorio de Estocolmo.

En segundo lugar, tres piezas concertantes de Martinu con protagonismo del violonchelo, el instrumento al que dedicó mayor número de creaciones el compositor de Policka (más de treinta, para hacemos una idea). El disco tiene la ventaja de presentar tres épocas muy distintas de la fecunda vida creativa de un compositor realmente excepcional. Por una parte, el *Concierto* de 1924, recientemente establecido Martinu en París, menesteroso y tenaz, en pleno reaprendizaje con Roussel, alejado de la gloria fácil que le brindaba el nacionalismo de la joven y flamante República Checoslovaca. Por otra, el *Concierto para violonchelo n.º 1*, obra de la pri-

mera auténtica madurez del compositor, de 1930 (al final de ese año cumple Martinu cuarenta, se trata de un artista de madurez tardía), aunque es preciso advertir que escuchamos aquí, lógicamente, la revisión de la obra llevada a cabo por Martinu en 1955, tercera y definitiva versión de una pieza que con el tiempo llegó a ser algo esencialmente distinto a la destinada primero a Gaspar Casadó y un grupo de cámara con piano obligado. Finalmente, el *Concierto para violonchelo n.º 2*, de 1945, cuando concluye la Segunda Guerra Mundial y todo parece posible; es ya el autor de cinco de sus seis *Sinfonías*, aportaciones que marcan tal vez el ápice de su genio creador, inmediatamente antes de esa etapa final entre Europa y Estados Unidos que verá surgir, una tras otra, numerosas obras maestras, hasta el fallecimiento de Martinu en 1959. Disco muy generoso, de más de setenta y seis minutos, que nos ofrece dos delicadas interpretaciones de los *Conciertos para violonchelo*, de una belleza a veces algo lánguida, en la que se echa de menos mayor garra en el acompañamiento, demasiado sometido al por otra parte espléndido virtuoso Raphael Wallfisch. Deseáramos una superior entrega al tamiz de lo que puede deducirse de la propia aportación sinfónica de Martinu (algo que sería especialmente adecuado en el segundo de los *Conciertos*, aunque el dilatado Andante puede considerarse una opción tan bella y respetable como discutible). Cierra el disco una muestra del clasicismo temprano de Martinu, el *Concierto*, obra escrita para el cajón que no se estrenó hasta 1949, veinticinco años después de ser compuesta. La interpretación derrocha virtuosismo, pero se diría que le falta convicción, y defrauda, con ser una obra tan distinta, por causas semejantes: ausencia de ímpetu, de vida, de color, de idioma.

S.M.B.

MARTINU: *Sonata para piano n.º 1 (18'58")*. *Estudios y Polkas, libros I (12'00"), II (9'56") y III (10'57")*. *Sonata para flauta y piano n.º 1 (18'18")*. Kerstin Hindart, piano. Gunilla von Bahr, flauta. BIS CD-234. Grabación: Suecia, 1973 (*Sonata flauta y piano*) y 1983 (resto). Ingeniero y productor: Robert von Bahr. Distribuidor: Diverdi.

MARTINU: *Conciertos para violonchelo y orquesta n.ºs. 1 y 2 (26'01" y 35'58")*. *Concierto en do menor para violonchelo, instrumentos de viento, piano y percusión (13'52")*. Raphael Wallfisch, chelo. Orquesta Filarmónica Checa. Director: Jiri Belohlávek. CHANDOS CHAN 9015. DDD. Grabación: Praga, VII/1991. Productores: Ralph y Brian Couzens. Ingeniero: Ben Connellan. Distribuidor: Harmonia Mundi.

Otterstadt, IX/1991. Productora: Dorothee Schabert. Ingeniero: Herbert Teschner. Distribuidor: Diverdi.



Tuvimos recientemente acceso al conocimiento de la ópera *Soliman II*, una turquería en la línea del *Rapto* mozartiano, gracias a la grabación efectuada por Virgin. Le toca ahora el turno a la música instrumental de Joseph Martin

Kraus, estricto contemporáneo de Mozart y al que sólo sobrevivió un año, habiendo nacido también en 1756. Las obras de este disco muestran un estilo proveniente de la escuela de Mannheim, que Kraus no ha hecho evolucionar de forma perceptible; tan sólo la *Sinfonía en do menor*, con su atormentado subjetivismo tipo *Sturm und Drang*, tiene un perfil marcadamente original. Lamentablemente, no puede decirse que las interpreta-

ciones ayuden a una clara definición estilística de la música de Kraus. La orquesta suena pesada y gris, lánguida en la *Sinfonía en re mayor*, acogida a un desorientador beethovenismo en la *Sinfonía en do menor*. No mejora la suerte en el *Concierto*, donde además la toma sonora tampoco es un prodigio de claridad.

E.M.M.

LORTZING: *Escenas de la vida de Mozart. Papeles hablados y solistas del Kölner Kurrende. Orquesta de la Radio de Colonia. Director: Eberhard Bäumlér. WDR LC 6768. 58'16". Grabación: 1991. Ingeniero: Helmut Büttner.*



Con algunos pasajes mozartianos que, en la época (1833), se utilizaban como coplillas en las comedias de enredos, Lortzing armó, sobre libreto propio, un divertido *Singspiel* en torno a las intrigas de Salieri para evitar que el genio salzburgués llegara a maestro de capilla. Un príncipe justo y el apoyo de papá Haydn ponen, finalmente, las cosas en su lugar. El resultado es curioso y divertido, aunque música hay poca, tanto de Lortzing como de Mozart.

Los cantantes son eficaces y estudiosos y la dirección está a la altura del ingenioso artefacto. Un narrador nos ayuda a entender la trama y los actores se expresan en un alemán edéctico y de ejemplar limpieza.

B.M.

MAHLER: *Sinfonía n.º 7. City of Birmingham Symphony Orchestra. Director: Simon Rattle. EMI 7 54344 2. DDD. 77'10". Grabación: Snape Concert Hall (Festival de Aldeburgh), en vivo, 21 y 22-IV-1991. Productor: David R. Murray. Ingeniero: Mike Clements.*



Rattle ha accedido a su Mahler discográfico a través de las obras menos habituales del compositor, como la *Décima Sinfonía*, la *Segunda*, la *Sexta* y *Das klagende Lied*, sólo en el primer caso con un conjunto distinto a Birmingham (Bournemouth). Y continúa por ese camino con este registro de la *Séptima*, una grabación que no defrauda, que permite comprender la lógica gestual, dramática y al mismo tiempo mesurada y contenida de este espléndido director. Ese sentido de la interpretación es una de las aportaciones de esta batuta tan habitual de Glyndebourne, pero es también un sentido teatral muy *british*. Podrá usted encontrar *Séptimas* donde los nocturnos sean de noche mucho más cerrada que en este caso, pero la chispa y la gracia de este dramatismo le puede parecer un milagro de equilibrio y de sentido de la medida si no tiene demasiadas ideas preconcebidas sobre Mahler, ese autor al que los directores actuales parecen decididos a desromantizar a toda costa, sea para llevarlo hacia la crispación expresiva (como Inbal), sea para conducirlo hacia una lectura clasicista que no por insospechada antes es menos legítima ahora (Maazel), sea para mostrar su

aspecto elegante, lúdico e incluso intelectual, como nuestro prodigioso Rattle.

S.M.B.

MESSIAEN: *Cuarteto para el fin del tiempo. Fabio di Casola, clarinete; Ricardo Castro, piano; Emilie Haudenschield, violín; Emeric Kostyak, violonchelo. ACCORD 201772. AAD 48". Grabación: Lugano, XII/1990. Productor: Pierre Dumont. Distribuidor: Auvidis.*



Una interpretación más de una obra especialmente importante, un discurso de gran originalidad y profundo sentido, a la que nos hemos referido a menudo en estas páginas. Lectura de gran dignidad, innegable virtuosismo y sentido de la medida dramática, no desbancará tal vez las referencias tantas veces citadas, pero podría situarse junto a ellas por sus propias cualidades. Una lectura para comprender más que para sentir, una preferencia por lo *meditativo* frente a lo *emotivo*, una interpretación que alcanza su sentido culminante, tal vez, en la *Alabanza a la Eternidad de Jesús* (violín y piano), quinto de los ocho movimientos. Habrá quien considere fría la propuesta de este grupo (italiano, brasileño, suiza, rumano). En nuestra opinión se trata de una lectura de elevado nivel intelectual, aunque poco de arrebatador se encuentre en ella (ni tal vez tenga por qué). Una versión digna de tenerse en cuenta, de escucharse como *otra propuesta* y de compararse con las demás.

S.M.B.

MILHAUD: *Segunda Sonata para violín y piano op. 40. Clara Bonaldi, violín; Sylvaine Billier, piano. Sonata para flauta y piano. Kurt Redel, flauta; Noël Lee, piano. Sonata para violonchelo y piano op. 377. Pierre Pénessou, chelo. Jacqueline Robin, piano. Tres óperas minuto: El rapto de Europa. Ariadna abandonada. Liberación de Teseo. Solistas, Ensemble Vocal Jean Laforge. Ensemble Ars Nova. Director: Alexandre Siraonossian. ARION ARN 68195. AAD. 1971-1983.*



Un disco muy oportuno para la celebración del centenario del nacimiento de Milhaud. Junto a tres piezas camerísticas de leve vuelo y delicada belleza, que tienen que ver muy poco con la tradición de la gran música de cámara, tres brevísimas obras operísticas de un interés tal vez muy superior. Son las llamadas *Óperas-Minute*, una de las aportaciones dramáticas más originales y divertidas de un compositor que tuvo gran vocación dramática (con óperas breves, aunque no tanto como las tres aquí reseñadas, como *Le pauvre Matelot*, y otras de mayor envergadura, como *Christophe Colomb*, *Bolívar* o *La mère coupable*, así como numerosos ballets). Habrá tiempo de dedicarle atención a estas tres curiosas incursiones de Milhaud en el acervo de la mitología griega, las tres con libreto de Henri Hoppenot, ricas en ironía y refinado humor, en referencias cul-

tistas desmentidas, en bromas de sutil intelectualismo. Por el momento, tenemos la suerte de contar con estos excelentes registros en vivo de las deliciosas óperas-minuto (duraciones: 9'12", 11'17" y 7'20", aunque parezca mentira) enriquecidas por un adecuado y muy agradable recital de cámara.

S.M.B.

MORAN: *Arias. Interludios e Invenciones de «Desierto de Rosas». Diez millas por encima de Albania. Venas abiertas. Jayne West, soprano; Alexander Balanescu, violín; Mario Falcao, arpa. Piano Circus Band, Craig Smith y Robert Moran. ARGO 436 128-2. DDD. 62'29". Grabaciones: Chorleywood, VIII/1991 y Nueva York, IX/1991. Productor: Andrew Cornall. Ingenieros: Jonathan Stokes y Paul Goodman.*



El señor Moran (1937) ha tenido como maestros a Apostel, Berio y Milhaud, pero, ciertamente, no ha aprendido de ellos ni el rigor, ni el sentido de la contemporaneidad ni el buen humor puesto en música. El señor Moran ha escrito obras para cien mil ejecutantes, convirtiendo así a la audiencia en protagonista y evitando con el trabajo de ésta el genocidio por aburrimiento. Lo que este disco ofrece es, salvo las dos piezas vocales procedentes de la ópera *Desert of Roses*, puro kitsch con pretensiones. La soprano Jayne West negocia bien la simplicidad de su intervención, y da un poco de pena ver a Alexander Balanescu, que fuera hace años segundo violín del Cuarteto Arditi, colaborando en estas bobadas.

L.S.

MOZART: *Conciertos para piano n.ºs 20 en re menor K-466 y 21 en do mayor K-467. Orquesta de Cámara de Praga. Solista y director: Paul Badura-Skoda. VALOIS V 4664. DDD. 55'45". Grabación: Praga, I/1992. Productor: Milan Slavicky. Ingenieros: Stanislav Sykora y Karel Soukenik.*



Es bien sabido que Paul Badura-Skoda es uno de los grandes defensores de los instrumentos históricos a la hora de interpretar la música del clasicismo. En su calidad de agudo teórico, ha postulado la necesidad de acudir al fortepiano si se quiere ser fiel al teclado mozartiano; y como intérprete práctico nos ha dado pruebas más que sobradas de la viabilidad artística de sus ideas: grabaciones como la excelente integral de las *Sonatas* (Astrée) y un disco, todavía más extraordinario si cabe, dedicado a diversas piezas (*Adagio K-540, Pequeña Giga K-574, Rondó K-511*, etc.; también para Astrée), así lo confirman. ¿Dónde situar, pues, este retorno al piano moderno en la trayectoria del artista? ¿Se trata acaso de una incoherencia? Cabría referirse más bien a una suerte de licencia poética, que viene a dejar claro que la opción histórica no es una dogmática sino una búsqueda incansante. Naturalmente, Badura-Skoda retoma la corriente alternati-

va de la que él mismo suele practicar con un bagaje de conocimientos históricos y estilísticos más que notable. No se trata de forzar las características del piano actual, pero lo cristalino de su sonido, el fraseo, los adornos, la interpretación toda, en suma, procede de su experiencia de años con el teclado de la época de Mozart. Si transparentes son las líneas de sus dos manos, no menos resulta el acompañamiento, que en esto es de una coherencia de visión absoluta. Badura-Skoda escoge lecturas apolíneas de los dos *Conciertos*, incluso aproximándolos un tanto, pues su n.º 20 está lejos del dramatismo límite de la versión de Norrington (EMI).

E.M.M.

MOZART: *Concierto para clarinete en la mayor K-622 y Quinteto para clarinete en la mayor K-581*. Richard Stolzman, clarinete y director. Cuarteto de cuerda de Tokio. Orquesta Inglesa de Cámara. RCA RD60723. DDD. 63'47". 1991. Productor: Max Wilcox. Ingeniero: Simon Rhodes.



El rostro del clarinete en la obra de Mozart no es menos enigmático que los de la Gioconda de da Vinci o el Cardenal de Rafael. Evoca la Elvira del *Don Giovanni*, es duende obligado del *Così fan tutte* y frecuente las logias masónicas en el arte de Anton Stadler, amigo y cofrade del compositor y dedicatario de los dos milagros que este compacto acumula. Mozart ha compuesto ese rostro con mimo y alarga su predilección al hermano más grave, el corno di bassetto, que alumbrará el *Requiem* con luces harto singulares. Por eso, en el clarinete de Mozart/Stadler asoma a menudo cierta gravedad añadida que Stolzman asume con sensualidad y cuerpo. Y el Cuarteto de Tokio responde con la pasión que él reclama. No creemos, sin embargo, que la English Chamber que él mismo dirige le haya prestado análogo servicio: sus plenitudes se nos antojan planas, indoloras y un punto opacas, cediendo al solista el protagonismo, no ya de la voz, sino del sentimiento mismo. Desvirtúan así el sentido concertante de la pieza mozartiana, paradigmático, y nos retrotraen a un pasado de *concerto grosso* que no es el caso. ¿O acaso la opacidad ha de anotarse a la ingeniería de sonido? En todo caso, con un Stolzman a tiro quién sabe si Mozart hubiera optado por otro *Tuba mirum spargens sonum*. Porque el juicio se nos viene encima, no lo duden.

J.A.A.

MOZART: *Divertimento en re mayor, K. 334. Conciertos para trompa y orquesta n.ºs 2 en mi bemol mayor, K. 417 y 3 en mi bemol mayor, K. 447. Aubrey y Dennis Brain, trompas. Cuarteto Lener. Orquesta Philharmonia. Orquesta Sinfónica de la BBC. Directores: Walter Süsskind y Sir Adrian Boult. EMI Great Recordings of the Century 7 64198 2. Mono. ADD. 70'27". Grabaciones: Londres, II/1939 y III/1946; Bristol, IV/1940. Productor: Walter Legge. Ingenieros: Robert Beckett y Arthur Clarke. Precio medio.*



Como bien nos explica Malcolm Walker en el libreto de este disco, decir Brain equivale a decir trompa. Este disco, algo añejo (ver fechas de grabación) pero con un indudable encanto, nos presenta grabaciones de Aubrey y Dennis Brain (padre e hijo respectivamente) interpretando dos *Conciertos* y un *Divertimento* del salzburgués en los que destaca la trompa como instrumento solista. El *Divertimento*, K. 334 es la única obra en la que ambos tocan como solistas y la única también en la que Dennis Brain toca la segunda trompa (además de ser la primera grabación de esta composición); Dennis tenía entonces solamente 17 años, y había hecho su presentación profesional dos meses antes de este registro (diciembre de 1938) interpretando el *Primer Concierto de Brandemburgo* de Bach con la Orquesta de Cámara Adolf Busch; recordemos también que su memoria quedará siempre viva entre nosotros gracias a los célebres registros de los cuatro *Conciertos de trompa* de Mozart con Herbert von Karajan y la Orquesta Philharmonia (EMI Références); aquí interpreta el *Segundo concierto de trompa*, K. 417 con sus proverbiales efusividad, elegancia y virtuosismo. Aubrey Brain, protagonista de algunas grabaciones legendarias como el *Trío para trompa* de Brahms (con Adolf Busch y Rudolf Serkin), interpreta aquí el *Tercer concierto de trompa* de Mozart con la pureza tímbrica que le hizo célebre. La obra K. 334 está ejecutada por el Cuarteto Lener (además de los dos Brain), mientras que en los conciertos son acompañados por Walter Süsskind y Sir Adrian Boult, respectivamente. Sonido aceptable, dadas las fechas de grabación, y comentarios de Malcolm Walker acertados, claros e informativos en las tres lenguas de siempre.

E.P.A.

MOZART: *Cuartetos con piano en sol menor K. 478, y mi bemol mayor K. 493. Cuarteto Artaria. CLAVES 50-9122. DDD. 56'38". Grabación: París, VIII/1991. Ingeniero: Nicolas Bartholomé.*



Dado que estas dos obras mozartianas centran el protagonismo en el teclado, es positivo que el pianista sea, interpretativamente, lo mejor del conjunto, o para ser más exactos, lo más aseado. Sin embargo, se percibe en las versiones de ambos *Cuartetos* una asepsia global considerable, una planitud expresiva que acaba por hacer estas obras un tanto aburridas, lo que evidentemente no es achacable a las composiciones en sí mismas, como puede apreciar quien se acerque a ellas en versiones como la del Trío Beaux Ars (Philips, parte de la Edición Mozart). Por añadidura, tampoco los instrumentistas de cuerda son el colmo de la perfección técnica, con más de un momento de entonación dudosa en el violín y un sonido escasamente atractivo en el chelo. En resumen, el típico disco, bien grabado, que hubiera podido tener más salida en caso de no existir alternativas, pero tal cosa no ocurre en obras como éstas, en las que la citada grabación de Philips no es más que una en una lista de tamaño respetable. Prescindible, pues.

R.O.B.

MOZART: *Meistermusik K-477. Misa en do menor K-427. Christiane Oelze, Jennifer Larmore, sopranos; Scot Weir, tenor; Peter Kooy, bajo. Collegium Vocale. La Chapelle Royale. Orchestre des Champs Elysées. Director: Philippe Herreweghe. HARMONIA MUNDI HMC 901393. ADD (?). 60'19". Grabación: IX/1991. Productor: Michel Bernard. Ingeniero: Michel Pierre.*



Como Savall, Herreweghe relaciona una obra religiosa mozartiana con otra masónica, en este caso la *Meistermusik* en la reconstitución de Autexier. Dejando de momento las posibles conexiones entre dos mundos en apariencia opuestos, la interpretación enfoca ambas composiciones —escritas en la tonalidad trágica mozartiana de do menor— desde un punto de vista dramático. La *Misa* aparece así a la luz de la experiencia del *Requiem*, un recurso no legitimado por la cronología, pero que se muestra enormemente fértil en cuanto que acercamiento musical. La tensa lectura tiene consecuencias de todo tipo: una de ellas afecta a la contradicción que se establece entre las afirmaciones del texto religioso y la manera desasosegada de expresarlas. Más que dirigida a una divinidad acaso demasiado lejana, la *Misa* K-427 —que Mozart compuso por iniciativa propia, sin encargo alguno, lo que es muy significativo—, tal como la entiende Herreweghe, se fija en la doliente humanidad. Basta observar la temura del *Incarnatus* para darse cuenta del núcleo en torno al cual gira la forma de ver la obra. Musicalmente, hay un punto de apoyo en la clarificación de un contrapunto vuelto bachiano supuestamente antes de tiempo: *Jesu Christe, fuge del Benedictus*.

E.M.M.

MOZART: *Missa solemnis en do mayor, KV 337. Motete «Ave verum corpus». KV 618. Motete Exsultate, jubilate, KV 165 (158a). Gradual Santa María, mater Dei, KV 273. Ofertorio «Alma Dei creatoris», KV 277 (272a). Kyrie, KV 341 (368a). Patrizia Kwella, Agnès Mellon, Monika Frimmer, Ulla Groenewold, Elisabeth Graf, Christoph Prégardien, Franz Josef Selig. Coro de Cámara de Colonia. Collegium Cartusianum. Director: Peter Neumann. EMI CDC 754 430 2. DDD. 54'27". Grabaciones: 1988-1990. Productor: Gerd Berg. Ingeniero: Hartwig Paulsen.*



La lista de solistas, tan variada, se justifica porque este disco es una recopilación de las misas completas de Mozart grabadas por Peter Neumann para la EMI alemana durante los últimos años (en dos volúmenes de 4 CD: CMS 764 023/4-2).

Los comentarios interiores, glosando todo el proyecto, señalan que es la primera grabación integral con instrumentos originales: pero, si no recuerdo mal, lo es también en términos absolutos por un mismo conjunto y director. Pero no por ello deja de encontrarse con una abundante *competencia* en tomo a las obras más famosas.

El disco de muestra, con acierto, opta ofrecer una misa poco conocida: de esa manera se evitan comparaciones peligrosas. Pero debo decir que la interpretación me ha

gustado: el conjunto dirigido por Neumann se acerca bastante más a los ingleses que a sus homólogos alemanes; así, ofrece un sonido cuidado, bien vestido, de bella sonoridad, pero también con el suficiente contraste (por ejemplo, el empleo de los timbales en la misa citada). Quizás yo eche en falta algo más de alegría y vivacidad, o alguna de las grandes voces que se han acercado a estas páginas (al hermosísimo *Exsultate, jubilate*, por ejemplo): pero ello no obsta para que deba considerarse como todo un conjunto, de tal forma que yo no recomendaría la compra de tal o cual disco suelto de la colección (ni siquiera de este mismo), sino la edición integral... si es que se tiene interés por todas las misas mozartianas.

S.B.S.

MOZART: *Misa KV 317 «De la Coronación»*. **HAYDN:** *Misa Hob XXII: 9 «In tempore belli»*. **Sylvia McNair, Delores Ziegler, Hans Peter Blochwitz, Andreas Schmidt.** Coro de Cámara de la RIAS. Filarmónica de Berlín. Director: James Levine. **DEUTSCHE GRAMMOPHON 435 853-2. DDD. 70'15".** Grabación: (en vivo) 1991. Productor: S. Paul. Ingeniero: G. Zielinsky.



Levine empieza a gustar a los críticos españoles, aunque a regañapluma (ver la crítica del *Requiem* de Berlioz, SCHERZO nº 67) y me toca, una vez más, romper otra lanza a su favor, y delante de tantas cualidades no sé por dónde empezar. El programa, primero, completamente acertado: dos misas vibrantes y con recursos instrumentales espectaculares que el extremo rigor de Levine nos permite apreciar. El director ha corregido las inclinaciones karajanescas: ha restablecido el equilibrio entre vientos y cuerdas, se pueden así oír las furiosas trompetas, los timbales (la *Misa «in tempore belli»* se titula también *Paukenmesse*, o sea: la misa de los timbales). Levine ha corregido también, haciéndolos más precisos, los ataques de la Filarmónica de Berlín, devolviendo a la *Misa* de Haydn su carácter heroico (es contemporánea de la *Tercera* de Beethoven). Levine trata con gran refinamiento, y oído absoluto, las intervenciones en *mosaico* de las voces solistas en Haydn; con gran osadía, pero de manera coherente, el cuarteto vocal al completo en la segunda parte del *Credo*, como un coro de plañideras. ¿Qué más alabar? La seriedad de Levine: no cae en la fácil trampa de operizar la *Misa* de Mozart, el *Come scoglio* de *Così fan tutte* interviene como elemento estructurante y cíclico. ¿Qué más pedir? ¿Que en este repertorio Levine dirija una orquesta como *The Orchestra of the Age of Enlightenment?* ¿Nadie es perfecto!

P.E.

MOZART: *Don Giovanni*. Antonio Campó (Don Giovanni), Teresa Stich-Randall (Donna Anna), Suzanne Danco (Donna Elvira), Marcello Cortis (Leporello), Nicolai Gedda (Don Ottavio), Anna Moffo (Zerlina), André Vessières (Masetto), Raffaele Arie (Commendatore). Coro del Festival

de Aix-en-Provence. Orquesta de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio de París. Dirección y clave: Hans Rosbaud. 3 CD EMI CMS 7 64372 2. Mono ADD. 61'40", 64'32", 36'06". Grabación: París, IX/1956. Productor: René Challan. Ingeniero: Walter Ruhlmann.



En una línea de verbosidad a la italiana se sitúa curiosamente esta interpretación —previamente rodada en Aix-en-Provence— del austríaco Rosbaud, un sorprendente recreador —dado su historial conectado con músicas de vanguardia y con el repertorio postromántico— de las obras napolitanas de Mozart, a las que insufla gracia, movimiento teatral, agilidad y fluidez dramática (hace unos meses se comentaba en estas páginas su atractiva versión de *Las bodas*). Extraña conjunción la de un espíritu sensible, pero bastante cartesiano, con la vena melódica y la picardía de la ópera bufa. Pero este director sabía controlar también perfectamente —aunque sin alcanzar las plenitudes ni los abismos trágicos de otros— los aspectos serios, básicos en esta obra. Para todo ello contó aquí con una compañía de canto muy apañada encabezada por el español Antonio Campó, de sólido instrumento de bajo-barbano —estaba ya comenzando a sufrir el cambio a esta última cuerda—, pastoso e igual, tocado de un apreciable vibrato no desagradable y aquejado de ciertos problemas de colocación en las zonas de pasaje y aguda. Elegante, claro de dicción, sobrio, no posee siempre la flexibilidad precisa para regular o ligar el recitativo; resulta un tanto áspero. Pero es distinguido y da una imagen muy convincente del caballero español. A su lado brillan la emisión instrumental, exquisita, afeada por defectos de pronunciación y afinación, de Stich-Randall y la inteligencia expresiva de Danco, algo gutural y a quien se ve mejor en Doña Ana (con Krips) que en el más dramático cometido de Doña Elvira. Cortis es un Leporello corto de voz (de barbano muy lírico) aunque largo de intención en una visión bufa pero contenida (a excepción de unas ridículas risitas en el aria del catálogo) del personaje. Bien Moffo y Gedda, en esta época dos jóvenes cantantes plétóricos de medios y buenas intenciones, pasable Vessières y ajustado Arie. En suma, una interpretación amena y fluida, no del todo perfecta de ejecución, pero dotada de un interesante aire camerístico. El negativo de la enfática aproximación de Järvi, juzgada en este mismo número. Puede situarse sin desdoro al lado de las indiscutibles versiones de Busch, Furtwängler, Mitropoulos, Krips, Giulini, Karajan de 1960 o Kubelik.

A.R.

MOZART: *Don Giovanni*. Renato Bruson (Don Giovanni), Sona Ghazarian (Donna Anna), Gertrud Ottenthal (Donna Elvira), Nicola Ghiuselev (Leporello), Giuseppe Sabbatini (Don Ottavio), Patrizia Pace (Zerlina), Stefano Rinaldi-Miliani (Masetto), Franco de Grandis (Commendatore). Coro y Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión de Colonia. Director: Neeme Järvi. 3 CD CHANDOS CHAN 8920/1/2. DDD. 61'13", 66'03", 53'42". Grabación: Colonia, VIII/1990. Productores: Michael Horwath y

Heiner Müller-Adolphi. Ingenieros: Christof Gronard y Giorgio Agazzi.



Pocas grabaciones de una ópera de Mozart tan desafortunadas como ésta. En ella casi todos, incluso Bruson, parecen estra fuera de sitio. El primer culpable es, desde luego, Järvi, ese prolífico trabajador del disco, que tan buenos resultados ha obtenido en otros repertorios. Dios no le ha llamado como intérprete mozartiano; al menos no como responsable de un *Don Giovanni*: pesantez y pesadez general de tempi, discurso difuso y confuso (un ejemplo entre muchos: esas corcheas indistintas y apelmazadas de la obertura), falta de tensión, grisura instrumental, escaso impulso dramático (pese a la densidad y pátina más bien sinfónica de su orquesta). Una versión verdaderamente plúmbea (aunque la partitura incluya todos los recitativos es exagerada una duración que aventaja a cualquier otra aproximación discográfica en más de 15 minutos; excepto a las de Furtwängler del 53 y 54, pero las de éste, realizadas además en vivo, tenían otro aire, otra energía, un permanente juego dramático), ayuna de gracia (con recitativos poco defendibles) y de sabor trágico; es decir, tan lejos de lo napolitano como de lo genuinamente germánico bien entendido. Un equipo de cantantes bastante desgraciado contribuye a redondear el despropósito. Casi todos desafinan a conciencia, en particular esa desaprensiva llamada Sona Ghazarian. Ghiuselev, instrumento importante en su momento, está gastado y enfático; Sabbatini desconoce el estilo; lo mismo que, desde el lado teutón, Gertrud Ottenthal, una voz sólida pese a todo que, bien encauzada y en otro cometido, podría responder: Bruson parece acabado (y la grabación es de hace dos años...): sólo, episódicamente, ciertas gotas de clase, alguna frase en el centro, un acento aquí y allá... Y poco más: voz muy corta, dicción extrañamente rústica, descuido alarmante en acotaciones dinámicas de libro... (jese chapucero *Fin ch'han dal vino*, con un ostensible corte y remiendo técnico de estudio!). Cumplen, todo lo más, Pace, Rinaldi-Miliani y De Grandis. Corramos un tupido velo.

A.R.

MOZART: *Die Zauberflöte*. Josef Greindl (Sarastro), Rita Streich (Reina de la noche), Maria Stader (Pamina), Ernst Haefliger (Tamino), Dietrich Fischer-Dieskau (Papageno), Lisa Otto (Papagena), Kim Borg (Orador), Martin Vantin (Monostatos), Marianne Schech, Liselotte Losch, Margarete Klose (Tres damas). Coro de Cámara RIAS. Orquesta Sinfónica RIAS de Berlín. Director: Ferenc Fricsay. 2 CD DEUTSCHE GRAMMOPHON Dokumente 435741-2. Mono. ADD. 65'17", 77'29". Grabación: Berlín, VI/1954. Productora: Elsa Schiller. Ingenieros: Alfred Steinke y Heinrich Keiholz.



Un auténtico clásico, la primera grabación en microsuro de una ópera de Mozart, que se conserva hoy fresca y fragante como una rosa recién cortada y que mantiene dignamente cualquier comparación con las precedentes versiones

La edad de oro de Aix



El Festival de Aix-en-Provence, creado en 1948, se mantuvo hasta comienzos de los años setenta como una de las referencias en la interpretación mozartiana, comparable a Salzburgo o Glyndebourne. Especialmente en los cincuenta y principios de los sesenta es cuando puede hablarse de una edad de oro, con la creación de un estilo propio bajo la dirección de Hans Rosbaud, con artistas tan ligados al festival como Stich-Randall, Danco, Sciutti, Gedda, Alva, Bacquier, y los españoles Berganza, Rubio, Lorengar, Tarrés, Morales o Campó. Estas Bodas de Figaro, que ya existían en compacto y ahora reedita EMI, fueron grabadas en vivo (a diferencia del *Don Giovanni*, que se registró en estudio) en el teatro del palacio arzobispal durante las representaciones de 1955, en un montaje con decorados del pintor catalán Antoni Clavé, y lo que se pierde inevitablemente en calidad sonora se gana en autenticidad escénica en un valioso testimonio de un Mozart llevado con adecuado nervio teatral por Hans Rosbaud, especialista tanto en la música del siglo XX como en el clasicismo vienés. En el reparto destacaríamos el perfecto equilibrio entre las voces femeninas (con el jovencísimo y refrescante Cherubino de Pilar Lorengar, que cinco años después haría suyo Teresa Berganza en esta misma plaza), con momentos de oro como el *Dove sono* de Teresa Stich-Randall (con una maravillosa *mezza voce* en el *da capo* del aria), o el *Deh vieni non tardar* de Rita Streich, una Susanna con una personalidad propia tan difícil de encontrar en casi todas las Susannas actuales (a excepción de María Bayo). Los hombres no están a la misma altura, pese al vigoroso Conde de Heinz Rehfuss y el teatral Figaro de Rolan-



do Panerai, aunque la palma en el elenco masculino se la llevan el Bartolo de Marcello Cortis (el Leporello de *Don Giovanni*) y, sobre todo, el Basilio de Hugues Cuénod, al borde mismo de la caricatura pero sin caer en ella. Un documento de un momento dorado de la interpretación mozartiana en el Festival de Aix, aún más precioso si tenemos en cuenta las tristes Bodas con que allí se conmemoró el pasado año el bicentenario mozartiano.

R.B.I.

MOZART: Le Nozze di Figaro. Teresa Stich-Randall, Rita Streich, Pilar Lorengar, Heinz Rehfuss, Rolando Panerai, Marcello Cortis, Hugues Cuénod. Coro del Festival de Aix-en-Provence. Orquesta de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio de París. Director: Hans Rosbaud. 2 CD EMI CMS 7 64376 2. ADD. 154'06". Grabación: Aix-en-Provence, Théâtre de l'Archevêque, 1955. Productor: René Challan. Ingeniero: Walter Ruhlmann.

de Beecham, Karajan o Furtwängler o con las posteriores de Klemperer, Böhm (1964) o Solti (1969), cimas de la interpretación discográfica de esta obra maestra. Con Fricsay entramos en la dimensión que podríamos denominar del canto llano, la de la *spieloper*, la que da preferencia a la comunicatividad y claridad de mensaje. Un poco a semejanza de lo que más o menos por las mismas fechas había de ofrecer Böhm en su primera aproximación (Decca, 1955), que se mostraría quizá más trivial, menos imaginativo, más cercano aún a la comedia musical (con un Taminio de excepción: Simoneau). El director húngaro, dominador como pocos de todas las líneas que estructuran la obra, realiza una estupenda labor de orfebrería, de alquitarración de planos y de timbres, de control de ritmos, y consigue una fluidez narrativa que sólo hallamos después en el Solti del 69. Limpieza, lirismo, gracia contenida, elegancia. No hay más que escuchar, después de una modélica obertura el Allegro orquestal que precede a las primeras palabras de Taminio: diáfana exposición de las cascadas de semicorcheas de la cuerda aguda y excelente acentuación de los acompañamientos: se oye todo. En esta tónica ligera pero no epidérmica, capaz de resaltar lo que de masónico tiene la pieza, se sitúa el buen conjunto de cantantes. María Stader, soprano muy lírica, preferida del maestro, otorga encanto y senti-

miento a Pamina, aunque se encuentra algo justa, no siempre cómoda en una tesitura que entraña bastantes problemas. Haefliger, de instrumento claro pero sólido, es uno de los mejores, más viriles y poéticos Taminos, si bien ve perjudicada su labor por una característica guturalidad de emisión y un apreciable estrechamiento del sonido en su camino hacia el exterior. Rita Streich sella una magnífica *Königin*. De voz pequeña pero de lirismo penetrante, de metal muy adecuado al cometido, de soberbio dominio —trinos quizá no tanto— de todas las florituras, imprime auténtica bravura a la madre desechada, para la que no le viene mal su pronunciado vibrato stretto. Greindl está a su altura habitual: notable nasalidad, emisión temblona, pero sabiduría en el decir, serenidad y autoridad máximas, graves consistentes. Dieckau es una verdadera delicia, que aúna inteligencia, medios idóneos y, en este momento todavía, naturalidad de expresión en uno de los más recordables Papagenos (en la estela de los más Hüsch, Domgraf-Fassbaender o Kunz). De entre el resto del muy compacto equipo, donde hallamos a una ya muy madura Margarete Klose, destaca el estupeando *Sprecher* de Borg (que incorpora también al segundo hombre armado). Diálogos muy cuidados, a cargo de actores.

A.R.

MOZART: Die Entführung aus dem Serail. Cheryl Studer (Konstanze), Elzbieta Szymyka (Blonde), Kurt Streit (Belmonte), Robert Gambill (Pedrillo), Günther Missenhardt (Osmin), Michael Heltau (Bassa Selim). Grupo de conciertos del Coro de la Staatsoper. Sinfónica de Viena. Director: Bruno Weil. 2 CD SONY S2K 48 053. DDD. 64'27", 58'40". Grabación: Viena, IV/1991. Productor: Wolf Erichson. Ingeniero: Andreas Neubronner.



Cuando una nueva versión discográfica de una obra musical, aun poseyendo un nivel digno, no aporta nada esencialmente distinto a lo conocido, nada suficientemente significativo, se suele decir: «una versión más». Esto es lo que sucede con este *Rapto en el serrallo*, una de las primeras grandes partituras maestras del Mozart *opera*, una propuesta consejuda de *singspiel* potenciado. No hay nada realmente execrable en esta grabación —técnicamente cuidada— de Sony. Incluso se aprecian cosas muy positivas: el timbre luminoso y sensual, los arrestos, el buen hacer general de Studer, una voz de cuerpo, extensión y volumen seguramente superiores a los de las que habitualmente abordan este difícil papel, propio de una inencontrable lírico-dramática de agilidad; la corrección musical de Streit; la soltura y buena visión del dúo cómico; la adecuada composición y los sólidos graves de Missenhardt; la precisa y exquisita dicción de Heltau; el profesional trabajo de la orquesta y de la batuta... Pero, también, aspectos negativos. En el mismo orden: excesiva justeza y cierta destemplanza en el sobregado de la protagonista, monótona de expresión, sin duda, y paradójicamente, nada sensual y apurada en las complicadas agilidades (esas cadenas de semicorcheas y corcheas en *Martem allen Arten*); palidez tímbrica y cortedad en su cumplidora pareja; relativa calidad vocal, gutural en ella (de tesitura muy estrecha para lo que se le pide), estridente en él, de los criados; carácter demasiado baritonal de Osmin, casi inexistente y débil arriba; exageradamente susurrante, Selim; colorido instrumental poco variado y visión en exceso plana, prosaica y sólo en parte fiel a lo escrito, de la batuta, que se muestra escasamente imaginativa, falta del impulso que una partitura como ésta —completa a falta de algunos diálogos— pide. De lejos preferibles, las interpretaciones de Beecham (EMI), Hamoncourt (Teldec), Davis (Philips), Fricsay (DG y Myto), Krips (EMI) o la pirata de Kertész con Wunderlich (Memoria).

A.R.

PAGANINI: Conciertos para violín nº 1 en re mayor opus 6 y nº 2 en si menor opus 7. Alexander Markov, violín. Orquesta Sinfónica de la Radio de Saarbrücken. Director: Marcello Viotti. ERATO 2292-45788-2. DDD. 63'59". Grabación: XI/1991. Productora e Ingeniera: Ysabelle van Wersch-Cot.



Spirituoso está anotado el Allegro del rondó que cierra el *Primer Concierto* de Paganini y *spirituoso* es acaso el adjetivo que mejor cuadra al verbo violinístico de Alexander Markov,

no caudaloso y tampoco cálido, pero óptimamente dispuesto para la estampa hipersensible que el mítico autor-intérprete propagó en su día a lo ancho de Europa. Viotti le secunda en el vacío desparpajo que la escritura consiente. Y uno se pregunta si todo lo que sobre las tablas y en vivo atrae y distrae puede digitalizarse sin riesgo de que, en la lectura del láser, retraiga y aburra. Y he de reconocer que es algo tarde para decir que el problema lo heredamos del mismísimo Paganini.

J.A.A.

PAGANINI: *Conciertos para violín n.ºs 1 y 4.* Alexandre Dubach, violín. Orquesta Filarmónica de Monte Carlo. Director: Michel Sasson. CLAVES 50-9204. DDD. 69'07". Grabación: Monte Carlo, XII/1991. Productor: Eric Lavanchy.



Música menor de virtuosa ejecución, con habituales momentos que recuerdan los procedimientos tópicos de la ópera italiana de la época, cualquier buena interpretación de los *Conciertos* de Paganini tiene las características de este registro: acompañamiento más o menos discreto tanto en lo que se refiere a calidad como en saber situarse en un segundo plano, protagonismo de un ejecutante estrella que ha de poseer al menos gran musicalidad, capacidad de ataque y aptitudes de dosificación de tensiones. El excelente violinista suizo Alexandre Dubach, al que ni siquiera le falta la casi obligatoria categoría de antiguo niño prodigio, sale airoso de esta prueba. Aunque, la verdad, preferiríamos escucharle en otros repertorios de mayor exigencia para con la música interpretada.

S.M.B.

PERGOLESI: *La obra instrumental completa.* Solistas varios. Orquesta Filarmónica Marchigiana. Director: Fabio Maestri. Grabaciones: III/1990 y V/1991. BONGIOVANNI GB 2114-2. DDD. 51'04".



De las más de 60 composiciones instrumentales atribuidas a Pergolesi, tras la revisión hecha por su catalogador, Marvin E. Paymer, tan sólo un reducido corpus de obras son probablemente auténticas: la *Sinfonía en fa mayor para violonchelo y b.c.*, las dos *Sonatas para órgano*, en *fa mayor* y en *sol mayor*, ambas de un sólo movimiento, la *Sonata en sol mayor para violín y b.c.*, estructurada en cuatro movimientos, el *Trío para dos violines y b.c. en si bemol mayor*, en tres movimientos, el célebre *Concierto para violín, cuerdas y b.c.*, escrito en la tonalidad de si bemol mayor, que consta en tres movimientos, y, por último, la *Sonata en la mayor*, para clave, de un tiempo único. Como puede verse, se trata de un catálogo reducido, si posteriores investigaciones no consiguen ampliarlo más. El resto del disco, dado que el minutaje es corto, se rellena con versiones alternativas de las dos *Sonatas para órgano*, ahora en el clave, y una versión para violín y b.c.

de la *Sonata en sol mayor* organística. El criterio es correcto, pues el intercambio de ambos instrumentos de teclado, salvo indicación expresa, era totalmente lícito y frecuente.

La interpretación es muy buena, en líneas generales. El idiomatismo y el respeto estilístico se observan en todo momento. Quizás el clavecinista y organista, Gabriele Catalucci, peca de una pobreza de registración, convirtiendo a las piezas que ejecuta en simpáticas piezas de salón. La diferencia de sonidos entre las piezas de clave y el resto de los instrumentos es ostensible. El ingeniero debía haberlas corregido. Por lo demás, es un disco que conviene tenerlo en nuestras discotecas; por la interpretación, y -sobre todo- por el carácter integral del mismo... por ahora.

F.B.C.

POULENC: *Cantata Sécheresses. 7 Responsorios de Tinieblas. 4 Motetes para tiempo penitencial.* Alexandre Carpentier, soprano solo. Coros de Radio Francia. Maîtrise de la Sainte Chapelle. Pequeños Cantores de Chaillot. Nueva Orquesta Filarmónica de Radio Francia. Director: Georges Prêtre. EMI CDM 764 279-2. ADD. 56'01". Grabaciones: París, XII/1983 y IX/1984. Productores: Eric Macleod, David Groves. Ingenieros: Roger Ducourteux, John Kurlander.



Es bien conocido que Poulenc renovó la música religiosa en nuestro siglo dotándola de una dignidad y calidad que, curiosamente, sólo han conseguido otros compatriotas suyos (Messiaen, por ejemplo), o Britten.

Este disco presenta una buena muestra de ello: obras muy hermosas, *Sécheresses* (*Arideces*, debería traducirse, refiriéndose a la situación espiritual) es una cantata de 1937; los *Motetes penitenciales*, del año siguiente, y los *Responsorios de Tinieblas* (quizás la que más agrada, aunque ahora ya no tengan lugar en la acción litúrgica de Semana Santa)... interpretadas por grandes músicos. Por desgracia, tenemos pocas oportunidades de escuchar obras de este tipo a formaciones de primera línea y a grandes directores, y suelen ser interpretadas por corales de menor entidad: pero, ¡cómo ganan excelentemente interpretadas! Nos trasladan a un mundo de auténtico misticismo musical, en el que la fe de su autor se expresaba de forma brillante, clara (podría decirse que de forma mediterráneo-católica).

Por todo ello, este disco es un gran acierto. Por desgracia, el peor defecto de esta edición es que no incluye los textos cantados: por una parte, había espacio de sobras para ello, por otra parte los textos litúrgicos latinos no son y actualmente de fácil localización. Los comentarios, asimismo, son excesivamente escuetos.

S.B.S.

PUCCINI: *Tosca.* Franco Corelli, tenor (Cavaradosi); Virginia Gordoni, soprano (Tosca); Attilio D'orazi, barítono (Scarpia);

Tiranosaurus Rex



Existe una estética del nazismo, y creo que Ernst Junger, que hubiera sido un correcto inspector de guía gastronómica, suelta una buena definición en su *Diario de guerra*: «... (en estos tiempos de hambre), comer, comer bien y mucho da un sentimiento de potencia». Este sentimiento de potencia pretende sostener el colosalismo académico del escultor nazi Arno Breker, el academicismo colosal del arquitecto nazi Albert Speer, el gigantismo homofónico del compositor nazi Carl Orff. Éste no ha hecho otra cosa (no es el único en la historia) que calcar moldes a partir de creaciones ajenas. Su rítmica burda suele ser elogiada: efectivamente sabe variar un metro dentro de un ritmo y viceversa, pero a diferencia de Stravinski (*La consagración de la primavera*, por ejemplo), no sabe extender la idea a todos los parámetros de la composición, y se contenta con una línea melódica sostenida por un ritmo machacón que despreciaría el último de los rockeros. Algunos estudiosos de su obra intentan explicar este fenómeno (el de la homofonía) gracias al gran interés de Orff por las músicas *extra-europeas*: ¿han escuchado Orff y sus estudiosos, las complejas polifonías, hasta veinte voces distintas, de los Ba Benzele, las polirrítmias de los Are Are...? La lengua alemana, por su misma estructura, por la ambigüedad semántica de su frase que sólo se resuelve al final, permite al imaginario altos vuelos. Hölderlin, en su traducción de la obra de Sófocles, hizo, evidentemente, una creación revolucionaria: un metro de referencia que se tambalea, sometido a la expresión del discurso. ¿Cómo soportar, pues, estas parodias de misa, estos ladridos caricaturescos, bombardeados por seis pianos y percusión ¡Por qué estos excelentes intérpretes, dirigidos por Rafael Kubelik, se han prestado a tal aventura? Tal vez para recordarnos, y las últimas cazas al extranjero en Alemania lo parecen confirmar, que el nazismo no ha muerto.

P.E.

ORFF: *Edipo el tirano.* Opera sobre la tragedia de Sófocles traducida por Hölderlin. Gerhard Stolze (Edipo), Karl Kohn (un sacerdote), Keith Engen (Creonte), James Harper (Tiresias), Astrid Varnay (Yocasta). Coro y Orquesta de la Radio de Baviera. Director: Rafael Kubelik. 3 CD DEUTSCHE GRAMMOPHON 437 029-2. ADD. 161'. Grabación: 1966. Productor: O. Geddes. Ingeniero: H. Weber.

Alemania sobre todo



En 1921, bajo el impacto de la derrota alemana, Pfitzner compuso esta cantata sobre poemas de Eichendorff. En rigor, son dos obras: un poema vocal-sinfónico, con sutiles evocaciones de la imaginería romántica, y una suite de canciones con orquesta. El resultado es un pálido y correcto ejemplo del neoclasicismo guillermino, de buena orquestación y errático melodismo. Una curiosa pieza de batalla contra el vanguardismo y el cosmopolitismo.

Si consideramos la fecha de composición, advertimos que Pfitzner intenta una autonomía de la música alemana frente a los dos flancos que pueden minar su identidad: la escuela francesa y el experimentalismo centroeuropeo, notablemente el que viene de Rusia y Viena. Su academicismo es, a la vez, llanto por la derrota y exaltación del melancólico orgullo *tudesco*, solapado en un retorno a las soledades nocturnas y encantadoramente fúnebres del bosque romántico. Así, solitaria, tenebrosa y tristona estaba la Alemania de la ocupación y la crisis. A la distancia, Pfitzner parece un adusto compañero de ruta de Sibelius y un descarnado antecesor de Hindemith. Es un músico a propósito de otros músicos. No deja de tener valor documental un retorno a este compositor impersonal, prudente y de medio carácter, ya que representa, más que realiza, un tardío ideal de autarquía cultural alemana.

La interpretación es de alta excelencia. Keilberth desbroza la orquesta con maestría y equilibra la masa con los solistas, pasando al frente en los momentos de sinfonismo denso. Los solistas, óptimos.

La obra de Schoek (1926) apela a unos tremendos poemas del suizo Gottfried Ke-



ller, emitidos por un ser viviente metido en un sepulcro. Entre el recitado, el canto-hablado y la canción sinfónica, este experimento reacciona y, a la vez, se entrega, frente a un expresionismo lavado. Las tensiones escolásticas lo vencen, aunque no deja de ser una partitura muy acusada. Fischer, a sus anchas y con la plenitud de sus medios baritónicos *blandos*, da una lección de prosodia y fraseo. Rieger lo arropa con una atmósfera sonora muy bien lograda.

B.M.

PFITZNER: *Del alma alemana*. Agnes Giebel, soprano; Herta Töpfer, mezo; Fritz Wunderlich, tenor; Otto Wiener, bajo. Coro y Orquesta de la Radio Bávara. Director: Joseph Keilberth. **SCHOEK:** *Enterrado vivo*. Dietrich Fischer-Dieskau, barítono. Orquesta de la Radio de Berlín. Director: Fritz Rieger. 2 CD DEUTSCHE GRAMMOPHON 437 033-2. ADD. 67'16" y 67'53". Grabaciones: 1965 y 1962. Productor: Hans Ritter. Ingeniero: Harald Baudis.

Silvio Maionica, bajo (Angelotti); Virgilio Carbonari, bajo (Sacristán). Orquesta y Coro del Teatro Regio de Parma. Director: Giuseppe Morelli. 2 CD THE GOLDEN AGE OF OPERA GAO 126/7. Grabación: (en vivo) Teatro Regio de Parma, 21-I-1967.



Es ésta una *Tosca* concebida en todos los sentidos a la italiana, y por favor no se entienda esto de una forma peyorativa ni muchísimo menos, está apoyada fundamentalmente en las voces, hecho que tiene aspectos a favor y en contra, que puede gustar o no, pero que en los tiempos que corren es una especie con más peligro de extinción que, por poner un ejemplo, el rinoceronte blanco.

La dirección de Morelli es tan convencional como llena de convicción a la hora de dejar fluir la melodía pucciniana; D'orazi, de voz engolada y desigual, trabaja con tesón y oficio su maléfico y complejo personaje y aunque aplaudimos su esfuerzo e intenciones, no podemos hacer lo mismo con los resultados, que quedan muy lejos de los inmensos Taddei y Gobbi e incluso de otros. Gordoni alcanza un nivel superior, y aunque el paso abierto produzca algún agudo hiriente, consigue algunos momentos de redondez y efusión muy resaltables.

Corelli es harina de otro costal, en un día

de una plenitud vocal insultante y arrolladora, y me quedo corto, compone un Cavardossi heroico y apasionado, inalcanzable para el resto de sus colegas. Con esto no quiero decir que sea mejor, quiero decir que nadie tiene esa voz; de acuerdo que sostiene los agudos lo increíble, pero también se permite una escalofriante *messia di voce* en el *la bemol* de *E lucevan le stelle*, y eso no se oye y menos en vivo, todos los días (bueno no se oye casi ninguno), además la infrecuencia de tanto poderío y tanto metal del mejor cuño llega un momento en que deslumbra, hasta el punto que el público parmesano obliga literalmente al tenor después de la representación a cantar *Corengrato*, como si de una diva del pasado siglo se tratara.

En resumen, *Toscas* mejores habérlas *hoilas* y todos sabemos cuáles son, pero a los que además de *Tosca* les guste la voz de Corelli deben ir a su tienda de discos a hacer una adquisición urgente.

R. de C.

PURCELL: *Love's goddess sure was blind*. Raise, raise the voice. *Laudate Ceciliam*. From those serene and rapturous joys. Gillian Fisher, Mary Seers, sopranos; James Bowman,

Nigel Short, contratenores; Mark Padmore, Andrew Tusa, tenores; Michael George, Robert Evans, bajos. The King's Consort. Director: Robert King. HYPERION CDA 66494. DDD. 68'10". Grabación: Londres, III/1991. Productor: Ben Turner. Ingeniero: Antony Howell.



Continuando con el proyecto de grabación de las *Odas y Cantos de bienvenida* de Purcell —algunas de cuyas entregas anteriores ya han sido comentadas en SCHERZO—, Robert King nos ofrece este nuevo disco del lado más oficial del compositor británico. Como un primer balance de la colección, los discos nos han mostrado la manera de salir a la superficie la invención purcelliana ante estos encargos no siempre muy inspiradores. Por otro lado, los registros, a la par que una recreación integral del corpus tratado, constituyen una evolución constante del lenguaje del King's Consort, cada vez más depurado en su aproximación a la música de Purcell. En la grabación presente, se otorga un valor especial a las partes instrumentales, tanto introducciones como acompañamientos, sin que ello signifique detrimento del nivel del canto, en general magnífico, si bien deba destacarse el empaque del timbre de George y la especialísima dulzura de la voz de Bowman. De hecho, *Laudate Ceciliam* es una gozosa lección vocal. Para la lectura de *Love's goddess sure was blind* se adopta un tono camerístico, con sonoridades delicadas, mientras que en la canción final, escrita como bienvenida para Carlos II en 1684, el acercamiento se vuelve mucho más espectacular y mundano.

E.M.M.

PURCELL: *Songs*. Drew Minter, contratenor; Mitzi Meyerson, clave y órgano; Mary Springfels, viola da gamba; Paul O'Dette, archilaúd. HARMONIA MUNDI HMU 907035. ADD (?). 62'17". Grabación: Nueva York, IX/1990. Productor: Paul F. Witt. Ingeniero: Tom Lazarus.



El disco contiene no sólo canciones en sentido estricto sino también fragmentos que aparecen en la música incidental de Purcell, en especial *The Fairy Queen*, o de alguna oda, *Welcome to all the Pleasures*. Desde luego, la unidad, si la hay, la proporciona el intérprete más que el programa escogido. En cuanto al nivel de las recreaciones, no hay esta vez mucha suerte. Minter, que no hace mucho tiempo nos dio un excelente registro dedicado a Campion, se encuentra en este de Purcell con muchas dificultades. Su emisión es desigual, incluso la eritona se ve comprometida en más de un pasaje; inseguro en las agilidades, no mantiene la técnica falsetística en las notas graves. Hay también una cierta uniformidad expresiva en los acercamientos, lo que afecta sobre todo a las piezas más concentradas, como *O Solitude* o *Musik for a while*, que son dichas muy superficialmente. La musicalidad general del cantante, el conocimiento del estilo, los aciertos concretos —*Sweeter than Roses*—, no bastan para conservar el interés del disco. En este repertorio hay que volver a Alfred Deller.

E.M.M.

Leyendas artúricas



El Rey Arturo constituye una de las obras principales nacidas de la colaboración entre Henry Purcell y John Dryden, «poeta laureado» de la corte británica. Aunque éste la calificase de *ópera dramática*, en la Inglaterra de la época el término de *ópera* no aludía a un drama musical cantado, sino a una pieza de teatro que incluía números cantados, danzas, intermedios, etc. Pensada originalmente para las celebraciones del 25 aniversario del reinado de Carlos II, el tono patriótico original quedó muy mitigado cuando la obra se estrenó unos años después, en 1691, después de la revolución gloriosa. El argumento está sacado de la *Historia regum Britanniae*, escrita por Geoffroi de Monmouth en el siglo XII, y de otras fuentes artúricas, aunque deja a un lado a los caballeros de la Tabla redonda y la corte de Camelot para centrarse en las tentativas de Arturo para, con ayuda de Merlín, liberar a su amada Emelina de las garras del malvado mago Osmondo, y da nuda suelta a la inagotable fantasía del compositor para crear una música inspiradísima, con momentos tan logrados por su originalidad como el Coro de las Gentes del Frío, con su castañetear de dientes, o el contraste entre los sublimes momentos mitológicos y la vulgaridad de las escenas campesinas. Trevor Pinnock prosigue con esta grabación, de esplendorosa toma sonora, por el camino de su interpretación de la música teatral de Purcell, y resalta el carácter intimista de la obra, aunque no llega a alcanzar por los resultados de su magnífico *Dido y Eneas*, posiblemente por tener que concurrir con competencias tan fuertes como las versiones de



Gardiner (Erato) o, sobre todo, la ya histórica de Deller (Harmonia Mundi). En cualquier caso, es una interpretación que permite apreciar toda la belleza de la obra, gracias también a unos solistas que, a excepción de Nancy Argenta (en una deliciosa triple intervención como Venus, Cupido y una ninfa), son prácticamente desconocidos, pero continúan la estupenda serie de cantantes británicos especializados en esta música.

R.B.I.

PURCELL: *King Arthur* (Z 628). Nancy Argenta, Linda Perillo, Julia Gooding, Jamie MacDougall, Mark Tucker, Brian Bannatyne-Scott, Gerald Finley. The English Concert & Choir. Director: Trevor Pinnock. 2 CD ARCHIV 435 490-2. DDD. 93'31". Grabación: Londres, VI/1991. Productor: Gerd Ploebusch. Ingeniero: Hans-Peter Schweigmann.

RAVEL: La obra para piano solo. Sérénade grotesque, Menuet antique, Pavane pour une infante défunte, Jeux d'eau, Sonatine, Miroirs, Gaspard de la nuit, Menuet sur Haydn, Valses nobles et sentimentales, Prélude, A la manière de Borodine, A la manière de Chabrier, Le tombeau de Couperin. Jean Yves Thibaudet, piano. 2 CD DECCA 433 515-2. DDD. 130'18". Grabación: 1991. Productor: R. Minshull. Ingeniero: J. Dunkerley.



En mi última reseña de un disco de Thibaudet (*Conciertos de Liszt*) expresaba mi deseo de escucharle en otro repertorio menos concurrido, Chabrier por ejemplo, ya que el pianista, en concierto, se atreve, y de manera extraordinaria, con obras como la *Turangalila*.

El joven pianista francés pertenece a la nueva ola (Luisada, Cabasso, Désert, Chiu...) que ha sabido ensanchar su horizonte técnico y expresivo, pero (?) en Ravel se encuentra del lado de los clásicos o de los tradicionalistas: su técnica es superlativa (y la obra de Ravel es de una exigencia extrema) mientras que su interpretación se centra en la elegancia refinada del compositor; abandona por completo la violencia, los estallidos expresionistas, las referencias a los Cantos de Madagascar, al Vals..., que sí están presentes en las versiones de Vlado Perlemuter (Nimbus), Martha Argerich (DG), y más aún de Pogorelich (DG, que no ha gustado en abso-

luto a la crítica francesa, por cierto). Escuchemos por ejemplo el sí que abre *Pájaros tristes* (Nº 2 de *Miroirs*): Thibaudet lo hace delicadísimo, Perlemuter crea (juego de pedal) unas resonancias sordas y evocadoras de sitios auriculares. Escuchemos *Jeux d'eau*: Perlemuter toca el principio *l'istesso tempo*, Thibaudet *rubato* sin cesar, pero escamotea los arpeggiados de la mano izquierda (compás tres). De la misma manera, los *Valses nobles* y *sentimentales* aparecen como frutas glaseadas, mientras que Perlemuter (con un juego de pedal magistral) nos recuerda el horror que fueron recibidos en Madrid, con Rubinstein como intérprete, y, dicho sea de paso, en el estreno parisino, con Louis Aubert. Una vez aceptada la opción de Thibaudet, es difícil resistirse a la belleza de su sonido, a su virtuosismo brillante, a su humor e inteligencia (El *Fausto* de Gounod arreglado por Chabrier a través de la imaginación de Ravel, en un minuto y medio).

P.E.

REGER: *Seis burlas*, Op. 58. *Introducción y Pasacalle para órgano*, en re menor (arr. Reger, 1914). *12 Valses-Capricho* Op. 9. *Variaciones y Fuga sobre un tema de Mozart*, Op. 132a. Yaara Tal, Andreas Groethuysen, piano a 4 manos. SONY SK 47671. 64'30".

DDD. Grabaciones: Reitstadel/Neumarkt, Oberpfalz, Alemania, XI/1990. Productor: Wolf Erichson. Ingeniero: Stephan Schellmann.



El dúo que forman la israelita Yaara Tal y el alemán Andreas Groethuysen ha escogido un repertorio que ellos mismos consideran inusual, y achacan la escasa popularidad de Reger a lo complejo de su escritura, por lo que dicen haber intentado una interpretación particularmente centrada en la claridad y en la nitidez de la exposición. El objetivo sin duda lo han conseguido, aunque tengo menos claro que eso abra las puertas a esta música de Reger, siempre por lo demás brillante y más de una vez abiertamente grandilocuente, como ocurre en la transcripción del propio Reger de la *Introducción y Pasacalle*, obra en la que el intento de recordar a Bach (igual construcción rítmica y casi igual tema que el de la monumental obra para órgano del Cantor de Leipzig) es patente. Quizá la obra más ambiciosa sean las *Variaciones y Fuga sobre un tema de Mozart*, compuestas originalmente para orquesta y luego transcritas para piano a 4 manos por el propio autor, obra brillante en la que destacan algunas páginas especialmente elaboradas, ya muy separadas del tema original (variaciones V, VIII, fuga). No se trata, en todo caso, de obras que uno quiera escuchar todos los días.

La versión de Tal-Groethuysen, muy bien conjuntada y homogénea en el timbre, procura emplear poco pedal y creo que en ocasiones (Fuga de la última obra mencionada) quizá demasiado staccato. Por lo demás versiones brillantes y bien articuladas. Toma sonora impecable.

R.O.B.

REICHA: *Variaciones para fagot y cuarteto de cuerda*. *Quinteto en si bemol mayor para fagot y cuarteto de cuerda*. *Sonata en si bemol mayor para fagot y piano*. Eckart Hübner, fagot. Inge-Susann Römhild, piano. Cuarteto Nomos. CPO 999 061-2. DDD. 58'22". Grabación: II/1990. Productor: Gerhard Georg Ortman. Ingeniero: Reimund Grimm.



Felicitemos al sello CPO por el rescate y exhumación que viene realizando de la producción del compositor checo Antonín Reicha. En esta ocasión le ha tocado el turno a su literatura para fagot. Un instrumento al que pocos compositores de primera fila le han dedicado su atención durante el Clasicismo, coetáneo a Reicha. Nos referimos, claro está, al fagot como instrumento solista, como en el caso que nos ocupa. (Recordemos aquí a Mozart, Jan Krütel Vanhal y pocos más.

Aunque es verdad que la literatura para fagot de Reicha es más convencional que otros apartados de su producción, como las *36 fugas para piano*, Opus 36, sin embargo posee suficiente calidad como para que el lector se interese por aquella. Así, por ejemplo, la línea del piano en su *Sonata en si bemol mayor para fagot y piano* es muy elaborada, con sinfónica dicción.

La interpretación, a cargo de músicos desconocidos para nosotros en el mundo del

disco, es muy correcta. Destaca, en primer lugar, el fagotista, con ejecución limpia y bien fraseada, ateniéndose a la lingüística del Clasicismo. Lo mismo puede decirse de la pianista, la cual emplea con notable acierto la agógica, creando el clima propicio para el buen desenvolvimiento del discurso del fagot. El cuarteto, por su parte, tiene el valor de una orquesta de minúsculas proporciones, estando muy bien conjuntado.

En resumen, un buen disco, con el atractivo de la literatura solista para fagot del Clasicismo, tan inusual.

F.B.C.

RODRIGO: *Concierto pastoral para flauta y orquesta*. **JACHATURIAN:** *Concierto para flauta y orquesta (arreglo del Concierto para violín, por Patrick Gallois)*. Patrick Gallois, flauta. Philharmonia Orchestra. Director: Ion Marin. **DEUTSCHE GRAMMOPHON 435 767-2. DDD. 60'56".** Grabación: Londres, VIII/1991. Productor: Steven Paul. Ingeniero: Christian Gansch.



Las bellezas menores, aunque innegables, en el Andante de la transcripción del *Concierto para violín* de Jachaturian, no justifican la recomendación de un disco. Lo lindo, aunque no bello, del Adagio del de Rodrigo, menos aún. Los cuatro manidos, tópicos y feos allegros invitan a huir de él. Jachaturian intenta imitar el concierto romántico. Se queda corto. Peor es el caso de Rodrigo. Como siempre, intenta imitar su propio *Concierto de Aranjuez*. Un virtuoso como Galway le pidió la obra aquí registrada. Gallois la retoma. Curioso, porque ambos son músicos serios. Galway esperaba un *Aranjuez*, el público esperaba un *Aranjuez*, Rodrigo pretendía un *Aranjuez*. Decepción. No lo comprendo, en mi opinión se trata de un *Aranjuez*. El maestro puede consolarse imponiendo, una vez más, uno de esos numerosos homenajes que se le tributan con fingida espontaneidad. En fin, a pesar del buen arte de Patrick Gallois, aquí mal empleado, es éste un disco bastante bobo.

S.M.B.

SCHMITT: *Salmo XLVII, Op. 38*. Andréa Guiot, contralto. Gaston Litaize, órgano. Coros de la ORTF. Orquesta Nacional de la ORTF. Director: Jean Martinon. **ROUSSEL:** *Salmo LXXX, Op. 37*. John Mitchinson, tenor. Coral Stéphane Caillat. Orquesta de París. Director: Serge Baudo. EMI CDM 7 64368 2. ADD. 49'43". Grabaciones: París, 1972 y 1970. Productor: René Challan. Ingeniero: Paul Vavasseur.



La serie *L'Esprit français* nos ofrece esta vez dos obras compuestas bajo pretextos semejantes, los Salmos, pero con un contenido muy distinto. El *Salmo XLVII* es un canto de alabanza al poder de un Dios dominador de la tierra. El *Salmo LXXX* es un planto por el pueblo de Israel, una súplica para que la nación hebrea vuelva a configurarse como tal. La música que los sirve es también diversa. Los intereses estéticos de Florent Schmitt y

La fuga: el arte de Anton Reicha



Interesantísimo álbum doble, cuyo principal interés radica en la obra grabada: este auténtico arte de la fuga del genial compositor checo Antonín Reicha, que es su opus 36. Dedicadas a Haydn, el compositor de Praga contemporáneo de Beethoven nos demuestra su incomprendido arte, al tiempo que sublima creación.

Siempre se ha dicho que Reicha fue un autor de novedosas aportaciones armónicas al lenguaje del Clasicismo, que ya tocaba su fin. Es cierto. Pero las aportaciones de Reicha no se reducen a los experimentos armónicos. Estas 36 fugas para piano nos demuestran, en primer lugar, el gran conocimiento musical que poseía el checo de otros compositores anteriores a él. Desde Frescobaldi, Bach, Domenico Scarlatti, hasta sus contemporáneos, Mozart y —por supuesto— Joseph Haydn. Muchos temas de estos compositores son empleados como sujetos de sus fugas, siendo sometidos a profundas transformaciones por Reicha.

Albert Roussel difieren en la raíz de sus mundos. Sensual el del primero, vencido hacia el dolor casi flamígero, compartiendo voluptuosidad con obras como *La tragedia de Salomé*, sólo un año posterior al estreno en 1906 del *Salmo*. Más adusto Roussel —su obra es de 1928—, más concentrado, con ese cromatismo un algo mate que sirve siempre a una idea depurada con sobriedad. Y en los dos casos, músicas de enorme interés, construidas por creadores que consiguen en ellas algo de lo mejor de su obra. Una obra que no figura nunca en la primera fila de la historia de la música del siglo XX pero que sí constituye una parte importante de esa como amalgama de fondo sin la que no parece posible consolidar el avance. Martinon y Baudo, con sus respectivas excelentes orquestas, se comprometen a fondo con estas dos variantes de una misma intención y juegan su carta con ese convencimiento que siempre han mostrado para la música de su país. Un disco magnífico.

L.S.

SCHUMANN: *Quinteto para piano y cuerdas en mi bemol mayor Op. 44. Cuartetos para cuerda n° 1 en la menor Op. 41 n° 1, n° 2 en fa mayor Op. 41 n° 2, y n° 3 en la mayor,*

En segundo lugar, el compositor de Praga reforma el concepto de la fuga *bachiana*, ora desde el punto de vista armónico (repetición del sujeto a la octava y no a la quinta, modulación a partir del tercer grado en la reexposición del sujeto, etc.), ora desde el punto de vista formal (introduciendo la forma sonata,...), ora desde el punto de vista rítmico (cambios de compás en la misma fuga, u otras constituidas sobre compases atípicos, como el 5/8 de la fuga n° 20, un compás infrecuente para la época).

La modulación en Reicha es casi constante, llegando a perderse momentáneamente la atracción del centro tonal. Un curioso atonalismo que prelude a Max Reger, Debussy u otros. En definitiva, estamos ante un capolavoro de un compositor de primera fila, injustamente postergado.

Las fugas deben saborearse con lentitud y de manera individualizada, una a una. El librito es excelente, explicando minuciosamente cada una de las fugas, ofreciéndose además los sujetos escritos en la notación musical de cada una de aquéllas.

La interpretación es escolástica. Se prima la lectura armónica de cada una de las fugas, en detrimento de los matices agógicos. Ello quizás se haga para realzar la armonía y las entradas de las voces. Es una lectura muy correcta, pero aséptica.

No obstante, este álbum doble es de adquisición obligada, por las fugas en él contenidas.

F.B.C.

REICHA: *36 fugas para piano, Opus 36*. Tiny Wirtz, piano. CPO 999 065-2. DDD. 57'33", 61'11". Grabación: III/1991. Productor: Gerhard Georg Ortmann.

Op. 41 n° 3. Christian Zacharias, piano (Op. 44). Cuarteto Cherubini. 2 CD EMI 7 54511 2. DDD. 57' y 54'10". Grabaciones: Landgasthof Riehen, Suiza (Op. 44, Op. 41 n°s 1 y 3), IX/1991, X y XII/1989; Haarlem (Op. 41 n° 2), II/1990. Productor: Gerd Berg. Ingeniero: Hartwig Paulsen.



Aunque Schumann tenía en alta estima sus tres *Cuartetos Op. 41*, lo primero que se viene a la mente cuando se termina de escuchar este álbum, al menos en opinión de quien firma, es que no deja de ser una lástima que no haya alcanzado el nivel del *Quinteto Op. 44*, una de sus mejores obras de cámara. Claro que quizá es porque falta el piano, instrumento con que el músico estaba especialmente compenetrado. La segunda cosa es que uno echa de menos la inclusión del *Cuarteto con piano*, si bien inferior al *Quinteto* sin duda más atractivo que los tres *Cuartetos* mencionados, obras naturalmente gratas en la melodía pero lejos del irresistible atractivo de otras grandes páginas del compositor de Zwickau.

Dicho esto, las versiones que nos ofrece el joven Cuarteto Cherubini extraen de las obras todo lo que creo posible, con suficiente conjunción, sabia elección de tempi y correcto fraseo, si bien carecen también de especiales encantos. Por otra parte, en el *Quin-*

Midem : El más importante Mercado Internacional del Disco, de la Edición Musical y de la Videomúsica al servicio de los profesionales de la música clásica y del jazz.

El Business Show : Para todos los profesionales de la industria musical : organizadores de festivales y de conciertos, los directores de orquesta y de ópera quien desean descubrir las promesas del mañana, los nuevos talentos y los galardonados de los concursos internacionales.



Midem

El Music Show : 300 músicos clásicos y jazzmen que se presentan cada año en conciertos, retransmisiones TV, una presencia mediática internacional. Los mejores especialistas presentes en conferencias y jornadas centradas en temas, para anticipar las evoluciones y reflexionar junto con ellos sobre el futuro de la profesión.

El Business : Un punto de encuentro, una presencia personalizada, el reflejo de su sociedad : reserve un stand en el hall de exposición para presentar sus productos y aprovechar las oportunidades del mercado.

the music show



UN CLÁSICO

El show : Para informar e informarse, para darse a conocer antes y durante el certamen, para ser consultado : reserve una página de publicidad en el Pre-Midem News, el News o la Guía.



PALAIS DES FESTIVALS • CANNES • FRANCE

24 - 28 ENERO 1993

MIDEM ORGANISATION

179, Avenue Victor Hugo - 75116 Paris

Tel : 33 (1) 44 34 44 44 Fax : 33 (1) 44 34 44 00

Contacto con :

Christophe Blum o Anne-Marie Parent.

☉ A member of the Reed Exhibition Companies.

teto Op. 44 encontramos también una versión correcta, casi irreprochable (aunque en el primer tiempo hay algunas frases expuestas de forma un tanto entrecortada), pero lejos de la intensidad expresiva, de la pasión que sí podemos encontrar en el caso de Rubinstein-Guarnieri (RCA) o en el del Trío Beaux Arts (Philips, serie económica, comentado tiempo ha por el firmante en estas páginas).

Conclusión, si lo que uno busca principalmente son los Cuartetos, esta opción es probablemente muy competitiva. Ahora bien, si el interés lo centra el Quinteto y los Cuartetos son el complemento, creo que es mejor pensar en algunas de las opciones antes mencionadas, pese a que las tomas sonoras sean más antiguas (por lo demás ambas sueñan muy bien).

R.O.B.

SCHUMANN: *Sonatas para violín y piano* n° 1 en la menor Op. 105 y n° 2 en re menor Op. 121. *Tres romanzas para violín y piano* Op. 94. Brigitte Engerer, piano; Olivier Charlier, violín. HARMONIA MUNDI HMC 901405. 61'38". Grabación: XII/1991.



Sorprende la relativa *avalancha reciente* de grabaciones de estas *Sonatas*, ambas compuestas en 1851, que nunca han tenido el predicamento de las de Beethoven, lo que en el fondo no dejaba de ser justo, pues aunque en momentos Schumann alcanza a deleitarlos con alguna de sus brillantes ideas musicales, las composiciones (sobre todo la primera de ellas, de la que el propio compositor se declaraba insatisfecho) no nos cautivan por la riqueza de su inspiración, aunque es justo reconocer que en la *Segunda* encontramos mucha mayor fluidez y riqueza de ideas, y que tanto el elaborado primer tiempo como el poético tercero (con el violín que comienza apoyando en pizzicato, para exponer luego un sencillo pero hermoso tema, típicamente schumanniano) proporcionan muy agradables ratos de música.

Lo cierto es que hace unos años salió la grabación de Kremer con Argerich (DG), y en los últimos meses han salido al mercado otras dos, la que motiva este comentario y una de Erato debida a Poulet y Heisser, ello sin contar la versión realizada al clarinete por Neidich para Sony.

El nivel interpretativo de este disco es notable, aunque sin alcanzar el de la versión referida del sello amarillo, en buena parte porque el joven Charlier (París, 1961), en general apasionado y enérgico en su lectura, y que por lo demás luce una excelente técnica, se muestra áspero en más de un ataque, quizá también porque Engerer no cuida demasiado el exceso en la cantidad y en bastantes ocasiones tiende a taponarlo un poco. Además, en ciertos momentos del movimiento lento antes mencionado de la *Sonata Op. 121* se echa de menos un poco más de profundidad expresiva en el violinista, que se muestra demasiado lineal en más de una ocasión (escúchese el pasaje de la pista 6 hacia los 5'30" y siguientes, en los que el violín parece desgranar el tema antes

mencionado de forma tan correcta como fría).

En resumen, un disco no decepcionante y que tal vez en un catálogo con menos opciones hubiera podido ser una digna de valorar, pero que en las presentes circunstancias queda eclipsado por la de Kremer-Argerich, pese a que éstos no ofrezcan el complemento de las *Romanzas Op. 94* (originalmente escritas para oboe y piano). Buena grabación, un punto resonante en ocasiones.

R.O.B.

SCRIABIN: *Poema del éxtasis op. 54. Sinfonía n° 3 op. 43, «Poema divino».* Orquesta Filarmónica de Bergen. Director: Dmitri Kitaienko. VIRGIN VC 7 91493-2. DDD. 70'24". Grabaciones: Bergen (Noruega), II y XI/1990. Productor: Tim Handley. Ingeniero: Sean Lewis.



La carrera de Kitaienko en los países escandinavos, en Alemania y en Suiza es un buen ejemplo

de los resultados artísticos de que se beneficia el oeste por el hundimiento del sistema soviético. Beneficios inmediatos y efímeros, quién sabe si pírricos. En cualquier caso, este director de espléndida formación y nada integrado en los grandes circuitos, no ha abandonado sus labores al frente de conjuntos rusos. Con todos ellos se confirma cada vez más como auténtico músico artista. Este disco de lujurioso sonido es buen ejemplo de su brillante actividad en un repertorio propiamente ruso con una orquesta de gran tradición, como la de Bergen, fundada hace más de doscientos años. El *poema del éxtasis* resulta en este registro una página inquietante, bellísima, llena de color y sugerencias. La *Tercera Sinfonía*, última del ciclo de ese compositor visionario y algo anterior al poema sinfónico que la acompaña, constituye una progresión de impecable perspectiva dramá-

Oportunidad aprovechada



Al fin una compañía discográfica importante, multinacional, tiene a bien contar con un pianista español para la grabación de piezas del gran repertorio romántico. Cristina Bruno sale muy airoso del empeño; se le nota identificada con las dos obras y sabe dar a cada una lo suyo. En la de Schubert adopta un tono mesurado, unos tempi muy racionalmente medidos y una acentuación tan rigurosa como variada. Es deslumbrante la forma en la que consigue, con un fraseo muy ligado y una regulación dinámica cuidadísima, mantener la fluidez entre los distintos episodios y dar continuidad, por ejemplo, al modulante Allegretto, en donde quizá se echa en falta una claridad mayor en los pasajes rápidos de la mano derecha; de la misma manera que se podría pedir un impulso más decidido en las frases en dos o tres *f* del primer movimiento, cuya apertura en *pp* está admirablemente diseñada y cuya métrica (ese curioso 12/8) aparece convenientemente organizada, con ese reconocido sentido del *rubato* de la pianista. Magnífico el efecto tímbrico obtenido, entre popular y refinado, de auténtica caja de música, en el trío del famoso Menuetto, a base de aplicar hábilmente una depurada técnica (diversidad de ataque, juego de pedal) colorista, que brilla en toda la pieza y que conduce a una sorprendente riqueza de matices. Un acusado dominio de la agógica

permite, por otra parte, jugar trascendientemente con la dimensión danzable de la obra y dar adecuada proyección al Allegretto. Pocas veces habrá tenido esta partitura un reflejo discográfico en el que se haya atendido hasta este punto su carácter de fantasía; y en pocas ocasiones se habrá evidenciado, tan alada y grácilmente, sin ningún tipo de dengues, toda su exquisita y delicada poética. Brendel (Philips), una de las primeras opciones, ofrece una versión más *cuadrada*, más concisa, más breve (cuatro minutos menos), algo más dramática (en la que prescinde, en desacuerdo con los pentagramas autógrafos, de los *gruppetti* que adoman el curso del Andante).

En la *Sonata* de Schumann Cristina Bruno se muestra convenientemente arrebataada, con *tempi* mucho más rápidos («tan rápido como sea posible»), reza el encabezamiento del primer movimiento), por ejemplo, que los de Arrau (Philips), a quien aventaja en varios minutos. No da, sin embargo, en ningún momento, su interpretación sensación de atropellamiento: el discurso está muy bien trabado y expuesta, con especial atención a los importantes *sforzandi*, y se proporciona el tono idóneo, tocado de cierta poética solemnidad (*getrager*), al Andantino, en el que, aun así, las apoyaturas no poseen la milagrosa elegancia de las reproducidas por el citado pianista chileno, que lograba también una aproximación más abiertamente sinfónica, nimbada de una mayor fuerza energética y plasticidad polifónica. En todo caso, Bruno resiste perfectamente la comparación y acierta a marcar las diferencias de clima del Rondó final y a establecer de forma contrastante el aire vertiginoso y cadencial del Prestissimo postrero. El sonido de la pianista, tan hermoso como personal, está muy bien tratado en la grabación.

A.R.

SCHUBERT: *Sonata en sol mayor, op. 78, D 894.* **SCHUMANN:** *Sonata n° 2 en sol menor, op. 22.* Cristina Bruno, piano. EMI CDC 7 54627 2. 58'46". Grabación: Suesa (Cantabria), XII/1991. Productor: Eduardo Casanueva. Ingeniero: Calum Malcolm.

tica y compleja planificación sonora. Un disco cuya belleza es patente desde la primera escucha.

S.M.B.

SHOSTAKOVICH: *Sinfonía de cámara op. 83a. Sinfonía para cuerda y viento op. 73a* (orquestraciones de R. Barshai). **The Chamber Orchestra of Europe.** Director: Rudolf Barshai. **DEUTSCHE GRAMMOPHON.** DDD. 60'19". Grabaciones: Berlín, III/1989 (op. 73a) y II/1991 (op. 83a). Christopher Alder. Ingeniero: Helmut Burk



Barshai ha transcrito para formaciones orquestales al menos cuatro de los quince cuartetos de Shostakovich, el *Octavo op. 110*, el *Décimo op. 118* y los dos que se recogen en este registro, el *Tercero op. 73* (para cuerdas y maderas) y el *Cuarto op. 83* (para conjunto de cámara con todas las familias). Los resultados tímbricos suelen tener bastante interés, en especial si comparamos el espíritu orquestal del Shostakovich sinfonista con la relativa fidelidad de Rudolf Barshai. Ahora bien, en lo interpretativo las cosas van por otro lado. No creemos que los cambios tímbricos supongan necesariamente la pérdida de fuerza y de garra de una música tan poderosa y llena de intención como ésta, pero lo cierto es que ambas lecturas resultan más leves y suavizadas que el original. Compárense los productos sonoros envueltos en este CD de espléndido sonido con los originales en cualquiera de las versiones que hemos comparado en el número anterior de SCHERZO (Fitzwilliam, Borodin, Brodsky). En el camino de allí a este disco a Shostakovich le han cortado las uñas, se las han limado y le han puesto un lindo traje en el que él mismo tendría dificultades en reconocerse.

S.M.B.

SOLER: *La obra para clave. Volúmenes 7 y 8. Bob van Asperen, clave.* **ASTRÉE E 8774 E 8775.** DDD. 77'27" y 70'09". Grabaciones: X y XI/1991.



En anteriores comentarios discográficos hemos incidido en los aspectos menos brillantes y en los hechos —posiblemente mejorables— de esta colección. Ahora reseñaremos el bagaje positivo de este proyecto.

No cabe duda que la responsabilidad encomendada a van Asperen es grande, si tenemos en cuenta que acometer la grabación de 129 sonatas y otras obras (el célebre *Fandango*, etc.), supone un esfuerzo que pocos intérpretes de tecla están dispuestos a asumir. Al parecer, 6 de las 135 sonatas del catálogo del padre Samuel Rubio no pertenecen al Padre Soler, hecho que justifica el tratamiento impreso por Asperen.

Por otra parte, hemos de tener en cuenta también que esta faraónica empresa ha sido emprendida por el clavecinista holandés en tan sólo 6 meses que ha durado la grabación integral (desde junio a diciembre de 1991).

Encontramos en estos volúmenes sonatas mejor concebidas que las grabadas en los primeros volúmenes. Muchas de ellas están

interpretadas con mimo, fraseo cuidado y registración intimista; junto a otras en donde los requiebros y giros típicamente castizos están realizados a la holandesa, lejos del ambiente de *majos y majas* recreado magistralmente por Goya en su primera etapa pictórica.

De especial belleza interpretativa por Asperen es la espectacular *Sonata n.º 83*, los preciosos minuettos del volumen n.º 7; así como la *Sonata «de clarines»*, tal vez pensada para el órgano ibérico en lugar del clave. O la *Sonata n.º 60 B*, con sus ostinatos armónicos.

Es una pena que van Asperen no haya hecho una pequeña incursión en algún instrumento español, lusitano o italiano, ora original (que los hay) ora magníficas copias construidas por compatriotas suyos. Hubiéramos tenido una perfecta recreación tímbrica del opus clavecinístico del compositor de Olot.

F.B.C.

SOLER: *La obra para clave. Volúmenes 9 y 10. Bob van Asperen, clave.* **ASTRÉE E 8776 y E 8777.** DDD. 69'10" y 77'23". Grabaciones: XI y XII/1991.



Dos nuevas entregas de la obra para clave de Soler. Las sonatas están grabadas por parejas, aunque no todas. Es ésta una cuestión que no hablamos mencionado anteriormente, y que demuestra el interés de van Asperen por redactar una nueva lista de sonatas bipartitas, las cuales o se encuentran en la misma tonalidad o se alternan con respecto a su modo (mayor/menor). Con ello se consigue crear un adecuado contraste de movimientos y afectos, mostrando algo que ha sido olvidado por los editores modernos. Un elevado porcentaje de estas obras han sido interpretadas en *suite*. Y así lo hace el clavecinista holandés. En verdad, la alternancia de los movimientos lento/rápido, Allegro/Presto, Andantino/Allegro Spiritoso, recrean el efecto/afecto que buscaba el compositor, Antonio Soler Ramos.

La afinación ha sido uno de los caballos de batalla de esta ardua empresa. El propio Asperen ya manifiesta emplear para cada sonata o par de ellas un sistema que permite a las consonancias sonar más puras, y que las disonancias refuerzan el efecto requerido para cada obra. Tal vez Asperen debía haber explicado de manera más prolija esta cuestión, habida cuenta que el propio Soler en su libro *El Temple* nos indica una forma de temperamento no igual con terceras diatónicas puras.

Desde el punto de vista interpretativo, y dentro del volumen 9, hay que citar meritoriamente los cambios de timbre en la *Sonata en sol mayor n.º 116*, el lirismo de la *Sonata en fa sostenido menor n.º 77*, las *Sonatas n.ºs 5 y 6* con sus espectaculares bajos en octava, la *Sonata n.º 82 en sol mayor*, típicamente española; y, por último, el inusual *Preludio n.º 8 en fa mayor*, que cumple la condición de preparar el oído y la mente del oyente para la obra siguiente, la maravillosa *Sonata n.º 83 en fa mayor*.

En el volumen 10, es espectacular la *Sonata n.º 4 en sol mayor*, de vigoroso aire marcial. También hay que destacar los graciosos *Mi-*

Ampliar el repertorio



Dietrich Fischer-Dieskau continúa infatigable su camino ampliando el repertorio de la música vocal y descubriéndose obras inéditas. Tal es el caso del bellísimo *Notturmo* de Othmar Schoeck, de quien el barítono berlinés ya había grabado diversos ciclos de *Lieder*, que aparecieron en el mercado o fueron reeditados coincidiendo con el centenario del nacimiento del compositor suizo, que se cumplió en 1986. Schoeck fue una de las figuras claves del postromanticismo alemán, y en esta preciosa obra para voz y cuarteto de cuerda, escrita entre 1931 y 1933 sobre poemas de Nikolaus Lenau y Gottfried Keller, intenta crear una especie de sinfonía de cámara en la que la voz se integra a los cuatro instrumentos como uno más, en una atmósfera cercana a la *Noche transfigurada* de Schoenberg. Las *Nachtlieder* o *Canciones nocturnas* de Siegfried Matthus (nacido en 1936), uno de los principales compositores de la antigua RDA, añaden el arpa para evocar una sonoridad mágica al estilo de Debussy o Ravel que acompaña una cuidada selección de textos que van desde la Biblia hasta Herder, Novalis y Heine sobre la creación del mundo hasta su destrucción. La interpretación, como era de esperar, es espléndida, ya que a las reconocidas cualidades del barítono (que estrenó la obra de Matthus en el Festival de Berlín de 1988) se unen las de la célebre arpista Maria Graf y los miembros del Cuarteto Cherubini, en el que encontramos a dos hijos del cantante (el violinista Christoph Poppen y el chelista Manuel Fischer-Dieskau), lo que consigue dar un carácter familiar tan valioso para el origen camerístico de ambas obras.

R.B.I.

SCHOECK: *Notturmo, Op. 47* (5 movimientos para barítono y cuarteto de cuerda). **MATTHUS:** *Nachtlieder* (para barítono, cuarteto de cuerda y arpa). Dietrich Fischer-Dieskau, barítono. Cuarteto Cherubini. Maria Graf, arpa. EMI CDC 7 54520 2. 64'43". DDD. Grabación: Berlín, V/1991 (Schoeck), XII/1990 (Matthus). Productor: Gerd Berg. Ingeniero: Hartwig Paulsen.

nuettos, en especial el *Minuetto II* en donde la melodía es acompañada con el registro de laúd. Otras obras magistralmente interpretadas son la *Sonata n.º 6*, con sus progresiones armónicas: el *Preludio n.º 4 en fa menor*, antesala de la magnífica *Sonata n.º 72*, y las parejas formadas por los números 55 y 69, y 49 y 120, en re menor, con sus rasgueados y escalas flamencas.

F.B.C.

STRAUSS: *Concierto para violín Op. 8.* **HE-ADINGTON:** *Concierto para violín.* **Xue-Wei,** violín. Orquesta Filarmónica de Londres. Directora: Jane Glover. ASV CD DCA 780. DDD. 63'14". Grabación: Londres. Productor: Roy Emerson. Ingeniero: Martin Haskell. Distribuidor: Auvidis.



Creo que es la primera vez que viene a mis manos para comentar un disco de la firma británica ASV, autora de algunos notables registros y creo que muy poco difundida en nuestro país. El disco tiene el interés de proporcionar el escasamente grabado *Concierto* de Strauss, que sin ser una obra genial es muy agradable y merecería ser escuchada con más frecuencia. Por añadidura, se ofrece el *Concierto* del británico Christopher Headington (por cierto asi-

duo colaborador de Gramophone), obra que en principio es la principal protagonista, aunque me temo que más de uno, sobre todo fuera del ámbito del Reino Unido, no lo vea así. La obra en cuestión, de algo más de media hora, es muy inglesa, bastante convencional y brillante, construida en tres movimientos, de los que el Tema con variaciones final es quizá el más atractivo, con una variación conclusiva que crea un clima de misterio cercano al del primer movimiento, proporcionando un cierto carácter cíclico a la estructura de la composición.

La labor del joven chino Xue-Wei, al que también es la primera vez que tengo ocasión de escuchar, es del todo impecable: técnicamente magnífico, con un sonido bello y nada corto, perfecta y ágil articulación, y arco de generosa amplitud, ofrece sendas versiones expresivas, con energía y bien matizadas. Muy buen acompañamiento de Glover con la Filarmónica londinense, y excelente toma sonora. Un disco, pues, afortunado, si bien contiene dos obras que no son de las que uno tiende a escuchar con gran frecuencia.

R.O.B.

STRAUSS: *Don Juan, op. 20, Ein Heldenleben, op. 40.* Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Clemens Krauss. DECCA Histo-

ric 425 993-2. Mono. ADD. 58'41". Grabaciones: Viena, VI/1950, IX/1952. Productor: Victor Olof. Ingeniero: Gill Went.



«Gran claridad y precisión, tempi vivos (sin ser demasiado rápidos), ausencia de teatralidad y un rubato menos exagerado y más sutil que el hoy habitual». Con estas breves y concisas palabras resume Mark Audus (comentarista de toda la serie Decca Historic) las interpretaciones straussianas de Clemens Krauss. Son características aplicables en realidad a cualquiera de las recreaciones musicales del director vienes, aunque, en efecto, parezcan pintiparadas para recoger, sin énfasis, afectaciones o falsos romanticismos, la esencia del compositor bávaro, del que fuera tan amigo. ¡Y qué gran ejemplo el de estas versiones de dos de los más famosos poemas sinfónicos salidos de la pluma del músico! Un *Don Juan* luminoso, cantado con naturalidad, apasionado y viril, con un oboe exacto, sin excesivas retenciones de tiempo, y una acentuación modélica y cálida, en versión que encaja bien con la idea de Dahlhaus de que esta juvenil composición simboliza «el alba del modernismo musical». Y esa *Vida de héroe*, plébrica, refulgente en cuerdas y metales, callorosa, vivaz, transparente como si de una partitura camerística se tratara; admirable la manera de iniciar, con unas maderas incisivas y ácidas, el episodio de los enemigos; y prodigioso el pulso del director para controlar, sin desbordamientos gratuitos, sin retóricas ni redundancias, la progresión rítmica y para calibrar el juego de las dinámicas, que encuentre fiel reflejo, pese a la antigüedad de la toma, en la grabación excelentemente reprocessada y que ofrece el timbre incomparable de la Filarmónica de Viena en su salsa y en las manos de un maestro lleno de fantasía y que habla conseguido un notable acoplamiento con el conjunto. Memorable solo de violín de Willi Boskowsky, por entonces concertino de la agrupación.

A.R.

THOMSON: *Retratos y autorretratos.* Anthony Tommasini, piano; Sharan Leventhal, violín; Fenwick Smith, flauta; Frederic T. Cohen, oboe; Ronald Haroutunian, fagot; Jonathan Miller, violonchelo. NORTHEASTERN Classical Arts NR 240-CD. DDD (?). 77'52". Grabación: 1990.



Conjunto de obras de Virgil Thomson, compositor norteamericano fallecido el 30 de septiembre de 1989. Un mosaico de obras en donde descuellan los *Retratos*, como los tituló Thomson, de los cuales realizó la respetable cantidad de 147 durante su dilatada carrera como compositor. Un conjunto de personas, queridas por el compositor u objeto de admiración por él, son esbozadas mediante estas pinceladas musicales, las cuales no son semblanzas biográficas necesariamente sino recreaciones libres del artista.

Junto a estos *Retratos* y *autorretratos* sobresalen otras obras, como su producción sonatística o una muestra de su concierto para flauta, arpa, cuerdas y percusión.

La verdad es que el lenguaje de Thomson es ecléctico. Ora emplea un tango, un vals, un canon tonal riguroso, reminiscencias del len-

Sí, pero no...



Los registros de Stravinski empiezan a menudear. El fenómeno tiene que ver con el auge de la piratería, que en determinados campos se ha demostrado mucho más benéfica, mucho menos útil que en otros. Nos preguntamos qué sentido puede tener exhumar la enésima integral Brahms de tal o cual maestro mítico, la nueva parcial de sinfonías de Bruckner a manos de Celibidache, o la ya incontable *Consagración* dirigida por el propio autor. Con Stravinski la cosa no empezó demasiado bien si consideramos como uno de sus primeros rescates corsarios aquel *Rake's progress* también veneciano —aunque anterior, cuando el estreno, 1951— con Schwarzkopf (Fonit-Cetra). Estos documentos pueden tener sentido para nosotros, discófalos impenitentes, y no siempre ni en todos los repertorios. ¿Con qué derecho vamos a trasladar nuestras manías al lector de páginas como éstas, que tendrían que ser orientación, crítica estricta, esto es, búsqueda de sentido, no acumulativa recomendación de aciertos en sí mismos relevantes pero que resultan relativamente baladíes? Por otra parte, ¿podemos negar la importancia de un documento como éste? No, siempre y cuando lo dejemos en documento. Sonido corsario, lecturas muy acertadas, sí. Pero que ya existen en mejor soporte, sea en la Edición Stravinski de Sony-CBS, en los conciertos del abuelo Igor cuando su emotivo regreso a la URSS o en interpretaciones de stravinskianos de antes y de ahora. Más importante me parecería el rescate del Stravinski de Ansermet o la culminación del ciclo stravinskiano por Salonen que una recuperación como ésta. ¿Podemos aconsejarle

a los lectores este tipo de documentos todos los meses? Tal vez podamos sin menoscabo ni demasiada mala conciencia, los lectores suelen saber cuándo uno de nosotros tiene el día maniático, cuándo posa, cuándo se hace el listo, cuándo miente. Cuándo no deben hacernos caso. La oferta empieza a ser excesiva y el pequeño coleccionista hace tiempo que pereció a manos de una política de precios bastante suicida, que ha recibido un pequeño y agotable balón de oxígeno, las reediciones en CD. Por lo demás son estos dos estupendos discos (en los que no aparece, por ejemplo, el reparto del *Edipo*, grabación que excluye nada menos que al recitador, lo cual es bastante grave, y en otro intérprete que no fuera el compositor resultaría inadmisiblemente, aunque no nos consta que la responsabilidad sea suya; reparto y responsabilidades podrían investigarse). Pero estas lecturas han sido mejoradas por el propio Stravinski en otras referencias, o por una amplia pléyade de intérpretes que sería fatigoso repetir ahora tras haberlo hecho más que a menudo.

S.M.B.

STRAVINSKI: *Igor Stravinski en Venecia. La consagración de la primavera, Threni, In memoriam Dylan Thomas, Oedipus Rex, Sinfonías de instrumentos de viento, Variaciones corales sobre «Vom Himmel hoch».* Orquesta Sinfónica y Coro de la Radio Alemana del Norte, Hamburgo. Director: Igor Stravinski. 2 CD ARKADIA ADD. 150'32". Grabación: Venecia, IX/1958. Productor: Nicos Velissiotis. Ingeniero: Antonio Scavuzzo. Distribuidor: Diverdi.

Atardecer holandés



El *Ocaso* es la clave de la tetralogía wagneriana. Se trata de su primer texto literario y su última composición musical. Resume todo el tinglado precedente y un director puede, igualmente, resumir en su lectura cuanto sabe del *Anillo*. Tenemos paisajes, interludios descriptivos, profecías, escenas de amor, enredos, juramentos, el único coro de todo el ciclo y una apoteosis condigna. Ahora bien: con que el maestro no tenga las ideas claras y un registro expresivo suficientemente amplio, puede languidecer, víctima de un libreto fragmentario y reiterativo, y de unas cuantas áridas vulgaridades, que de todo era capaz el genio de Bayreuth.

Haitink, aquí como en los anteriores números, se queda en los umbrales de la partitura. Está como amedrentado por la grandeza de la tarea y su incursión es consecuentemente medrosa, sobre todo en la decisiva amplitud de contrastes que avivan la acción: el fin del mundo y el cumplimiento de una parábola cósmica, en la cual el jefe de la divina tribuna, hartado y ocioso, amontona la leña con la cual su decidida hija encenderá el asador universal. Este, más que un ocaso de los dioses, parece un plácido atardecer holandés, uno de esos que magistralmente pintaron los imagineros de los Países Bajos en el siglo XVII el paisaje de un puerto tras la jornada de labor y comercio, con una luz mantecosa que se filtra hacia el interior de una apacible morada burguesa.

No falta excelencia orquestal, pulcritud de recorrido y equilibrio sonoro a este *Crepúsculo*, pero no pasa de un elocuente ensayo general. Parece como si estuviéramos a punto de entrar en una traducción de la obra, pero la representación del estreno amaga y no da. Los ingenieros de sonido, que han utilizado la capacidad de presencia del compacto para acercarnos prodigiosamente el timbre y el cuerpo de los cantantes, han arinconado la orquesta hacia el fondo del imaginario espacio vibratorio, de modo que no se molesten algunas voces de notoria precariedad wagneriana. Ya sabemos que estas horas crepusculares alcanzan a todo el mundo. Hacia 1950, por ejemplo, teníamos para elegir entre las Brunildas de Flagstad, Varnay, Grobl-Prandl, etc., mientras afilaba sus colmillos de platino



Birgit Nilsson. Ahora, hay que reunir buenas voluntades.

Del reparto destacan algunos papeles secundarios, aunque comprometidos, pues todos lo son en esta partitura titánica y descargada. Lipovsek, aunque no opulenta de voz, resuelve su Waltraute con nobleza y estilo. No menos noble y elegante es el Günther de Hampson. Adam recurre a su astuto magisterio en el intrigante enano de la familia. En los conjuntos hay buenos elementos, destacando von Otter.

Marton pudo ser una excelente valquiria, por medios y empleo. Tiene momentos solventes, cuando no insiste en un agudo de fatigado vibrato, timbre hiriente y afinación aleatoria. Jerusalem carece de metal para este final Sigfrido, lo sabe y se encoge ante lo heroico del papel, con excursiones desafortunadas en las notas superiores. Tomlinson, de buena madera de bajo siniestro, a veces parece extraviarse, estilísticamente, en una tabernilla del Soho.

B.M.

WAGNER: El ocaso de los dioses. Eva Marton, soprano (Brunilda); Siegfried Jerusalem, tenor (Sigfrido); Thomas Hampson, barítono (Günther); Marjana Lipovsek, mezzo (Waltraute); Theo Adam, barítono (Alberico); John Tomlinson, bajo (Hagen). Coro y Orquesta de la Radio Bávara. Director: Bernard Haitink. 4 CD EMI 7544852. DDD. 59'04", 58'71", 71'23" y 69'15". Grabación: XI/1991. Productor: Wolfram Graul. Ingeniero: Martin Wöhr.

ple. ASV DCA 779. DDD. Grabación: Londres, s.f. Productor: Martin Compton. Ingeniero: Tony Faulkner.



Cinco bellísimas obras de Vaughan Williams compuestas en muy diversos momentos (de 1904 a 1948), todas ellas bajo el signo de un diatonismo postromántico que no excluye toques cromáticos. A veces creemos escuchar de la música de un hermano mayor de Bernard Herrmann, el de *Viaje al centro de la tierra* y *Vértigo*. Las versiones dirigidas por Ross Pople responden a esa belleza tan manifiesta como profunda. Son pequeñas piezas maestras del gran sinfonista, del que estudiáramos hace poco su breve y magistral ópera *Riders to the sea* (SCHERZO, n.º 62), que configuraron un delicioso disco.

S.M.B.

VERDI: La traviata. Selección. Leyla Gencer, Flaviano Labó, Piero Cappuccilli. Orquesta y Coro del Teatro Municipal de Río de Janeiro. Director: Nicola Rescigno. BONGIOVANNI: GAO 120. ADD. Grabación: Río de Janeiro, 8-VIII-1964.



Existen cantantes que a pesar de los éxitos de su carrera, éstos no han sido los suficientes, en relación a sus méritos; éste es el caso de Leyla Gencer, que hoy triunfaría por doquier, pero que en su época tuvo que competir con grandes figuras. Por suerte los registros en vivo nos permiten recuperar sus grandes creaciones, y no hay duda que el personaje de Violeta lo fue; la selección que comentamos presenta prácticamente todo el papel, y nos expresa desde la alegría irreflexiva inicial a las grandes dudas del año final del acto, a la que se une una valentía en el registro agudo, la seguridad en las agilidades, a la vez que sabe darle carácter, conteniendo la voz en los momentos sutiles. En el segundo acto, sabe pasar de la felicidad al dramatismo en el dúo con Giorgio Germont, que continúa expresándolo en el acto tercero en su confrontación con el ser querido, para acabar con el desespero del cuadro que cierra la obra, que la soprano turca sabe expresar con una gran sensibilidad y expresividad.

A su lado, Flaviano Labó es el cantante que conocimos en el Liceu, entonces considerado de segunda fila y que hoy lo tuvieramos; seguro en el registro agudo, correcto en lo musical y con una cierta limitación expresiva. Piero Cappuccilli canta estas representaciones poco después de su presentación en Barcelona con la misma obra, y en ella evidencia su bellísima voz, lírica en aquella época pero a la vez de gran consistencia, que le permite expresar las situaciones dramáticas sin esfuerzo y con un fraseo señorial y matizado. La orquesta y coros del teatro brasileño son los clásicos de la época en este tipo de teatros, y Nicola Rescigno se limita a la cohesión y a seguir a los cantantes. El sonido presenta algunos ruidos, ténganse en cuenta la época y el lugar, y un sonido no muy transparente, que sin embargo no quita el valor del disco en función de los intérpretes.

A.V.

VIVALDI: Motetes para soprano y orquesta RV 623, 631, 630, 626, 624, 634. Mária Zádori, soprano. Capella Savaria. Director: Pál Németh. HARMONIA MUNDI/QUINTANA QUI 903063. DDD. 69'40". Grabación: Budapest, III/1992. Productor: András Székely. Ingenieros: Ferenc Pécsi y Rudolf Pechan.



Recientísima grabación de Motetes de Vivaldi, de buena calidad. Aunque el 250 aniversario de la muerte del genial veneciano ya haya transcurrido (1991), sin embargo no es preciso esperar a los fastos conmemorativos para editar un disco, uno de cuyas virtudes reside en el escaso conocimiento sonoro que el gran público posee de estos *Motetes de concierto*, considerándolos frente a su literatura instrumental o religioso-coral. (Seguimos esperando la exhumación de gran parte de sus óperas: ¿para cuándo?).

guaje händeliano (Andante nobile de la *Sonata para violín y piano*, compuesta en 1930), ora un lenguaje más contemporáneo, atonal, por donde aflora el serialismo. Un lenguaje al servicio de una expresión plástica, visual, diríase casi cinematográfica.

Todo ello ejecutado con premura, cariño, de manera límpida, por los solistas, auténticos admiradores de su obra; en el marco de un ambiente casi familiar.

F.B.C.

VAUGHAN WILLIAMS: Fantasia on a theme by Thomas Tallis (16'00"). Partita para doble orquesta de cuerda (19'50"). Fantasia on «Greensleeves» (3'59"). In the Fen Country (16'12"). The Lark Ascending (14'16"). London Festival Orchestra. Director: Ross Po-

El Bayreuth de los años setenta



La era de los hermanos Wagner estuvo asociada, en Bayreuth, a una relectura simbolista y arqueológica (desde el punto de vista musical) del ilustre abuelo. Se intentó desprender adherencias políticas indeseables al arte wagneriano y recuperarlo para una cultura europea humanista y ecuménica. Luego vendrían los años de un nuevo alegorismo, a veces cargado de codificaciones nuevamente sociológicas y politizadas, pero, obvio es decirlo, de signo contrario a las del período hitleriano. Boulez se sitúa en la frontera de ambos experimentos, y este *Parsifal* pertenece a su primera sección.

Reexaminada la estupenda toma mejorada por el ADD, se advierte que, según la tradición operística más notoria, lo destacado es el equipo de cantantes, entre los cuales no cabe desdeñar ni al conjunto de los coros, ni a los niños y chicas-flores que merodean a los héroes. Mucho menos a la ilustre Höffgen, magistral Erda y solista de oratorio.

Del reparto sobresale Jones, en el esplendor de un órgano privilegiado, cálido, de una emisión arrolladora e insolente, astuto uso del vibrato amplio y excelentes medias voces. Da, con energía y desgarró, una Kundry que es como la síntesis de todas las heroínas wagnerianas: madre edípica, tentadora infernal, loca de atar, rebelde, sumisa y hasta largamente silenciosa. La suya es una Kundry referencial y marca la altura en la que siempre juzgaremos a la soprano galesa.

Los tres bajos la siguen con una nobleza de medios y una propiedad en la elocución que vuelve difícil el juicio. Por la extensión del papel, encabeza el trío Crass.

El Amfortas de Stewart es bello de vocali-



dad y de clara dicción, pero algo monótono y carente de necesario patetismo. King está sólido y eficaz en un papel que, no obstante el título, no tiene relieve protagónico. Por fin hallamos a Boulez, indeciso y brillante, el cual no sabe inclinarse hacia el drama místico y el encuadre operístico que, alternativamente, propone este final y sagrado rito de Wagner.

B.M.

WAGNER: *Parsifal*. James King, tenor (*Parsifal*); Gwyneth Jones, soprano (*Kundry*); Franz Crass, bajo (*Gurnemanz*); Thomas Stewart, barítono (*Amfortas*); Donald Mac Intyre, bajo (*Klingsor*); Karl Ridderbusch, bajo (*Tituleu*); Marga Höffgen, contralto (*Voz de contralto*). Coros y Orquesta del Festival de Bayreuth. Director: Pierre Boulez. 3 CD DEUTSCHE GRAMMOPHON 435718-2. ADD. 78'39", 75', 65'14". Grabación: (en vivo) Bayreuth, VII-VIII/1970. Productor: Hans Hirsch. Ingeniero: Klaus Scheibe.

WEBERN: *Trío para cuerdas op. 20. Movimiento para trío de cuerdas op. post. (1925). Quinteto con piano (1907). Rondo para cuarteto de cuerda (1906).* **SCHOENBERG:** *Oda a Napoleón Bonaparte op. 41, para cuarteto de cuerda, piano y recitador. LaSalle Quartet. Stefan Litwin, piano. Kenneth Griffiths, recitador. DEUTSCHE GRAMMOPHON 20th Century Classics. DDD. 46'29". Grabaciones: Hamburgo, XII/1983 (ambos tríos); Múnich, VIII/85 (resto). Productor: Rainer Brock. Ingenieros: Wolfgang Mitlehner (ambos tríos); Klaus Scheibe (resto).*



El contenido de este disco, que en rigor sólo incluye una obra para estricto cuarteto de cuerda, no registra ninguna de las piezas grabadas por el LaSalle en aquel álbum de cinco elepés (y más tarde cuatro CD) con los cuartetos de los tres compositores vieneses, que este conjunto registró hace tiempo para Deutsche Grammophon. La impresionante *Oda a Napoleón Bonaparte*, basada en un texto de Lord Byron que le sirve a Schoenberg para escarnio de la tiranía en un año crucial como 1942, domina el disco y ocupa un tercio de su duración. Se trata de una tensa y dura traducción de una obra originalísima que combina un elemento tan camerístico como es el quinteto con piano con un Sprechgesang menos radical que en obras anteriores (como la lejana *Pierrot Lunar* de 1912) y un serialismo atenuado. El texto tiene que entenderse, pretendida Schoenberg; así lo

F.B.C.

comprende Kenneth Griffiths en su impresionante recitado, y en ese sentido le acompañan Stefan Litwin y el LaSalle, apoyados en una espléndida toma que permite una planificación sonora que en vivo sería más difícil de solucionar. Los otros dos tercios del disco están ocupados por obras de Webern de dos épocas muy distintas. Las de 1906-1907 forman parte de la amplia serie de obras no catalogadas de este maestro. El *Quinteto* de 1907 es de un encendido romanticismo; el *Rondó* de 1906 es un terrible vals vienes, de poderosa garra y generoso aliento. Son los años de postaprendizaje con Schoenberg. Las otras dos obras, compuestas entre 1925 y 1927, permiten comprender la radical evolución del lenguaje de Webern; ese aliento, aquel romanticismo, tales o cuales vastos episodios, se han convertido en un discurso denso y concentrado, reducido a lo esencial, donde el concepto de desarrollo se somete a una extremada voluntad de síntesis. Un disco magnífico, que no será necesario ponderar a quienes ya conozcan el mencionado álbum anterior del LaSalle.

S.M.B.

WOLF: *Italianisches Liederbuch. Irmgard Seefried, soprano. Dietrich Fischer-Dieskau, barítono. Erik Werba, Jörg Demus, pianos. DEUTSCHE GRAMMOPHON Dokumente 435 752-2. ADD. 74'45". Grabación: Berlín, IX y X/1958. Productor: Hans Weber, Hans Ritter. Ingeniero: Harald Baudis.*



Es imposible imaginar mejor homenaje póstumo a uno de los más grandes acompañantes y maestros tanto de pianistas como de cantantes en el difícil género del Lied, el recientemente desaparecido Erik Werba, que la publicación en disco compacto del *Cancionero italiano* de Hugo Wolf grabado en 1958 por la también fallecida Irmgard Seefried y Dietrich Fischer-Dieskau, acompañados, respectivamente, por Werba y Jörg Demus. En su entrañable colaboración aparecida en el número 66 de SCHERZO, con el título *Mis años de aprendizaje junto a Erik Werba*, Miguel Zanetti se refería a las interpretaciones del ciclo de Wolf por los dos artistas austríacos, quienes llegaron a elaborar juntos una de las versiones más bellas de la obra. Irmgard Seefried no es tan conocida entre nosotros como liederista, a pesar de ser una de las grandes del género. Al igual que en la ópera, su estilo está en las antípodas de una Schwarzkopf por naturalidad, fresca y directa expresividad, aunque al escuchar a las dos cantantes, con el paso del tiempo observamos que ambas pertenecían a una misma tradición y hoy no nos parecen tan alejadas entre sí, por más que entre el genial rebuscamiento de la una y el sencillo encanto de la otra pareciese mediar un abismo. El otro equipo nos presenta a un Fischer-Dieskau absolutamente sensacional, en su dorada plenitud, con una línea de canto insuperada y unos matices absolutamente increíbles, tanto en lo vocal como en lo interpretativo. Una auténtica maravilla, capaz de codearse con la legendaria versión de Schwarzkopf, Fischer-Dieskau y Moore (EMI) o con la más reciente de Ludwig, Fischer-Dieskau y Barenboim (DG), con el aliciente de estar en serie económica y tener un sonido muy aceptable.

R.B.I.

RECITALES

FERRUCCIO FURLANETTO: Arias de Mozart: *Bravo, signor padrone!—Se vuol ballare!* (Le nozze di Figaro), *In diesen heil'gen Hallen* (Die Zauberflöte), *Der Vogelfänger bin ich ja* (Die Zauberflöte), *Fin ch'han dal vino* (Don Giovanni), *Non più andrai* (Le nozze di Figaro), *La vendetta, oh la vendetta!* (Le nozze di Figaro), *Ein Mädchen oder Weibchen* (Die Zauberflöte), *Ho capito, signor sù!* (Don Giovanni), *Madamina, il catalogo è questo* (Don Giovanni), *Rivolgete a voi lo sguardo* (Così fan tutte), *Hai già vinta la causa!—Vedrò mentre io sospiro* (Le nozze di Figaro), *Deh vieni alla finestra* (Don Giovanni), *Donne mie, la fate a tanti* (Così fan tutte), *Metà di voi qua vadano* (Don Giovanni), *Tutto è disposto—Aprite un po' quegli'occhi* (Le nozze di Figaro). Sinfónica de Viena. Director: Ion Marin. SONY SK 47 192. DDD. 53'47". Grabación: Viena, X/1990. Productor: Michel Glotz. Ingeniero: Andreas Neubronner.



Extenso y, dentro del pie forzado mozartiano, variado recital de este bajo-barítono (o

bajo cantante, si se prefiriere) italiano, hoy presente en casi todos los grandes centros operístico. La fidelísima grabación nos permite apreciar sus características vocales e interpretativas. Es sin duda un instrumento importante por volumen, potencia y extensión, dotado de un timbre pastoso y oscuro. Pero se ve afeado por una cierta gangosidad de emisión y una evidente opacidad no disimulada, sino todo lo contrario, por los episódicos engolamientos. Recuerda lejanamente —es el mismo tipo de voz—, salvando las oportunas distancias, a un ilustre predecesor y compatriota, Cesare Siepi. Pero Furlanetto no posee la misma exactitud y perfección de los ataques ni observa idéntico cuidado del legado. Su canto resulta por ello un tanto rudo, basto, primario, en exceso tonante o enfático, bien que al artista no pueda negársele entusiasmo, facultades físicas, y un intento general de respetar las pautas escritas. Hay que tener, sin embargo, mucha mayor capacidad de análisis y de búsqueda del matiz y más facilidad para controlar las insinaciones de color, intensidad y carácter si se quiere salir con éxito de un compromiso como el que supone afrontar un recital como éste, que pocos cantantes de la historia habrían podido sortear indemnes. Porque, sutilezas aparte, para las que este bajo-barítono no parece haber sido llamado, la selección de arias precisaría, así, por encima, de voces tan distintas como las de un bajo profundo (Sarastro: *Flauta mágica*), un bajo bufo (Bartolo: *Bodas*), un bajo-cantante o barítono de cierto fuste (Don Giovanni, Conde, Figaro), un barítono lírico (Papageno: *Flauta mágica*). No cabe, de todos modos, negar a Furlanetto, además de arrojo, algunas buenas maneras, notas centrales bien emitidas, graves sólidos, fiato y vis teatral. A su voz, a su técnica y probablemente a su temperamento parecen irle más partes como las del barbero (sus tres arias son las que mejor solventa). En zona aguda, netamente baritonal, encuentra algunas dificul-

tades en *Rivolgete a voi lo sguardo*, un aria alternativa de Giuglielmo (*Così*), cuyo papel es en el resto de la obra más central e incluso grave. La falta de metal perjudica al cantante en el aria del Conde (*Bodas*), muy imperfecta además en la coloratura, aspecto éste que no es dominado tampoco por completo en la ágil *Fin ch'han dal vino*. Y la sonoridad de gola se hace demasiado presente en los intentos de apianar (serenata de Don Juan).

Recital pues muy ambicioso, que hubiera necesitado, problemas vocales aparte, de una versatilidad imposible. Las piezas aparecen situadas en lo que parece un desorden total, mezclándose estilos, obras y épocas, Ion Marin cumple bien, aunque sin mucha personalidad, con una orquesta que da excelente respuesta, en lo que es un acompañamiento a secas.

A.R.

FERNANDO DE LUCIA. Fragmentos de Massenet, Giordano, Mascagni, Bizet, Thomas, Gounod, Rossini, Verdi, Wagner, Bellini, Boito, Ponchielli, Meyerbeer, Puccini. BONGIOVANNI GB 1064/5-2. ADD. 2 CD 78'30" y 73'35".



Fernando de Lucia es uno de aquellos cantantes que a través de la historia han mantenido el interés de los amantes del canto; a ello han contribuido, por un lado, las grabaciones efectuadas, pero también el hecho de tratarse de un artista, que por su forma de cantar, consecuencia de una formación técnica de escuela rigurosamente ochocentista, fue la admiración de cuantos le oyeron; ello además en una época en que surgía la escuela verista que era todo lo contrario, y en la que los cantantes adaptaban su estilo a este nuevo tipo de obras, incluso en el propio repertorio belcantista. Frente a esta circunstancia sólo el gran bagaje técnico de De Lucia le permitió poder participar en este tipo de repertorio. Su canto es preciosista, con una media voz de gran calidad y un estilo, que quizá hoy en día nos puede parecer algo anticuado, al igual que las libertades que se tomaba en las partituras.

De ahí el acierto de la publicación de este álbum, sobre el que creo interesante hacer algunos comentarios: el primer disco contiene grabaciones de 1902 a 1909 para la firma Gramophone, a una edad (había nacido en 1860) en que la voz, sin presentar ningún desgaste, tenía tras de sí una dilatada carrera; además el repertorio es básicamente francés y bel canto, muy adecuado para su instrumento y formación. Uno no sabe qué admirar más si la elegancia en el fraseo, el uso increíble de la media voz o la pureza de estilo, lo que hace olvidar lentitudes, libertades y arias transportadas. El segundo contiene las arias registradas para Phonotype entre 1917 y 1920 (60 años), y en ellas destaca un repertorio más brillante, pero sobre todo que la voz se mantiene prácticamente igual que en las grabaciones de casi veinte años antes. Es en estas arias más evidente la falta de intensidad y en algunos puntos de estilo, que el cantante compensa con una lección de canto. Dis-

cos indispensables para conocer la evolución del arte canoro.

A.V.

JOSE MARDONES: Arias y Canciones. *Fausto, Mefistofele, Los hugonotes, Emani, La flauta mágica, Las vísperas sicilianas, El barbero de Sevilla, Requiem de Verdi, Tres zortzikos, El guitarrico, La alegría del batallón, La molinera de Santanes, Marina, La pulga, In Tiefen Keller.* Colección Musical Alavesa. RF. 120. LP. Producción: Friso 3. Reconstrucción: Francisco Villalba Bergillos. Edición de la Diputación Foral de Alava con la colaboración de Radio Vitoria.

España, rico filón de tenores y sopranos, ha sido avara en voces graves, especialmente de la cuerda de bajo. Para compensar, ha dado uno de los representantes de esa tesitura más dotados de todos los tiempos. Mardones (1868-1932) fue contemporáneo de Chaliapin (cinco años menor que él) Jourmet (de 1867) y Didur (de 1874) y no llegó a alcanzar la fama postre de los dos primeros, a pesar de poseer bastante mejores medios. Una foto del tercio final de *La fuerza del destino* con Caruso y Ponselle (se presentaba ese 1918) aseguran al bajo la persistencia en el recuerdo; aunque merecería mejor conocimiento. Durante su permanencia dilatada en el Met, Mardones cantó los más importantes papeles de bajo, de Brogni en *La judía* al Archibaldo de Montemezzi. Con una inusitada extensión de más de dos octavas llegó a cantar papeles tan agudos como el de Escamillo. De la variedad y riqueza del canto de Mardones da suficiente muestra este disco, muy bien seleccionado y presentado. En la primera cara, aparecen varios personajes operísticos. Su Sarastro da cuenta de la belleza de la zona vocal que va del centro al grave; Procidia y Silva, de la categoría verdiana del intérprete (en el final del aria de *Emani* hace una regulación sonora pocas veces escuchada en esta tipología vocal); Marcel de *Hugonotes* le permite exhibir el generoso registro; El Basilio rossiniano, su talento cómico que no evita entrar en las exageraciones propias de la época (curiosamente aquí nos regatea un esperado agudo); los dos diablos, de Gounod y Boito, son, por fin, nítidos de concepción y generosos de resultados, demostrando, por sí falta hacía, su capacidad para resolver demandas tanto de bajo agudo como profundo. Globalmente, quizás, hay en las lecturas algo de monotonía expresiva y ciertos agudos intercalados rompen un poco la línea.

La segunda cara del disco está formada por tres zortzikos, homenaje del cantor a su tierra, algunas piezas zarzueleras, demostrando que este repertorio bien cantado y con buenas voces alcanza el rango conveniente (el fragmento de *Marina* pertenece a la versión casi completa con Cap-sir de pareja) y dos canciones de cámara, una tan oportuna como *La Pulga mussorgskiana*, carente del histrionismo que en su interpretación pone Chaliapin, quizás ahí esté la superioridad del ruso sobre el alavés. O sea, un buen reflejo del arte del cantante. (Lo que se teme, dado el origen

de la grabación, es que el disco no alcance una distribución adecuada).

F.F.

EZIO PINZA: Obras de Rossini (*Mosè*), Bellini (*Norma*, *I puritani*), Donizetti (*Lucia*, *La favorita*), Halévy (*La Juive*), Gounod (*Faust*), Thomas (*Mignon*), Verdi (*Il trovatore*, *La forza del destino*, *Simon Boccanegra*, *Requiem*, *I vespri siciliani*), Boito (*Mefistofele*), Meyerbeer (*Robert le Diable*). Con Anna Maria Turchetti (*Mosè*), Tina Poli-Randaccio, Romeo Boscacci (*Norma*), Robert d'Alessio (*La favorita*), Orquestas y Coros innominados. Directores: Carlo Sabajno (*Mosè*; *Ahl del tebro de Norma*; *Lucia*; *Non sai tu de La favorita*; *Se oppressi ognor de La Juive*; *La forza del destino*; *Son lo spirito che nega de Mefistofele*); resto, innominados. EMI Références CDH 7 64253 2. Mono. ADD. 77'03". Grabaciones: 1923 y 1927.



Un milagro. O lo parece al menos: una voz de bajo (categoría de bajo-cantante) amplia, extensa, timbradísima, mórbida, igual, esmaltada, de emisión franca y fácil; utilizada con técnica más que suficiente, con inteligencia y naturalidad, sin trucos ni artificios (que no sean otros que los propios del canto), con el gusto (que no autocomplacencia) de sentir el sonido manar y expandirse, penetrar y envolver cálidamente. Es la voz incomparable de Ezio Pinza (1892-1957), dotada, para su cuerda, de una rara flexibilidad, dúctil, camosa y ligera. De un Pinza de treinta y pocos años, en plenitud de medios, portador de un arte sincero y comunicativo. Este generoso recital (casi 80 minutos) procede de las transferencias a microsuro de tomas de 78 r.p.m. realizadas por Keith Hardwick y que dieron lugar, en 1983, tras los trabajos correspondientes de los ingenieros de EMI, a un LP. El contenido de éste se ha completado ahora, para el CD, con los fragmentos de *I vespri siciliani* (*O tu, Palermo*) y de *Robert le Diable* (*Suore che riposate*), que han sido cedidos, desde registros RCA, por BMG. Al lado del bajo protagonista, colaborando con él en algunas de las óperas, figuran otros cantantes de la época; nombres de escaso interés si se exceptúa el de Poli-Randaccio, que brinda, en el final de *Norma*, su brillante y algo estridente metal.

La labor de reconstrucción es espléndida y ello, junto a la calidad microfónica del timbre de Pinza, nos permite recrearnos —frituras y ruidos parásitos aparte— en la belleza del instrumento y en el temple con que está empleado. El bajo romano alcanza el nivel de eminencia puede decirse que en todas y cada una de las interpretaciones; sobre todo —facúltesenos para el chiste fácil— en los dos fragmentos de *La Juive* (*L'Ebra* en este caso, en el que todo está vertido al italiano), a cargo del Cardenal Brogni. Es impresionante cómo la voz, que no es de bajo profundo, circula por los abismos del sol, del fa y aun del mi grave, notas pavorosas y resueltas aquí diríase que hasta con insolente comodidad y que, sin embargo, aparecen menos plenas y rotundas (las tomas son de distintas fechas y la voz, instrumento tan delicado, ya se sabe

que nunca está igual de un día para otro) en *Mefistofele* (sol) o en *La favorita* (fa). Pero lo que importa es esa plenitud, ese brillo esmaltado, ese metal mórbido, ese chorro —deslumbrantes re 3 fff en *O tu, Palermo*— y ese ímpetu resuelto, sin fisuras y sin forzamientos, que lleva también el sonido a lo más alto con suma (aparente) facilidad —esos descomunales fa agudos de *Roberto el Diablo* o de *Ave Signor* de la obra de Boito—. Ningún problema para el cantante en la zona de pasaje, capacidad para apianar y regular y mantenimiento de las constantes estilísticas —sin inútiles énfasis— en cada caso, del belcantismo de la plegaria de *Mosè* al naturalismo dramático de *Mefistofele*, pasando por el romanticismo contenido, de largo aliento y refinada dicción, necesitado de un consumado arte para el legato, de las páginas de Bellini, Donizetti o Gounod. Pocas veces el *racconto* de Ferrando, de *Il trovatore*, ha sido expuesto con esa agilidad, con esa línea respetuosa de los exigentes —e inesperados— trinos y mordentes.

Sería monótono, repetitivo y fatigoso continuar detallando las virtudes de este recital de uno de los cantantes del siglo; en su cuerda y su repertorio, pocos se le han equiparado: ¿Nazareno de Angelis?, ¿Tancredi Pasero?... Lo dicho: un milagro.

A.R.

RITA STREICH. *Arias y vales Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín.* Directores: Kurt Gaebel y Richard Kraus. Coro de la Opera Alemana de Berlín, 2CD DEUTSCHE GRAMMOPHON 435 748-2. 74'43" y 74'11". Grabaciones: 1958, 1960, 1962 y 1966.



Heredera de sus maestras Maria Ivogün y Erna Berger, Rita Streich (1920-1987), aunque nacida en Siberia, fue la gran soprano alemana de coloratura de los cincuenta/sesenta. Dotada de una cristalina facilidad de lenguas, cultivó la pureza de timbre, expuso una notable y encantadora sensibilidad musical y brilló, si no por la amplitud de volumen (impropia, en general, de su cuerda) ni por lo plétórico de ciertos sobreagudos *tenuti*, sí por el dominio de algunas claves del canto ligero: escalas cromáticas, trinos, picados y esfumaturas, en primer lugar.

Estos compactos la muestran en la plenitud de sus medios y pueden dar un retrato de su carrera, aunque falten algunos de sus papeles emblemáticos: la Reina de la Noche, Zerbinetta, Sofia, Zerlina. Pero lo reunido en la miscelánea, rescate de unas notables tomas de época, bastan para acreditar el nivel de Streich.

Lo mejor del programa son las páginas germánicas, la Susana mozartiana incluida entre ellas, más las dos romanzas de Adela en straussiano *Murciélago*, un par de vales del mismo Strauss y un momento de *Bocaccio* de Suppé. Cerca, los eslavos: Rimski-Korsakov y Dvorák.

Con menor efecto, las páginas francesas también alcanzan brillo, sobre todo las de *Lakmé* (*Delibes*) y *Dinorah* (Meyerbeer), aunque ésta cantada en italiano, y la muñeca de los offenbachianos *Cuentos*. Muy dignas las intervenciones de la massenetiana

Manon, aunque la tesitura de Streich no es la ideal de la parte.

Con igual dignidad afronta el repertorio italiano, pero, salvo las páginas brillantes de concierto (vals de Arditi, canción de Verdi), Bellini, Donizetti, Puccini y Verdi aparecen un tanto exóticos por falta de calidad vocal y de entrega dramática. Dejamos para el final la joya de todo el programa, una vocalización de Saint-Saëns, *El ruiseñor y la rosa*, de resultado memorable y referencial, por el dechado de virtuosismo y musicalidad que comporta. Correctos, los acompañamientos.

B.M.

RICHARD TAUBER. Obras de Strauss (*El caballero de la rosa*), Wagner (*La walkiria*, *Los maestros cantores*), Kienzl (*El evangelista*), Smetana (*La novia vendida*), Puccini (*Tosca*, *Madama Butterfly*, *La bohème*, *Turandot*), Verdi (*Il trovatore*), Mozart (*Don Juan*, *La flauta mágica*), Lortzing (*Undine*), Offenbach (*Los cuentos de Hoffmann*). Con Emmy Bettendorf (*Trovador*) y Lotte Lehmann (*La ciudad muerta*). Orquestas Staatskapelle de Berlín, Staatsoper de Berlín e innominadas. Directores: Carl Besl, Georg Szell, Hermann Weigert, Ernst Hauke e innominados. NIMBUS Prima Voce NI 7830. 72'45". Grabaciones: Berlín, 1919-1928.



En el nº 64 de SCHERZO hacía el firmante una reseña crítica del CD editado por EMI Références recuperando algunas de las más señaladas y antiguas interpretaciones de Richard Tauber, una de las glorias tenoriles del siglo. Con motivo de la aparición posterior del compacto de Nimbus arriba reseñado no es cuestión de insistir en las excelencias del arte y de la materia vocal del cantante, suficientemente glosados; y menos cuando 10 de los cortes (procedentes de las mismas matrices) de aquel registro (que contenía 18) se recogen entre los 20 que integran el más moderno: corresponden a *La novia vendida*, *Don Giovanni*, *La flauta mágica*, *Eugen Onegin*, *La ciudad muerta* (2), *Turandot*, *Los maestros cantores* y *Los cuentos de Hoffmann* (2). Habrá que referirse, pues, muy brevemente y en todo caso, a lo que aporta el tenor austriaco en las demás piezas. Como el famoso *Di rigori armato* de *El caballero de la rosa*, que encuentra en su interpretación (medio tono bajo, algo que, como se sabe, no era raro en un instrumento corto como el suyo) un aliento, un vigor y, al tiempo, una dimensión irónica, plagada de exagerados acentos (¿no canta este edulcorado fragmento, verdadera crítica de un tipo de ópera periclitado, un tenor al uso claramente caricaturizado?) insólitos. No especialmente memorable la *Canción de la Primavera* de *Walkiria*; dramática e intensamente iluminada la plegaria de *El evangelista*; excelentes de línea las dos arias de *Tosca*; muy bellamente cantado, mordentes incluidos, el *Miserere* de *Trovador* (como todo, en alemán), con una discreta Bettendorf y un ridículo Coro de la Opera de Berlín; suficiente, con si bemol agudo en muy corpóreo *falsete*, el *aria de la flor* de *Carmen*; muy bien, en exhibi-

ción de gusto y de legato, el *racconto* de *Bohème*, en si natural (nota que el tenor, siempre huyendo de la quema de las zonas altas, se zampa como si tal cosa y se queda tan ancho), y enunciada con contagioso apasionamiento la despedida de Pinkerton de *Butterfly*. Magistral, matizada y dicha con la máxima elegancia *Vater, Mutter, Schwestern, Brüder* de *Undine* de Lortzing.

Si hubiera que elegir uno de los dos recitales —lo mejor es tener ambos por las piezas no compartidas—, habría que decantarse muy posiblemente por el de EMI, en el que el equilibrio es mayor y se cuenta además con la doble intervención de una Rethberg en plenitud, aun cuando parece más cuidado técnicamente el de Nimbus.

A.R.

RAMON VARGAS. Tenor. ROSSINI: *Arias de Il barbiere di Siviglia, L'italiana in Algeri, L'Occasione fa il ladro y La donna del lago. DONIZETTI: Arias de Linda du Chamounix, Il Duca d'Alba, L'elisir d'amore, Anna Bolena y Lucia di Lammermoor. English Chamber Orchestra. Director: Marcello Viotti. CLAVES 50-9202. DDD. 64'51". Grabación: Londres, VI/1991. Ingeniero: Tony Faulkner.*

El tenor mejicano Ramón Vargas, nacido en 1960, después de realizar sus estudios en su país se trasladó a Europa, donde ganó varios concursos y desde finales de los años 80 ha emprendido una importante carrera, interpretando los papeles principales de tenor lírico, como Edgardo (*Lucia*), Almaviva (*Barbero*), Elvino (*Sonnambula*), Tamino (*Flauta mágica*) o Alfredo (*Traviata*). Actualmente está contratado por la Opera de Viena, al tiempo que actúa como invitado en otros teatros.

Para su primer recital ha escogido arias de Rossini y Donizetti, dos autores en los que ha centrado principalmente su carrera. Lo primero que llama la atención es la voz, un instrumento joven y fresco, de fácil emisión, terso e igual en todos los registros. Una voz con cuerpo, que recuerda a la de su compatriota Francisco Araiza en sus comienzos, y también en algunos aspectos a la del joven Domingo. Lógicamente, las mayores limitaciones radican en lo que suponen los puntos fuertes de otras voces más ligeras como la de Rockwell Blake, como puede ser la facilidad en los agudos (que, aun así, suenan bastante limpios y redondos) o las agilitades. Las interpretaciones son muy agradables, de buena línea y comunicatividad, aunque todavía con escasa personalidad, lo que se traduce en cierta monotonía. En cualquier caso, es una auténtica esperanza, y deseamos que siga una carrera coherente. La English Chamber Orchestra aporta un acompañamiento de lujo, con excelentes contribuciones solistas, bajo la adecuada dirección de Marcello Viotti y el estupendo sonido de la firma suiza.

R.B.I.

VICTORIA DE LOS ANGELES. *Canciones tradicionales catalanas. Edición de Ma-*

nuel García Morante. Geoffrey Parsons, piano. COLLINS 13182. DDD 57'15". Grabación: Londres, VII/1991. Productor: John West. Ingeniero: Mike Sheady. Distribuidor: Diverdi.



Cercana a los setenta años y en la prolongada despedida de su carrera, Victoria vuelve a una de sus insistencias, la canción catalana de cámara y de inspiración popular, esta vez en la eficaz revisión de García Morante. Y lo hace con resultados óptimos, que a muchos temerosos sorprenderán.

Si el compromiso de un largo y fatigoso concierto, ayudada por la toma en cuanto a color y volumen, la voz se muestra en posesión de su legendario timbre y con un envidiable pasaje medio-grave, que le permite circular cómodamente en este repertorio. Alguna nota raspada, alguna indecisión de altura, no empañan el buen comportamiento del órgano.

Luego, hay la Victoria de siempre, dueña de un fraseo bordado, conocedora de todos los minúsculos rincones de las piezas, sensible y concentrada, sin mostrar ningún gesto de rutina ni lejanía. En las veintinueve canciones hay de todo, pero, antes que nada, porque lo sabe mostrar la intérprete: historias arcaicas, cantos campesinos, cuadros picantes, melancolía mediterránea, paisajes, pequeñas viñetas payesas y hasta el fervor patriótico de *Els segadors*. Una Cataluña refinada y universal, mucho más de lo que creen algunos catalanistas.

Persons acompaña con maestría instrumental y antigua colaboración con la soprano, a su nivel, y no es poco decir.

B.M.

LOVE SONGS AND LULLABIES. Obras de varios autores. Benita Valente, soprano; Thomas Allen, barítono; Sharom Isbin, guitarra. VIRGIN VC 7 91750-2. 75'04".



Se nos ofrece una ecléctica selección de obras que van desde algunas habituales, como *Plaisir d'amour* o la *Canción de cuna* de Brahms, a otras muy infrecuentes por estos pagos liederísticos, como las tres canciones antiguas de García Lorca o *Mañana de carnaval*, que fue la protagonista musical de la película *Orfeo negro*.

El acompañamiento de guitarra ya sugiere un mundo más íntimo todavía que el del piano, en este sentido la actuación de Thomas Allen es sobresaliente y se dedica a plegar la sonoridad de su instrumento a las posibilidades sonoras del acompañante, sumergiéndose en un mundo de medias voces y esfumaduras lleno de intenciones y buen gusto; no sucede lo mismo con Benita Valente que con una emisión muy fija y una voz un tanto estridente se aparta considerablemente del ideal que sería deseable.

El resultado final es un disco alejado de los habituales caminos trillados, magníficamente grabado, con una toma de sonido

Yepes



Deutsche Grammophon rinde homenaje a la España del 92 lanzando cinco compactos dedicados a la música española para guitarra, o como en el caso de Maurice Ohana, de clara inspiración española. Compactos estos que agrupan grabaciones aparecidas entre los años 60 y los 80, de la mano del guitarrista Narciso Yepes.

Todo el material contenido en este lanzamiento de homenaje ha sido difundido con anterioridad, lo que en este caso significa que es suficientemente conocido. Poco podemos añadir, por esto, a lo que ya se haya dicho acerca de estas interpretaciones. Aunque, el hecho de que se disponga de ellas agrupadas nos facilita el poder echar una mirada panorámica de repaso, lo que nos lleva a confirmar lo polémico que resulta este artista en sus versiones. No deja de sorprender, en varias ocasiones, la ingenuidad interpretativa con que se acerca a determinadas obras, en contraposición a otras que aportan cierta creatividad y hondura.

Es el arte fenómeno complejo porque viene del alma humana. Yepes es insondable, no se puede etiquetar. Si quisiéramos generalizar acerca de su ser artista o su ser músico, siempre habría de sorprendernos con algo así como un guiño astuto y burlón. Nada en él parece definitivo, siendo éste el mejor ingrediente de su largo andar guitarrístico, que a su vez nos sirve para confirmar que jamás un camino artístico será estático; aunque algunos evidencien esta característica más que otros.

Narciso Yepes nos deja un legado, que aunque en cierto modo aparece envejecido en el tiempo, sirve de ejemplo de capacidad y esfuerzo por indagar en todas las épocas musicales, sin dejar de lado la que le toque vivir a cada artista.

L.M.G.

GUITARRA ESPAÑOLA. Obras de Sanz, Mudarra, Narváez, Soler, Sor, Albéniz, Granados, Tárrega, Falla, Turina, Bacarisse, Anónimos, Yepes, Rodrigo, Pujol, Moreno Torroba, Montsalvate, Ohana, Ruiz Pipó, Narciso Yepes, guitarra. Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Rafael Frühbeck. Orquesta Philharmonia. Director: Luis Antonio García Navarro. 5 CD DEUTSCHE GRAMMOPHON 435 842/846-2. ADD/DDD. 61'31", 58'35", 59'26", 70'01" y 74'59". Grabaciones: 1968-1983. Productor: Harmut Pfeiffer. Ingeniero: Heinz Wildhagen.

espléndida y en general bastante agradable de escuchar.

R. de C.

VISPERAS CORALES. Coro del King's College de Cambridge. Director: Stephen Cleobury. Ingeniero: EMI CDC 7 54412 2. DDD. 76'29". Grabación: VII/1991. Ingeniero: Productor: Simon Woods David Flower.



Hay algunos Compact-Disc Vídeos o Láser Disc en el mercado, (barbarismos utilizados para designar la imagen acompañada de sonido digital) los cuales son más apropiados para ser simplemente escuchados, y no contemplados al tiempo que se escuchan. En el caso que nos ocupa, sucede lo contrario. Porque este disco es una representación de las vísperas anglicanas, en directo, a partir del devocionario común. Es decir, es como si estuviéramos en una catedral inglesa, como la de Ely, Salisbury o Lincoln, o en un colegio o parroquia, las cuales cuentan con coro para tales oficios litúrgicos, y asistiéramos en directo a tales oficios. Así, los 42 segundos iniciales del disco no se escucha nada, pues es el momento de la entrada de la congregación. Naturalmente, si esto fuera un Video Compact Disc o Láser Disc, hubiera tenido otra dimensión y otro valor.

Por lo que a los aspectos musicales respecta, las piezas organísticas y corales de los compositores ingleses representados, relacionados con el Colegio del Rey (King's College), son composiciones menores, de autores menores, en donde hay un correcto manejo de la polifonía de blancas voces, pero nada más. Sinceramente, tanto en el resto de Europa como en España tenemos compositores alrededor de los oficios litúrgicos. Los oficios de Vísperas, así como los de Completas y los restantes, pertenecen en nuestro mundo católico y dentro del clero regular, al canto gregoriano.

Por lo que a la interpretación respecta, es excelente; con dúctiles voces, las intervinientes en el Colegio del Rey (King's College).

La carpetilla elaborada por el británico ellos EMI está escrita tan sólo en la lengua de Shakespearare, faltando las habituales, la de Racine y la de Goethe, y —por supuesto— la de Cervantes. ¿Será acaso que este producto está pensado para ser distribuido por el orbe anglicano-sajón solamente?

Nuestro juicio es negativo, pues debía haberse utiizado la imagen, lo cual habría añadido mayor riqueza al ceremonial. Por tanto, recomendamos a nuestros lectores el ayuno y abstinencia in aeternum, a practicar con este disco.

F.B.C.

THE SEGOVIA COLLECTION (Vol. I). BACH: Tres piezas para laúd, Allemande de la Suite para laúd nº 1 BWV 996, Sarabande y Gigue de la Suite nº 2. BWV 997, Tres piezas de la Partita para violín nº 1. BWV 1002, Sarabande, Bourrée y Double de la Suite para

ra violonchelo nº 3 BWV 1009 (arreglo de John Duarte). Preludio para laúd BWV 999. Siciliano de la Sonata para violín nº 1 BWV 1001. Gavotte en rondeau de la Partita para violín nº 2 BWV 1006. Chaconne de la Partita para violín nº 2 BWV 1004. Andrés Segovia, guitarra. MCA. MCD 42068. AAD. 64'34". Grabaciones: 1952, 1954, 1961, 1967, 1968. Productor e ingeniero: Israel Horowitz.



Cuando dos Maestros se encuentran, sucede el milagro del Humanismo: Segovia interpreta a Bach. Y ambos son Maestros, no porque ellos den lecciones, sino porque ellos son lecciones: enseñan sin proponérselo, enseñan porque son.

Naturalmente, Segovia transcribe, como lo hacía el propio Bach con lo propio y lo ajeno. Tan sólo del laúd de origen el destino de la guitarra se halla cerca. El resto, violín y violonchelo, distan de ella un abismo. Pero la Música de Bach y el Arte de Segovia salvan el abismo y la belleza cambia el rostro, pero permanece y es la misma, como un viejo es el mismo que fue de joven. Cuando la Suite para violonchelo, por ejemplo, discurre en la guitarra, la bravura se torna mansedumbre y el arrebato calma: pero es la misma suite con toda su hermosura inmaculada. Y la voz de la guitarra pone en ella el ay que le es propio, la inmediatez de los dedos y el modo de canto. Porque la Música de Bach ha sido concebida implícitamente para un sinfín de voces: es humanidad y la voz humana posee el derecho de hacerla suya. Y la guitarra de Segovia es esa voz: el canto que nos bendice y nos otorga el estado de gracia.

J.A.A.

THE SEGOVIA COLLECTION. Vol V: Cinco siglos de guitarra española. Obras de Milán, Narváez, Sanz, Sor, Torroba, Granados, Esplá, Cassadó, Mompou y Esteban de Cassadó Valera. Andrés Segovia, guitarra. MCA MCD 42071. ADD. 68'18". Grabaciones: 1952, 1956, 1958, 1960, 1961, 1962, 1964, 1967 y 1968. Productor: Israel Horowitz. Ingenieros: Tim Martyn y Doug Schwartz.



Esta mini-historia de la guitarra española en los dedos de su maestro indiscutido discurre toda ella bajo el sello de la interioridad y sin decaimiento en su recorrido de siglos. Pocas veces una Historia mediomilenaria puede acreditar una tal coherencia. Con humildad franciscana, el intérprete crea alrededor de sí un coloquio natural de autores distantes y los reúne en una tradición —acaso la única que no se rompe en España— espontánea, con animación y sin violencia. El sonido mono apenas se percibe y el reprocesado pasa inadvertido, al menos para aquéllos que se adentran en la pura música. El repertorio no es exhaustivo, pero sí fundamental: el ceremonioso Milán, el casto Narváez, el pícaro Sanz o el cortés Sor son venerables e imprescindibles de esta escena. Y entre los de cerca, Granados (1867-1916) siempre —Segovia amaina sus gallardía para ganarle hondura—, Esplá

Radiografía sonora



Es imposible imaginar la hermosísima película de Comeau desprovista de la música que, más que acompañar a la imagen, es su razón de ser. Del mismo modo, este disco ofrece tan sólo una radiografía sonora del film, y su programa por separado no propone sino una selección —a base de piezas muy bellas, ciertamente; en versiones inmejorables— de obras sueltas, extractos y arreglos del mismo Savall. La unión con los sucesos de la película es la única capaz de dar sentido a esta especie de suite. Así, la *Marcha para la ceremonia de los turcos* de Lully —colocada al comienzo del disco para abrir brillantemente— simboliza en la película el punto culminante del acceso de Marais a las esferas del poder. En el registro opuesto de la intimidad, el arreglo de Savall para una sola viola de *Les Pleurs de Sainte Colombe*, transformando el instrumento en un laúd ideal, expresa una desolación sin límites. La pieza recurrente de *La Réveuse*, tocada al final por un Marais viejo, gana un significado de pérdida de la juventud y el amor. El disco nos hace añorar las imágenes y otros discos que Savall ha grabado con obras de Sainte Colombe y Marais.

E.M.M.

TOUS LES MATINS DU MONDE. Banda sonora de la película de Alain Corneau. Música de Sainte Colombe, Marais, Lully, F. Couperin y Savall. Jordi Savall, Christophe Coin, violas da gamba. Montserrat Figueras, soprano. Le Concert des Nations. Director: Jordi Savall. AUVIDIS VALOIS V 4640. DDD. 76'00". Grabaciones: I, III, IV y VIII/1991. Ingeniero: Pierre Verany.

(1886-1976) con inquebrantable humor y sobre todo, la *Suite Compostelana* de Federico Mompou (1893-1987), en la lección, que no lectura, del maestro se nos otorga como una bendición.

J.A.A.

SERENATAS DE VIENTO DE GLYN-DEBOURNE. Obras de Dove, Harvey, Oliver, Osborne y Saxton. Miembros de la Orquesta de la Edad de las Luces y miembros de la Filarmónica de Londres. Directores: Jonathan Dove, Anthony Pay y Andrew Parrott. EMI 7 54424 2. DDD. 59'44". Grabación: Londres X-XI/1991.



Interesante grabación que nos muestra algunos compositores británicos contemporáneos, los cuales abarcan desde la música programática-descriptiva de Jonathan Dove, con sus *Figuras en el Jardín*, hasta el estilo libérrimo de Robert Saxton, con su *Paráfrasis sobre el Domeneo de Mozart*.

La verdad es que los británicos son maestros en el tratamiento de los conjuntos de viento, y buena prueba de ello son sus excelentes bandas y esta grabación; en donde cada uno explota las posibilidades

técnicas y sonoras de los conjuntos de viento. Los intérpretes, muy buenos, especialmente las trompas, los cuales consiguen con su instrumento el sonido añejo de las antiguas trompas de caza, el cantabile mozartiano con legato elegante, u otros efectos escénicos. El manejo del *bouchée* trompístico es -asimismo- admirable.

Salvo la obra de Jonathan Dove, el resto nos ha parecido de menor entidad. Las mozartianas citas, por otra parte, no son muy perceptibles. La interpretación se esfuerza por lograr agilidad, dentro de un marco sonoro baritonal que lo asemeja al bandístico, aunque tampoco se pierde la camerística sonoridad.

F.B.C.

ON WINGS OF SONG. Obras de Purcell, Mendelssohn, Rossini, Gounod, Delibes, Massenet, Paladilhe, Auber, Balfe, Sullivan, Quilter y Britten. Felicity Lott, soprano; Ann Murray, mezzo y Graham Johnson, piano. EMI 7 54411 2. DDD. 75'32". Grabación: Londres, VI/1991. Productor: Simon Woods. Ingeniero: Michel Sheady.



No siempre los buenos cantantes quieren hacer, juntos, programas de cámara. No siempre que lo hacen el resultado es plausible. Vaya en este compacto un brillante desmentido. Lott y Murray, excelentes can-

tatrices y depuradas estilistas, se reúnen (ciertamente que bajo la sabia conducción del pianista) y nos pasean por un paisaje a dos voces que va del barroco a nuestros días, sin dejar lengua europea consabida sin tocar.

Todo está bien, exquisitamente cantado y dicho, minuciosamente preparado y leído. Pero hay cosas mejores y, en primer lugar, los paisanos Purcell y Britten, éste por su cara y revisando al anterior. También, como grata sorpresa, aparecen los músicos de salón francés, vertidos con gracia, coquetería y molicie. Más comedidas, según cuadra, están las señoras con Mendelssohn. Y saladas, sin pretender disfrazarse de italianas, con Rossini. Bravo por el inusual repertorio y por la dignísima faena.

B.M.

VIARIOS: *Missa in festo pentecostes.* Kathrin Graf, soprano; Elmar Schmid, clarinete; Christoph Schiller, viola; Theo Kässer, órgano Escuela Coral de Einsiedeln y Lucerna. Director: Pater Roman Bannwart. JECKLIN 617-2. ADD. 68'29". Grabación: 1987. Ingeniero: Pere Casulleras.



El fenómeno de encargar una obra a varios autores, haciendo cada uno una parte o sección de la misma, no es algo demasiado ex-

traño en el mundo de la música contemporánea. En este caso, intervienen reputados compositores, como el oboista Heinz Holliger o Hans Ulrich Lehmann, por citar tan sólo dos ejemplos. Esta obra, así, en un mosaico irregular, *opus sectile*, cuyos elementos de unión son las piezas gregorianas del ordinario de la misa, procedentes de los siglos XI y XII, e interpretadas por la Escuela Coral de Einsiedeln y Lucerna. El resto, son obras de esos compositores contemporáneos y otros, tomando como material de partida el citado gregoriano. Naturalmente, las diferencias estilísticas son enormes entre ellos, y los medios sonoros empleados también: desde el *continuum motu* para cinta grabadora de Holliger, con más valor acústico que musical, inserto en el marco de la música electrónica, el *Introitus* con el cual se nos sorprende al comienzo de la grabación, hasta la *Communio* de Jacques Wildberger, compuesta para soprano, clarinete bajo, viola y órgano, siguiendo unos cauces lingüísticos más Convencionales.

La interpretación de los solistas instrumentales y vocales es muy correcta, aunque carecemos de la partitura para poder seguirla con mayor precisión. Por lo que a los cantores gregorianos respecta, es demasiado plana, con uso -quizás desmedido- del legato gregoriano. Dado que el campo sonoro de las piezas es estrecho, no habiendo grandes saltos al agudo (los célebres saltos al sol agudo), debía haberse enfatizado un poco más en la interpreta-



AULA DE MÚSICA
VICERRECTORADO DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA
UNIVERSIDAD DE ALCALÁ DE HENARES

CURSOS DE ESPECIALIZACIÓN MUSICAL

1992 - 1993

Análisis y creación musical: retrospectiva del futuro

MAURICIO SOTELO

Del 28 de Octubre al 19 de Mayo

La extensión de la frase y el crecimiento formal: estrategias de la forma

BENET CASABLANCAS

Del 19 de Enero al 25 de Mayo

Valoración y análisis de las dificultades pianísticas

JULIAN LOPEZ GIMENO

Del 6 de Noviembre al 8 de Enero

La Música al alcance de todos: nuevas formas para la práctica de la música

VERENA MASCHAT

Del 13 de Octubre al 30 de Marzo

Bases para una teoría superior de la música

ALVARO ZALDIVAR

Del 16 de Noviembre al 26 de Abril

Filosofía y análisis musical: comentarios sobre el libro "Filosofía de la Música" de Juan David García Bacca.

ENRIQUE IGUA

Del 10 de Febrero al 31 de Marzo

La pedagogía del repertorio pianístico desde Bach hasta Haydn

ALBERT ROMANI

Del 15 de Enero al 26 de Febrero

La Música en el primer ciclo de Educación Primaria

MANUEL ANGULO • ANGEL BOTIA

Del 21 al 29 de Noviembre

En torno a la obra de O. Messiaen

CARLES GUINOVART

Del 18 al 27 de Noviembre

La música culta turca y árabe: relaciones modales con el Flamenco

F. JAVIER SANCHEZ GONZALEZ

Del 15 al 29 de Abril

Introducción al repertorio contemporáneo en la enseñanza del piano: bases para una programación

ALBERT NIETO

Del 5 de Marzo al 7 de Mayo

Curso de Interpretación de Piano

JOSEP COLOM

Del 20 de Octubre al 18 de Mayo

Poética Musical: grafía, simbología y retórica en la música occidental de los siglos XVI-XVIII

J. VICENTE GONZALEZ VALLE

Del 18 de Enero al 8 de Marzo

Prácticas de pedagogía pianística: procedimientos y estrategias del profesor

RITA WAGNER

Del 27 al 29 de Marzo

Clases Magistrales de Piano

JAN WIJN

Del 1 al 5 de Marzo.

FUNDACION
CAJA DE MADRID

INFORMACION: AULA DE MÚSICA DE LA UAH. AULA 3, FACULTAD DE CIENCIAS. CAMPUS UNIVERSITARIO. TELEFONO: 885 49 14.

ción. Trátese, en definitiva, de un disco para los amantes de músicas experimentales, así como musicólogos, compositores y expertos.

F.B.C

FROM A SPANISH PALACE SONG-BOOK. Margaret Philpot, contralto; Shirley Rumsey, Christopher Wilson, vihuelas, laúdes, guitarras. Obras de Enzina, De la Torre, Da Milano, Badajos, Capirola, Dalza, Anchieta, Gabriel y anónimas. HYPERION CDA 66454. DDD. 61'15". Grabación: Chichester, V/1991. Productor: Martin Compton. Ingeniero: Tony Faulkner.



El evocador título en inglés del registro no alude a otra cosa que al *Cancionero de Palacio*, ofrecido por estos intérpretes en una selección que incluye piezas instrumentales y canciones. La división establece también una frontera bien clara entre los resultados artísticos obtenidos en las músicas de uno

y otro tipo. La parte no vocal es en general excelente, con versiones vivas y nítidas, que nos abren a posibilidades tan interesantes como la manera de hacer la danza *La alta* de De la Torre, alternativa válida a la brillantez del conjunto instrumental de Hesperion XX (Astrée). Lo cantado se enfrenta, por el contrario, a una dificultad insalvable, la pronunciación castellana defectuosa de Philpot. Los textos llegan a hacerse incomprensibles (*Pase el agoa*), pero si esto es ya un serio inconveniente, todavía peor es la monotonía expresiva de la cantante, cuyo tono es el mismo ante lo popular y lo caballeresco, ante lo jocoso y lo trágico.

E.M.M.

EL FAGOT VIRTUOSO. BEETHOVEN: Trío en do mayor para piano, flauta y fagot. **TANSMAN:** Sonatina para fagot y piano. **BOUTRY:** Interferencias para fagot y piano. **ARNOLD:** Fantasy op. 86 para fagot. **BLOMDAHL:** Liten svit para fagot y piano. **VON KOCH:** Monolog 5 para fagot. **MORTHENSON:** Unísono para fagot, elec-

trónicos en directo y clave. Knut Sonstevold, fagot (y electrónicos). Lucia Negro, piano. Gunilla von Bahr, flauta. Eva Knardahl, piano. Eva Nordwall, clave. BIS 122. AAD. 71'00". Grabaciones: Nacka (Suecia), 1976/1978. Productor e ingeniero: Robert von Bahr. Distribuidor: Diverdi.



Un curioso recital, de muy buen gusto aunque sin ninguna obra maestra ni de trascendencia especial, en el que no sólo podemos escuchar una obra compuesta por Beethoven a los dieciséis años, sino también simpáticas piezas de Tansman (que parece condenado a que sólo se hable de él como amigo de Igor Stravinski y acaso poco amigo de Robert Craft) y varios compositores europeos, el francés Boutry, el británico Arnold y los tres suecos contemporáneos que completan la referencia. Recital en el más amplio sentido de la palabra, el fagot realmente virtuoso de Sonstevold se muestra versátil y tremendamente simpático en su vivacidad y en la elección de su repertorio. La *velada* gira alrededor suyo, acompañado de otros instrumentos y de elementos electrónicos, en un itinerario desde el Clasicismo vienés hasta la vanguardia, con especial predilección central por sonoridades neoclásicas de nuestro siglo.

S.M.B.

Otras posibilidades



Esta entrega de siete discos Pierre Verany, todos ellos de magnífico sonido, se caracteriza por su inquietud buceadora de caminos fonográficos no transitados, pues incluso el *Quinteto* de Franck es una pieza poco atendida por el disco. Excelente reproducción de las danzas contenidas en la colección *Il scolaro* de Gasparo Zanetti, que Música Antigua de Toulon traduce refinadamente, mas con instrumentaciones y recursos un tanto anacrónicos. El propio Bach estudió la música organística de Nicolas de Grigny, que desde luego aparece como un gran logro casi aislado de la escuela francesa. Las interpretaciones de Bardón presentan la potencia de su órgano pleno y luego recorren su rico universo de colores y aclaran el entramado de texturas. Molter es uno de esos compositores de transición del barroco al clasicismo de segunda o tercera fila; su dominio de las formas no se corresponde con una invención verdaderamente dotada. Los *Conciertos para clarinete* poseen al menos el interés de su temprana dedicación al instrumento, pero las interpretaciones no consiguen dar mucha vida a partituras dañadas por la rutina. Un caso por completo distinto es el de los *Cuartetos para clave y cuerda* de Schobert; al contrario que Molter, este músico marcó con una fuerte individualidad las obras que pudo llegar a componer en su breve existencia. Los intérpretes en vez de revelar las potencialidades mozartianas de este estilo se enfrascan en la peculiar expresividad schobertiana. No tan nueva es la propuesta del disco dedicado a Haydn, pues existen versiones valiosas de los *Conciertos para piano en re mayor y sol mayor* (incluido Benedetti Michelangeli). *Divertimento y Concertino*

devuelven al registro el toque de originalidad propio de los Verany. La lectura entiende la música de Haydn según la tendencia conservadora, permitiéndose numerosas contaminaciones de estilo. Un Weber liviano y salomero es el que hace acto de presencia tanto en el *Quinteto de clarinete* como en el *Cuarteto con piano*, pero las páginas se ven revitalizadas por las interpretaciones, llenas de alegría y optimismo. Por el contrario, el *Quinteto* de Franck es leído con dramatismo y agitación, así como el tercer tiempo del *Cuarteto* de Chausson se abre al silencio angustioso de la obra que ya nunca podrá ser completada.

E.M.M.

ZANETTI: *Il scolaro*. Ensemble Musica Antigua. Director: Christian Mendoza. **GRIGNY:** *Himnos*. Pierre Bardón, órgano de St. Maximin en Provence. **MOLTER:** *Seis Conciertos para clarinete*. Jean-Claude Veilhan. Academia de Santa Cecilia. Director: Philippe Couvert. **SCHOBERT:** *Tres Cuartetos para clave y cuerda*. *Sonata I. Concerto Rococo*. **HAYDN:** *Conciertos para piano en re mayor y sol mayor*. *Divertimento en do mayor*. *Concertino en fa mayor*. Olivier Roberti, piano. Orquesta Inglesa de Cámara. Director: Kurt Redel. **WEBER:** *Quinteto para clarinete y cuerda*. Introducción, Tema y Variaciones. *Cuarteto para piano y cuerda*. Jean-Louis Sajot, clarinete. Philippe Corre, piano. Ensemble Carl Stamitz. **FRANCK:** *Quinteto para piano y cuerda*. **CHAUSSON:** *Cuarteto de cuerda (inacabado)*. Gabriel Tacchino, piano. **Cuarteto Athenaeum-Enesco**. 7 CD PIERRE VERANY. DDD. 1992. Productor e ingeniero: Pierre Verany.



La muerte de David Munrow en 1976 -por suicidio, no accidente de automóvil, como aún se lee en algún diccionario-, sin haber cumplido siquiera los treinta y cuatro años, fue la pérdida más grave a la que tuvo que enfrentarse la interpretación de la música antigua. Dieciséis años después, esta reedición es la mejor prueba de que el arte de Munrow sigue vivo, tal es la frescura, el refinamiento y la fuerza de sus lecturas de músicas renacentistas. Criticado en su momento por realizar ejecuciones *atractivas*, el tiempo ha terminado por darle la razón. Munrow devolvió a las obras heredadas de la Edad Media y el Renacimiento todo su vigor, se apartó de las lecturas hieráticas y ásperas, adentrándose con audacia en la expresividad límite y la biensonancia. Este registro -tristemente, EMI no publica la totalidad de lo grabado en los tres LP originales, sino sólo un compendio -recorre músicas religiosas y profanas, vocales e instrumentales, llevándonos de sorpresa en sorpresa. Pocas veces se ha reunido un conjunto de cantantes tan extraordinario como el de esta grabación.

E.M.M.

T E M P O R A D A 9 2 - 9 3

l'istesso tempo



MIDORI



LEVI



B. FASSBAENDER

Un año más la Orquesta Sinfónica de Tenerife apuesta por la calidad. **Directores invitados:** Yoel Levi, Jerzy Maksimiuk, Antoni Ros Marbá, Philippe Entremont, Gilbert Varga, Tuomas Ollila, etc. **Solistas:** Midori, Emanuel Ax, Peter Dvorsky, Grigori Sokolov, Brigitte Fassbaender, Michael Austin, Catherine Cho, Rosa Torres Pardo, Tim Hugh, etc. **Obras destacadas:** Shostakovich Sinfonía Nº10, Bartok Concierto para violín Nº2, Bruckner Sinfonía Nº4, Puccini Misa de Gloria, Mahler Canción de la tierra, Hindemith Matías el pintor, Sibelius Sinfonía Nº6, Mussorgsky-Ravel Cuadros de una exposición, etc. **Compositores:** Previn, Ginastera, Nielsen, Elgar, Falla, Halffter, Gerhard, Albéniz, Román Alís, Carlos Cruz de Castro, José Luis Turina, Claudio Prieto, etc. **Otras actividades:** Festivales, Grabaciones, Ciclo de Cámara, Operas, Recitales líricos y Conciertos especiales (Luz Casal, Fernando Argenta, Araceli González Campa, etc.). UN COMPROMISO CON LA BUENA MUSICA.

Conecte con nosotros. Tel. (922) 60 58 01 - Fax (922) 60 56 17.

Orquesta
Sinfónica de
Tenerife *ost*

VICTOR PABLO
Director Titular

THEODOR W. ADORNO: *Alban Berg*. Traducción: Helena Cortés y Arturo Leyte. Alianza Editorial. Madrid, 1990. 142 páginas.

Se agrupan en este conciso libro una serie de materiales adonianos en torno a la figura de Alban Berg. El grupo principal lo constituyen análisis de obras: *Sonata para piano*, *Cuarteto*, *Suite Lírica*, *Lieder*, *Wozzeck* y *Lulu*. La condición de compositor del filósofo y su estrecho conocimiento de la persona y la música del que fuese su maestro musical sustentan unos análisis metódicos y penetrantes. Aquí Adorno el oscuro no se desvía por vericuetos terminológicos o conceptuales sino que desmenuza las obras con fértil objetividad. Se aprecia la proximidad de su tema de estudio, que le hace ser más humano que en otros escritos y desprenderse también de ese dogmatismo rígido que tanto lastró las secuelas del idealismo alemán. No se comprende cómo los traductores no avisan en una nota que existe una versión finalizada de la ópera *Lulu* por la que clama Adorno en el texto.

E.M.M.

ERNST KRAUSE: *Puccini*. Traducción: Jacobo Mir Mercader. Alianza Editorial. Madrid, 1991. 289 páginas.

Con una celeridad notable —la edición alemana original es de 1985—, Alianza ha procedido a presentar la versión castellana del *Puccini* de Krause, que junto al trabajo exhaustivo de Mosco Camer (Javier Vergara, reseñado en SCHERZO, n.º 29) suponen los libros más importantes del panorama español acerca del autor de *Tosca*. Alemanes y anglosajones entienden de manera más integral el arte de Puccini, que, como indicó el mismo Schoenberg, encierra más propuestas avanzadas, en especial en la orquesta, de las que una visión sesgadamente vocal pudiera hacernos apreciar. Krause es partidario de este entendimiento dramático-musical de las óperas puccinianas, lo que está en el interior y en los análisis de su exposición. Su texto es lineal, en el sentido de que nos narra la historia de un *triumfo mundial*, aventura artístico-comercial a la que se alude en el subtítulo del libro, pero con una coherencia subterránea indudable. Fruto de esta postura es el lugar de culminación que se da a *Turandot*, obra tan mal comprendida en tantas ocasiones. Simbología, drama y música forman aquí un complejo entramado, por desgracia dejado incompleto por el compositor en el momento de su muerte. Una cronología, un catálogo de obras y los argumentos de las óperas completan el libro.

E.M.M.

GONZALO MARTIN TENLLADO: *Eduardo Ocón. El nacionalismo musical*. Ediciones Seyer. Málaga, 1991. 670 páginas.

Libro que representa un tipo de trabajo no abundante en la bibliografía española sobre temas de música. Un músico, tanto práctico como creador, caldo casi en el to-

tal olvido, se nos presenta en estas páginas por medio de un estudio notablemente pormenorizado. Si bien el texto no es tanto un aporte musicológico como una labor biográfica, su valor está garantizado por la exhaustividad de la investigación y el numeroso manejo de las fuentes, como cartas, documentos de archivo y notas de prensa. Los dos capítulos iniciales, el nacionalismo en Europa y en España, no eran quizá necesarios, pero el autor los ha introducido para enmarcar a Ocón como un ejemplo más de esa corriente. Martín Tenllado se sirve de algún dato anticuado, como la fecha erróneamente tardía del estreno español de la *Novena Sinfonía* de Beethoven, pero es éste un punto quizá menor en un escrito que describe, con un estilo periodístico, el momento musical vivido por Ocón. Una lista de las obras localizadas del compositor invita a los intérpretes a interesarse por su producción.

E.M.M.

FRIEDEMANN OTTERBACH: *Johann Sebastian Bach. Vida y obra*. Traducción de Helena Cortés Gabaudan y Arturo Leyte Coello. Alianza Música. Madrid, 1990. 276 páginas.

En 1985 se dejó pasar, tal vez para siempre, la oportunidad de traducir al castellano *Frau Musica*, el libro del musicólogo italiano Alberto Basso que supone para la literatura bachiana de nuestro siglo lo que el logro de Spitta para el XIX. Semejante carencia es difícil de compensar, aunque no deja de haber libros sobre Bach en castellano de indudable interés, como el de Geiringer o el de Schweitzer y, por supuesto, la biografía pionera de Forkel a la que siempre hay que volver. Alianza cuenta en su catálogo con otro texto dedicado a Bach, el de Adolfo Salazar, que como aportación hispánica —¿la única que cuenta internamente?— es poco menos que un deber que se encuentra disponible; sin embargo, el escrito de Salazar ha envejecido mucho. En este sentido, el *Bach* de Otterbach que ahora se reseña sí que es una contribución moderna a la comprensión de la situación histórica y social de la música del autor de la *Pasión según San Mateo*. Ciertamente, la posición de un músico en el barroco era radicalmente diversa a la que tiene en nuestros días. Bach buscaba satisfacer, siguiendo los dictados de su mejor conocimiento de un oficio, entendido casi artesanalmente, que le venía de una tradición, las necesidades sociales de sus empleados o conciudadanos. Claro que como finalidad última, y esto no lo olvida Otterbach pese a que somete a crítica todos los lugares comunes sobre el compositor, podía estar que ese fruto del arte cumpliera también con las expectativas de unas creencias religiosas compartidas. Algún ligero descuido (como el ritmo no indicado en página 230 para el que se conserva un espacio en blanco) no afea la edición española.

E.M.M.

H.C. ROBBINS LANDON (director): *Mozart y su realidad. Guía para la comprensión de su vida y su música*. Traducción de José Luis Gil Aristu. Revisión técnica de Pedro Purroy. Editorial Labor. Barcelona, 1991. 408 páginas.

El año Mozart nos ha reservado esta sorpresa final: la rápida traducción del *Mozart Compendium* dirigido por Robbins Landon, cuyo original inglés data de 1990. Con la precisión y brevedad de un diccionario, se traza un cuadro cronológico de la época que le tocó vivir al músico, se define la personalidad de éste y se enmarcan las líneas maestras de su estilo. La documentación presentada es amplia y muy variada, yendo de la reproducción de autógrafos —sin que se entre en el terreno de lo grafológico, simplemente dando fe de la claridad de la notación— a un recorrido pormenorizado por el catálogo oficial. Una sección ciertamente muy interesante es la de la recepción y aceptación de la música de Mozart, comenzando por los mismos contemporáneos del músico y recogiendo el tema en los escritos de Hoffmann, Kierkegaard o Mörike. El comentario bibliográfico está puesto al día, y supone una visión suficiente para un lector culto no especializado en musicología. Hay también una referencia a las ediciones de la música de Mozart. Por su enfoque y claridad, el libro es de gran utilidad para la consulta.

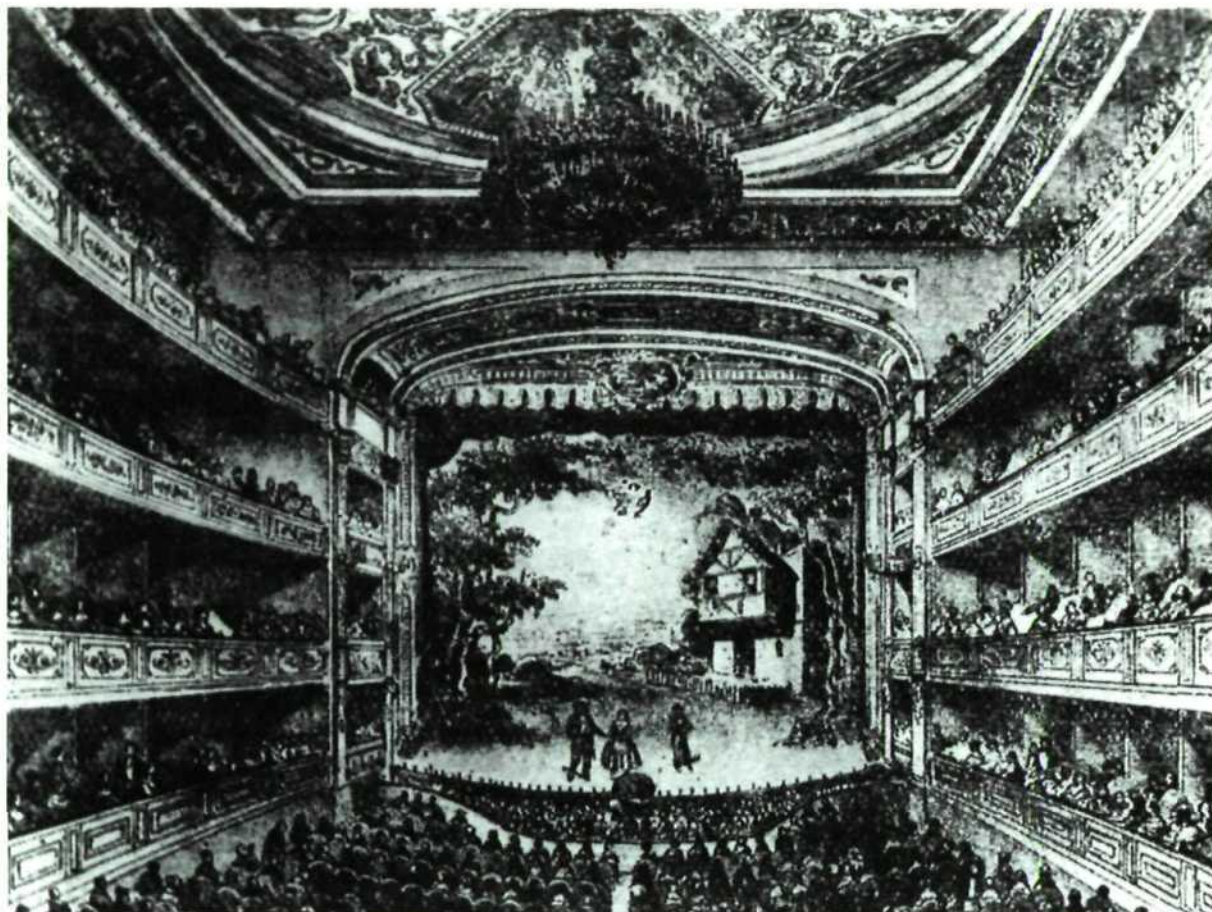
E.M.M.

FRANCIS ROUTH: *Stravinsky*. Traducción de Floreal Mazía. Javier Vergara Editor. Buenos Aires, 1990. 242 páginas.

La bibliografía en castellano ofrece varios títulos de interés sobre la persona y la música de Igor Stravinsky: el texto de Eric Walther White en una colección divulgativa (Salvat), que en su traducción castellana sólo ha conservado la parte biográfica (la aproximación a la obra es de Santiago Martín Bermúdez), la lucidez analítica de André Boucourechliev (Turner. Comentado en SCHERZO n.º 27) y la fuente ineludible de las *Conversaciones* del compositor con Robert Craft (Alianza, comentado en SCHERZO n.º 65). Dentro de este panorama, el libro de Routh encuentra su sitio en un terreno más divulgativo que el que le correspondía a Boucourechliev. Se presenta la obra stravinskiana como un proceso de síntesis y aun *deglución* de diversas tendencias: músico proteiforme con una asombrosa capacidad para ser siempre él mismo bajo una apariencia diferente. Curiosidad mantenida siempre viva hacia el mundo exterior, fuese o no éste de naturaleza musical, convertida de inmediato en afán de apropiación. Se renueva así el viejo problema de si la obra se explica por la biografía, cuestión a la que Routh contesta afirmativamente, puesto que encuentra que la música de Stravinski sigue un sentido del orden que se descubre igualmente en la vida del hombre que la compuso.

E.M.M.

La zarzuela sigue viva



Grabado del interior del Teatro de la Zarzuela, en la época de su inauguración.

A bordamos en esta ocasión y, por qué no decirlo, por primera vez en esta publicación, el hablar más extensamente de un género musical que tantas veces, por desgracia, ha sido descuidado a pesar de su indiscutible valor histórico y de ser un capítulo inexcusable en la historia de nuestra música y nuestro teatro: La Zarzuela.

El mundo de nuestro género lírico es más amplio y variado de lo que puede suponerse, por ello el conjunto de artículos que forman el presente dossier, hecho por estudiosos del género, se han orientado desde una perspectiva actual y en su realidad.

Ya lo ha dicho algún crítico: "Hay que poner la zarzuela en su sitio y con su nombre", para ello, evidentemente, hay que prescindir de los prejuicios que tanto castran iniciativas. Hoy la zarzuela es un *hecho cultural* y si este género no tiene una creación de vanguardia, al menos ha variado su rumbo hacia el pasado. Una forma de resurgimiento es su renovación, el redescubrimiento de piezas olvidadas, la exhumación y catalogación de sus partituras y libretos, que mientras no se hallen debidamente investigados, el género lírico español permanecerá falto de comprensión y desconocido en muchas de sus más importantes facetas en el país que lo creó.

M.G.F.

El valor del género lírico

Decía don Benito Pérez Galdós, refiriéndose a la zarzuela, que "aquí nace, aquí vive y jamás no pasa de los Pirineos". Que llegase a cruzarlos o no (y lo hizo, aunque en viajes fugaces y poco señalados), no dependió tanto de su valor intrínseco como de la desidia que gobernantes y capitostes del arte tuvieron siempre hacia la música, o del poco valor que siempre concedimos a nuestras cosas en tanto nos desvelamos por alabar lo ajeno, gran parte de las veces con cierta bobaliconería. El desprecio hacia la zarzuela, ¿se debió a que se viera en ella un escaso valor artístico (y en general no fue muy allá la mayor parte de las veces), o la denostada escasez de su talla se debía a la ínfima valoración que recibía, que impedía a los músicos lanzarse a empresas demasiado peligrosas por miedo al recibimiento que pudieran tener? Quizá pasaba como en la talla de quintas, que a fuerza de mal comer, la mayoría de los mozos, itinerantes perpetuos de la manduca, eran canijos y sin perspectiva de saciar el hambre y mejorar la altura, aunque el no pasar del metro y medio les librara de servir a la patria, impidiéndoles cosechar gloria, heridas y mutilaciones sin llegar nunca a satisfacer ni el hambre de renombre ni la del estómago, que es siempre más acuciante y trágica.

Se dice que, a poco de terminar la guerra de sucesión, se escuchaba clamar a los españoles: "¡Dios mío, quién nos iba a decir que añoraríamos a los Austrias!" Y fue así. Aunque bien pensado, fuera sumamente difícil sentir tal añoranza, y cuando, como dice don Ramón del Valle-Inclán en su fragante comedia *La Marquesa Rosalinda*, asomaron en nuestras fronteras "las grandes narices borbónicas" ¹ el lamento estuvo justificado con creces, y no sólo en el terreno de la música, que es el que nos interesa aquí, donde el italianismo, tan execrado ya entonces, creció hasta alcanzar límites insoportables. De los dos lados que como mínimo tiene todo problema, fue la cara mala, la del divismo y la de la música a la medida de un público de gustos estrictamente limitados —en todos los sentidos—, la que terminó imperando en nuestro país, pues en la ópera italiana había mucho de malo, poco bueno y raramente algo genial. En medio de todo este entramado cultural complejo que es el siglo XIX español, la zarzuela, un género popular que había nacido, a decir de Barbieri en el siglo XV, vivía como un Guadiana musical, apareciendo y desapareciendo en el tiempo y llegando el mo-

mento fue utilizada como contrapeso para luchar contra la cultura musical italianizante que amenazaba ocupar totalmente nuestro teatro, la mayor parte de las veces en tristes imitaciones de un triste modelo. Y esto coincidía con el nacimiento del movimiento del nacionalismo musical en Europa, que era además el de la llegada de un amplio público a los teatros, el del nacimiento también del concierto público, que se producía en nuestro país con un notable retraso —¿cómo no!, el llamado fenómeno RENFE— con respecto al resto del continente. Hacía ya largos años que Haendel había aprovechado ese fenómeno en Inglaterra, como lo haría Beethoven en Alemania y Austria y el movimiento romántico lo extendería por toda Europa. Cuando llegó a España, el público tendría un peso definitivo en su desarrollo, potenciando de forma importante el aspecto nacionalista y con él la orientación de la zarzuela hacia formas claramente apoyadas en la música popular y en el folclore. Pero a los músicos que se

dedicaron en nuestro país a este género (al menos a la gran mayoría), les faltaba una idea clara de lo que querían hacer, un resuelto propósito de llegar a algo determinado —por ejemplo un teatro autóctono— y sobre todo les faltaba el conocimiento y la práctica de los demás géneros musicales que entonces constituían la osamenta del arte de la música: España, cuna de Flecha, de Mudarra, de Guerrero, Morales, Victoria, Cabanilles y un largo etcétera, carecía de compositores que se dedicarían o hubieran dedicado a los grandes géneros que llenaban las salas de conciertos de otros países y sólo la música religiosa había recibido cierta atención y ayuda, aunque a falta de los pilares esenciales, como decíamos, tampoco había llegado a edificar nada realmente importante. Quedaba, eso sí, la música de cámara, que poco a poco iba convirtiéndose en la detestable música de salón que consumiría abundantemente la naciente burguesía a medida que consolidaba con dificultades sus posiciones económicas.

Vienen a cuento todas estas reflexiones para intentar comprender el valor real de un género, la zarzuela, que si bien tuvo muchos defectos, carencias y demasías, todo a la vez gracias quizá al atropellado genio hispánico, tuvo también una gran virtud, la más apreciada que pueda tener un movimiento artístico: la autenticidad. Expresaba sin duda las apasionadas apetencias musicales de un público y acertando unas veces y errando otras, haciéndose



Retrato de don Benito Pérez Galdós

FOTO: ALFONSO

vilmente servil del deficiente nivel cultural de éste hoy e intentando elevarlo más allá de donde era posible y necesario en ese momento, creó o revivió un género que si había existido hasta entonces era plagiando modelos que, además de no decirnos nada, carecían de valor real fuera de su contexto: la ópera italiana, la cómica francesa, la opereta, etc.

La zarzuela, que como hemos dicho existía de antiguo, tuvo un corazón que batió el pulso e hizo revivir al enfermo crónico que era: el género chico. Con él nació realmente un género que era auténticamente español y tan es así, que sus caracte-

espectáculo que es un ejemplo de hasta dónde puede llegarse por ese camino: el estreno de *La Dueña* de Robert Gerhard.

Después de largos años de escuchar tonterías —y las necedades, aun con buena intención, son siempre necedades— sobre la inevitable extinción de los géneros musicales tradicionales —ópera, sinfonía, concierto, etc.—, parece que vamos llegando a posiciones más sosegadas, menos intransigentes y casi todos los compositores —los que dimos por muertos estos géneros y los que no lo creíamos así—, estamos escribiendo óperas, sinfonías, conciertos, oratorios... ¿Por qué no hemos de escribir también zarzuelas? Naturalmente que a



Don Ramón María del Valle-Inclán en el Paseo de Recoletos

FOTO: ALFONSO

nadie se le ocurriría hoy en día escribir *La verbena de la Paloma* (si es que tenía suficiente genio para ni siquiera acercarse a semejante joya), como ya no se escriben *pastorales*, *heroicas*, *escocesas*, *fantásticas* o *patéticas*; pero yo creo, y lo repito después de haberlo discutido varias veces, algunas de ellas enconadamente, que sí es posible escribir zarzuelas, o sea, teatro musical español si es que este título queremos reservarlo para el género histórico. Puede que sea más difícil que escribir una ópera y desde luego más inédito actualmente. Porque hay muchas cosas que nos separan de los modelos tradicionales, sobre todo en lo referente al modelo literario, y en el musical la evolución transcendental acaecida en el lenguaje. El lenguaje tradicional que se utilizaba en la zarzuela ya no existe si no es como parte del entramado cultural heredado y en la conciencia del público que aún conserva el recuerdo sentimental como hecho histórico. Este público es muy difícil que acepte

terísticas esencialmente ibéricas imposibilitaron en gran medida su exportación más allá de nuestras fronteras, de los fatídicos Pirineos que, de siempre, nos venían separando de Europa, aunque fueran en realidad de los pirineos interiores —estructuras sociales desfasadas y su contexto de miseria, oscurantismo e intolerancia— las que nos impidieran cruzar esa mítica frontera. Y entonces —o la impulsión— de un teatro musical propio, el siguiente sería llegar a integrarse en un arte más universal y ahogaron el género chico lanzándose cada vez con mayor frecuencia a lo que por contraposición dio en llamarse género grande. Era como si quisieran construir con una canción una sinfonía, con un refrán de cuplé, un oratorio. Para hacer eso —que era posible si se tenía a mano un Bach, un Schubert o un Mozart— y para fabricar los genios que lo llevaran a cabo, había que fabricar músicos por millares, crear un público para el cual pudiera escribirse todo (no sólo zarzuelas y sainetes) y cambiar una sociedad obsoleta por una sociedad moderna, evolucionada y dispuesta a caminar hacia otro futuro que el que, infelizmente, se dibujaba en nuestra patria. Y el pequeño fruto maravilloso que nos legaron los Barbieri, Chueca, Chapí, Bretón y tantos otros, languideció y murió y nada pudo sustituirlo.

Sin embargo, yo siempre he sostenido que es posible, aun hoy que ya no parece que tenga objeto tal cosa, la impulsión de un teatro propio en este país. Que para llegar a este tipo de teatro hemos de recoger y aprovechar las raíces de nuestra tradición musical. Hace poco hemos tenido ocasión de ver un

de buenas a primeras la exclusión de aquel lenguaje y la sustitución por el actual en un género que para él tiene ya unas reglas marcadas que parecen inmutables, y que aunque en su época parecían diferenciarse bastante, según subgéneros y autores, eran en realidad bastante estrictas. Pero de lo que se trata aquí, no es de revivir la zarzuela tradicional, sino de volver a un género, el teatro musical, aprovechando las enseñanzas y el valor intrínseco que este género tiene como forma de expresión artística, para crear algo nuevo, interesante, que nos permita comunicarnos con el público de nuestra época, no solamente con los nostálgicos —loables y respetables— de otra. Si no es así, ¿para qué molestamos en realizar semejante esfuerzo? De no ser posible hacer lo que pienso, vayamos a escuchar nuestras viejas zarzuelas y olvidemos que existe la posibilidad de reencontrar un público que espera que alguien obre de nuevo el milagro de despertar un apasionado amor por la música, ni más ni menos que lo que consiguieron los viejos grandes maestros de la zarzuela.

Eduardo Rincón

NOTA

1. Ver en la comedia *La Marquesa Rosalinda* (Colección Austral, página 14): "Con las espumas del champañá y la malicia de sus crónicas/ Francia proyecta sobre España/ las grandes narices borbónicas".

¿Qué pasa con los fondos?

Reflexionar sobre el estado de los fondos de zarzuela, y, por qué no, sobre posibles actuaciones sobre ellos, siempre provoca la lamentación fácil, tan española, y tan poco productiva, a la que ya estamos acostumbrados desde el nacimiento del género; prefiero huir de lo ya lamentado, y plantear la reflexión desde lo que queda por hacer: cuáles y cuántos son estos fondos, cuál es la metodología para su recuperación, su catalogación, la necesidad de su edición, etc. Es necesario valorar todo un repertorio que no sólo por su amplitud, sino por su calidad merece figurar entre los más interesantes productos culturales de la música del siglo XIX español y que se encuentra hoy abandonado en las vitrinas de las bibliotecas.

Es previo fijar el concepto de zarzuela del que nos interesa hablar. Esta vieja forma, que nace a comienzos del barroco español, con las obras *El golfo de las sirenas*, 1657, y *El Laurel de Apolo*, 1658, de Calderón, y que atraviesa por diversas etapas en el siglo XVIII, comienza una historia nueva en la década de los cuarenta del siglo XIX; nueva porque el concepto que da origen a la zarzuela del XIX es muy distinto. ¿Cuáles son las causas que provocan una restauración hacia 1849-50? Se podrían enumerar las siguientes: el nacimiento de una nueva clase de ciudadanos con cultura suficiente para saborear un teatro lírico de carácter nacional, es decir, cada vez más aficionados al canto, justamente debido a los años de predominio de óperas y compañías italianas; la influencia de la ópera cómica francesa, punto de partida de la nueva zarzuela, a pesar de que esta idea nunca fue aceptada por el gran Emilio Cotarelo y Mori, como se puede observar en el prólogo de su obra *Historia de la zarzuela*; el abandono definitivo por ahora, de hacer una *ópera nacional*, es decir, el fracaso, uno más y no el último, de este invento y por ello el rechazo de la ópera italiana que estaba en el fondo de este fracaso; y por fin la necesidad de crear una lírica en lengua castellana.

En los cuarenta conviven los intentos de crear ópera nacional y las primeras zarzuelas como *Los enredos de un curioso* o, *Jeroma la castañera* y las primeras zarzuelas de Oudrid como *La pradera del Canal* y otras de carácter andaluz, pero sobre todo, surgen organismos como el Instituto Español, 1842, dentro de la Sociedad Literaria, sociedad parecida al Liceo, de carácter filantrópico y que pretendía dar al pueblo enseñanza y cultivo de las artes. Este Instituto será el impulsor de un cultivo de la zarzuela que sin salir de la década estrenará *Colegiales* y *soldados*, 1846, y sobre todo *El*

Duente, 1849, que marca el primer gran éxito de la nueva zarzuela con 120 representaciones y que simbólicamente se puede considerar la obra de ruptura con el pasado.

Es en esta fecha donde ha de comenzar la reflexión sobre los problemas que planteamos porque nace un público de clase media dispuesto a ir al espectáculo, pero sobre todo, porque estructuralmente nace una zarzuela que dobla sus dimensiones, una nueva zarzuela en dos actos que tendrá vida propia.

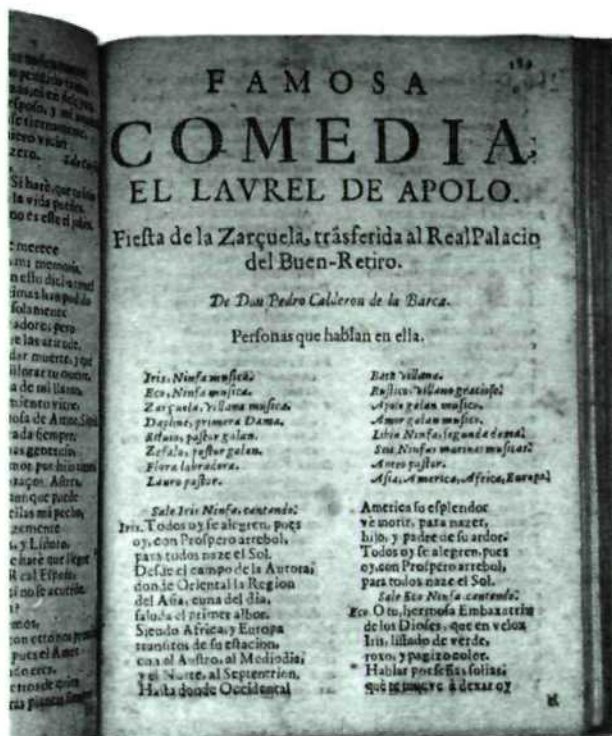
Si hablamos de la importancia de *El Duente* es precisamente porque concienció a una serie de autores en torno a los que surge esta restauración, y que dan vida al género en esos 20 años hasta la llegada del Género Chico: Oudrid, Gaztambide, Barbieri, Inzenga, Arrieta y el propio Hernando. Estos autores plantean la necesidad de crear un Teatro Nacional y una *música nacional*, para lo que fundan la *Sociedad de Artistas* por acuerdo entre el poeta Olona, el cantante Salas y los compositores Gaztambide, Oudrid, Hernando, Inzenga y Barbieri, que arrendó el teatro del Circo el 14 de septiembre de 1851, teatro en el que ese mismo año se estrenará la zarzuela en tres actos *Jugar con fuego, piedra angular* de la zarzuela moderna.

Partiendo de este momento, podríamos organizar la historia del género de la siguiente forma: primer período, desde 1849 a 1868, en que comienza el Género Chico; segundo período, desde 1868 a 1900, período álgido del género; y tercero, de 1900 a 1936, período de decadencia y revitalización de otras formas como son el Género Infimo y la Opereta que estarían dentro del espíritu de la música que demandan los felices 20¹

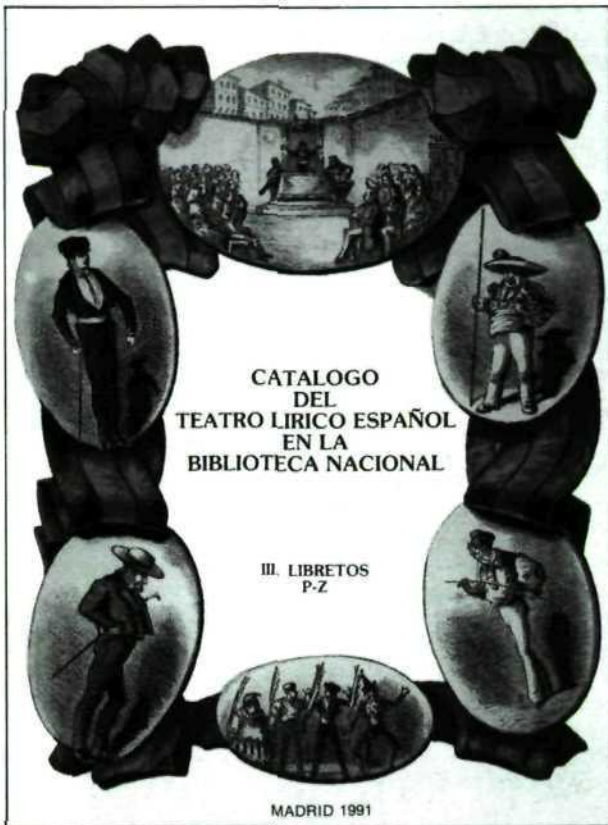
El primer período (1849-1868) es el momento mejor investigado de nuestro pasado zarzuelístico, ya que cuenta con dos obras magistrales: *La Historia de la zarzuela o sea el Drama Lírico en España, desde su origen a finales del siglo XIX*² de Emilio Cotarelo y Mori, 1934 y *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*, 1881, de Antonio Peña y Goñi³.

¿Qué falta por realizar? Es necesario, en primer lugar, fijar el repertorio realizado y estrenado, a pesar de que es una parte que se encuentra detallada en las citadas obras de estos autores, sobre todo

la de Peña y Goñi, que ofrece catálogos parciales bastante completos. Tanto la publicación del magnífico *Catálogo del teatro Lírico Español en la Biblioteca Nacional*, el esperado catálogo del *Boletín de la Propiedad Intelectual*, como el de los fondos de libretos de la SGAE, en proceso de realización, posibilitarán un definitivo conocimiento y cuantificación de



El laurel de Apolo escrita por Calderón en 1658.



estos fondos, que habrá de ser completado a través del estudio de la prensa contemporánea.

El 90% de los fondos de este período se conserva en el Archivo Lírico de la Sociedad general de Autores de España (SGAE). Nos referimos por supuesto a obras o copias originales de las partituras, no a sus reducciones para canto y piano o a números parciales⁴. ¿Cuál es el estado de estos fondos? En general se trata de copias, firmadas y fechadas siempre por el autor, por lo que se han de considerar como documentos originales y se encuentran conservados en buen estado, de forma que de muchas se podría hacer una edición facsímil. Es evidente que se les puede dar el valor de originales, aunque sean copia, sabiendo que era muy normal que, al menos los autores de éxito, no hiciesen las partituras de su puño y letra sino que diesen la obra a un copista que hacía la copia final sobre la que el autor estampaba su firma. De estas obras no sólo conservamos la partitura completa sino que de la mayoría, o prácticamente de todas, se conservan también los materiales, lo que permitiría su puesta en escena.

Analizando la situación desde otro punto de vista observamos que de 450 títulos hoy conocidos de este período, no se interpretan más de 12, al menos eso refleja la estadística de alquileres de materiales del Archivo Lírico de la SGAE al que hemos tenido acceso; además, ni una sola zarzuela está editada: hoy no es posible tener *Pan y toros*, *El barberillo de Lavapiés*, o *El dominó azul*⁵, y si alguna de estas obras se programa, el director tendrá que recurrir a la reducción de la partitura para dirigir la obra. Es necesario editar esta música, y para ello se debe entrar en la selección de los mejores títulos, para lo que es fundamental la ayuda de la prensa diaria, ya que la crítica española era en aquellos momentos bastante profesional y certera. En general hay que suponer que el público dio su veredicto no desde la ignorancia, sino desde un conocimiento bastante preciso y que, es-

tamos seguros, sigue siendo válido. No obstante esta visión desde fuera, ha de ser completada con el examen de la partitura, argumento definitivo.

El Instituto Complutense de Ciencias Musicales ha iniciado ya la edición de estas obras, labor que ha comenzado con *Jugar con fuego*, edición que yo misma he llevado a cabo en mayo de este año, y con la cual se inicia la edición de una larga lista de títulos, que pagarán un pequeño tributo a la gran deuda contraída el género lírico.

El segundo período al que me he referido, 1868-1910 ha de someterse a una división. En 1868 comienza el denominado Género Chico, originariamente teatro por horas, aunque sus primeros frutos de interés son posteriores. Existen además acontecimientos históricos que marcan al teatro lírico español y que confluyen en el año 1868. Este año notamos cierta crisis en la Zarzuela Grande, quizás metodológicamente se pueda decir que entra en crisis la zarzuela Romántica y que a partir de allí debamos usar otro concepto. Pero hay más razones de peso, como la Revolución del 68 y la llegada de la primera república. Es el año en que Riquelme, con la colaboración de Luján y de Vallés idea *El joven Romeo*, la creación del Género Chico, en el teatrillo El Recreo. La Zarzuela Grande estaba herida además por otras modas, o corrientes corrosivas, como son los bufos de Arderius, punto de referencia necesario para entender el Género Chico. Pero hay un último motivo y es puramente estético, el Género Chico es un género lírico con sustanciales diferencias con la Zarzuela Grande.

Debemos reflexionar sobre la cronología. Sabemos que no es hasta finales de los setenta cuando el Género Chico, hasta entonces sólo teatral, incorpora la música, con el fin de vender mejor el producto. Pero esta incorporación no cambia ni la estructura, ni la mentalidad de un género hasta entonces exclusivamente literario. Por ello el año 68 significativo desde el punto de vista teatral lo es también desde el musical. Existe aquí una clara división y el inicio de un período en que el Género Chico vive con más o menos altibajos y corrientes hasta la década de la Guerra Civil del 36, en la que en periódicos y revistas, pero sobre todo en la propia creación, se detecta una clara decadencia.

La separación entre Género Chico y Zarzuela Grande es más profunda de lo que parece, desde el momento en que el origen inspirador del Género Chico no es tanto o al menos sólo, la Zarzuela Grande, como el propio teatro por horas literario y otros dos géneros distintos, el teatro Bufo de Arderius y el Café Teatro Concierto. Y esto define un modelo en el que no existen esos intentos de creación de la gran lírica nacional por la que clamaba Barbieri, sino el intento de crear un arte menos transcendente, más inmediato y fácil y en el que es prioritario el éxito económico.

Esto define el modelo: una música breve, que no pretende crear nuevas estructuras dramáticas sino tener éxito, que está planteada por ello al margen de los movimientos europeos; y tipifica el producto que tratamos de analizar. En un trabajo que con bastante recelo publicaba el *Diario del Teatro* en 1895 se describía así este nuevo género: "¡El teatro por horas!, es decir, del arte al menudeo. ¡El imperio del microbio! Teatros caseros pero donde paga el público, y donde los artistas que hacen tres o cuatro obritas diarias y de seis a ocho en días festivos, no disponen del tiempo para hacer un estudio detenido y profundo de su trabajo, resultando de esto la más cruel deficiencia en la ejecución de las obras y la perversión artística de sus intérpretes, que más parecen aficionados que artistas de profesión. El teatro por horas todo lo ha pervertido, todo lo ha perturbado y todo lo ha empequeñecido; y más aún, los teatros por horas líricos, que con el mando bienhechor y tupido de la música en-

cubren insensateces, desvergüenzas y chistes obscenos¹⁶.

Desde el 1880 hasta el 1936 tenemos catalogadas más de siete mil quinientas obras diferentes lo que da una media, contando con los días hábiles de teatro de esos 50 años, de, prácticamente un estreno cada dos o tres días, contando por supuesto no sólo con Madrid, sino con Barcelona y Valencia al menos. Esta estadística ha de hacer pensar. Por todo ello y por más razones este largo período conlleva muchas dificultades de tratamiento, dificultades que comienzan por definir y situar esta larga etapa en sus partes constituyentes.

Hechas estas concreciones creemos que se puede hacer la siguiente ordenación del Género Chico: 1º Epoca de inicio, desde 1868 hasta 1880, en la que no existen obras con música pero en la que el Género Chico se define como tal (es la época del Variedades y el Lara). 2º Primer período o período de formación, iniciado con la obra de Chueca y Valverde y Ricardo de la Vega, *La canción de la Lola*, 1880, que supone la definición del género como musical; y primeros resultados que irán desde 1880 hasta 1891. 3º Epoca de plenitud o de eclosión, desde 1891 hasta 1900, y 4º Epoca de decadencia, hasta 1936.

Todas las clasificaciones de este tipo tienen un peligro de generalización pero sirven para indicar el movimiento del género, si bien es cierto que ya en los ochenta se producen obras que se pueden considerar modelos y así han quedado, recordemos nada menos que *la Gran Vía*, 1886, o *Cádiz*, 1887, que consiguieron que a partir de 1888 el Género Chico invada Madrid.

Hay que señalar, no obstante, la división que hemos hecho, que la década de los setenta tampoco es olvidable desde el punto de vista que nos incumbe, es decir, del estudio o visión de nuestro patrimonio, porque en esta década es cuando se da el fenómeno bufo de Arderius⁷ que si bien no tiene, ni mucho menos, la transcendencia del Género Chico, dejó alguna obra que no se puede olvidar, no sólo las del autor clásico del género, el maestro Rogel, sino obras tan geniales como *Los sobrinos del Capitán Grant*, 1877, de Caballero.

Cuando el teatro Jovellanos se convierte en el primer gran centro del Género Chico junto con el Martín, el Salón Eslava, el Lara y el Apolo, la catedral del Género Chico, nace la historia de un género que trataba de acomodar toda una serie de formas, de estilos líricos que entonces pululaban, cada uno con su vida más o menos crítica, a unas nuevas exigencias sobre todo monetarias. El teatro por horas, con piezas de una hora, suponía la reducción del costo de 3.50 a 0.5 pesetas y permitía escoger en cuatro funciones diferentes, a veces seis, la hora más propicia, invitando al espectáculo a los *consumidores* del café concierto, del *café teatro*, de la zarzuela y del género bufo, es decir, algo de origen netamente plebeyo, relacionado además con la moda venida de París de vivir la noche como el café concierto y los salones teatrales.

El Género Chico inicia una crisis en la Zarzuela Grande o

Género Grande, por un motivo, su cultivo se fundamenta en los cambios de la revolución del 68 y supone tener en cuenta no sólo a la burguesía, a la que iba dirigida la zarzuela de la calle Jovellanos, sino a un público más popular que buscaba en el teatro lírico menos dulzonería, menos romances cursis y más temática diaria. Lo que las estadísticas nos dicen es que su crecimiento fue intenso y rápido, mientras los estrenos de la Zarzuela Grande decaían, el crecimiento del Género Chico que hemos podido concretar a través de los estrenos conocidos por la prensa y de los fondos de la SGAE y con una intención meramente indicadora, tienen estas cifras simbólicas: En 1881 se estrenan en tomo a 30; en 1886, 51; en 1892, 71; en 1909, 237; en 1914, 129; en 1928, 73, y esta estadística creo que es significativa.

Siguiendo el orden que hemos establecido, lo primero que hemos de preguntarnos es cuál es en estos momentos el estado de la investigación sobre el Género Chico y el período de que hablamos. Creemos que bastante más deficiente que la del período anterior y no porque no existan trabajos meritorios, desde el primer librito sobre el género en su conjunto, de Mariano Zurita de 1920, *Historia del Género Chico*, al más general de Matilde Muñoz: *Historia de la zarzuela*, contando con el magnífico de Chispero (Victor Ruiz Albéniz), *Teatro Apolo, Historia, anecdotario y estampas madrileñas de su tiempo*, 1873-1929, que, aunque parcial, al concretar su estudio en sólo este teatro, es magistral, y por fin, el de José Deleito y Piñuela: *Origen y Apogeo del Género Chico*, sin duda el más meritorio como estudio global, sin que debamos olvidar otra obra interesante del propio Deleito, *Estampas del Madrid teatral fin de siglo*⁸.



Caricatura de Tovar en Blanco y Negro, de 1914, Entierro del género chico.

Las fallas de estas obras están en el análisis musical, en unos casos porque parten de una visión fundamentalmente literaria como la de Deleito, y en otros, porque quienes las hacen están faltos de conocimientos o al menos de metodología de análisis musical. Aún hoy no sabemos si hay diferencias estructurales entre Zarzuela y Género Chico, o si siendo de la misma familia existen variantes.

Por otra parte dentro de esta clasificación general del Género Chico, existen de acuerdo con el catálogo provisional del que disponemos, más de cuatrocientas clasificaciones o subgéneros que suponemos de carácter meramente literario. Por ejemplo dentro del Apropósito, tenemos: Apropósito cómico, Apropósito lírico, Apropósito cómico lírico, Apropósito cómico lírico fantástico, Apropósito patriótico. ¿Hay



Fachada de la Sociedad General de Autores de España en Madrid.

alguna diferencia entre ellas? ¿Son sólo géneros literarios? ¿Son al menos diferentes musicalmente por géneros? ¿Podemos, por lo menos, establecer las diferencias entre las grandes categorías, Sainete, Revista, Opereta, Melodrama? ¿Se debe limitar el uso del término Género Chico a una calificación general y se han de usar los más concretos y específicos de Sainete, Revista, Opereta, Melodrama, etc.? Sólo con investigaciones específicas sobre cada género podremos llegar a conclusiones medianamente válidas.

Desde 1868 hasta 1936, más o menos, que es el gran desarrollo del Género Chico, hemos catalogado las partituras de unas siete mil obras, de las cuales más de tres mil nacen entre 1905 y 1930. La primera afirmación que podemos hacer es que se conservan en buen estado y en disposición de ser interpretadas. En su inmensa mayoría se encuentran en los archivos de la SGAE, pero no sólo de la SGAE madrileña, sino también las de Valencia y de Barcelona. Es preciso como trabajo previo catalogar estos fondos y en esa labor se encuentra un equipo compuesto por cuatro personas con una ficha modelo en la que constan además de todos los datos normales de cualquier obra musical, los personajes de la obra, el número de cuadros, actos, etc. Previamente se ha hecho un listado o censo ya terminado que es el que nos ha permitido evaluar y conocer los fondos, y demostrar que nuestro legado existe y que no se ha perdido prácticamente nada, aunque haya problemas complicados de fijación de autoría⁹.

Todo este material del que hemos podido revisar varias decenas de obras, se conserva en distintas formas: 1º Obras en que se conserva partitura y particellas. 2º Obras de las que sólo se conservan las particellas. 3º Un tercer núcleo en el que se conservan las particellas y una reducción para piano y partitura de ensayo. 4º Por fin otro en el que se conserva sólo la parte de coros y las particellas. La inmensa mayoría son copias de copista pero firmadas y por ello revisadas por los autores.

¿Qué es lo recuperable de este período a que nos estamos refiriendo? En primer lugar y con las debidas excepciones, creo que el período 1886 al 1900 es la mejor época del Género Chico y desde luego hay en él al menos 50 obras de interés. De la década de los setenta son válidas ciertas obras del género bufo. Es peligroso en todo caso calificar con loga-

ritmos la magnitud de esta obra. También aquí los criterios del éxito en su momento han de ser el punto de partida y ello nos llevaría a señalar no menos de un centenar de obras que tuvieron importancia y éxito no momentáneo, contando con numerosas reposiciones, lo que es un criterio añadido importante. Muchas de las obras estrenadas desaparecían después de su estreno e incluso no aparecía su autor por haber fracasado, en cambio otras sí lo tenían y volvían a darse en años sucesivos. Este criterio ha de ser previo pero ha de haber otros que vayan por el largo camino de múltiples trabajos sobre autores individuales y que permitan definir lo que se considera más importante. Llegaríamos así, creo yo, a esas en torno a cincuenta obras de sumo interés y varias decenas de interés normal.

Los criterios de recuperación de este material son los mismos de los que hemos hablado antes. Catalogación previa, estudio y por fin edición de las obras más importantes. Creemos que ha llegado el momento de recuperar este material haciendo ediciones que permitan su estudio, goce, colección e interpretación y creemos también que en dos décadas se podrá tener realizada esta urgente labor. No es exagerado señalar que el que en estos momentos no se pueda contar con la partitura de *La verbena de la Paloma* o *La Gran Vía* ha de ser considerado como una especie de delito cultural.

Surge inmediatamente la pregunta de qué editar y qué recuperar. Los criterios podrían ser los siguientes:

1. Obras que la historia ha definido y situado como obras maestras, que están en la mente de todos y no es preciso citarlas, pongo por ejemplo *El barberillo de Lavapiés* y la propia *Verbena de la Paloma*.

2. Obras que han de ser editadas por su significación al establecer una línea de creación. Nos referimos a obras que son modelo para el género como la opereta, el sainete, o la ópera bufa. Podría citar, por ejemplo, *El joven Telémaco* de Rogel.

3. Obras en las que destaca el valor historiográfico o musicológico sobre los demás. Un ejemplo sería *El Duende* de Hernando que establece el inicio de la restauración de la zarzuela.

4. Por fin creemos que hoy han de entrar en juego otras

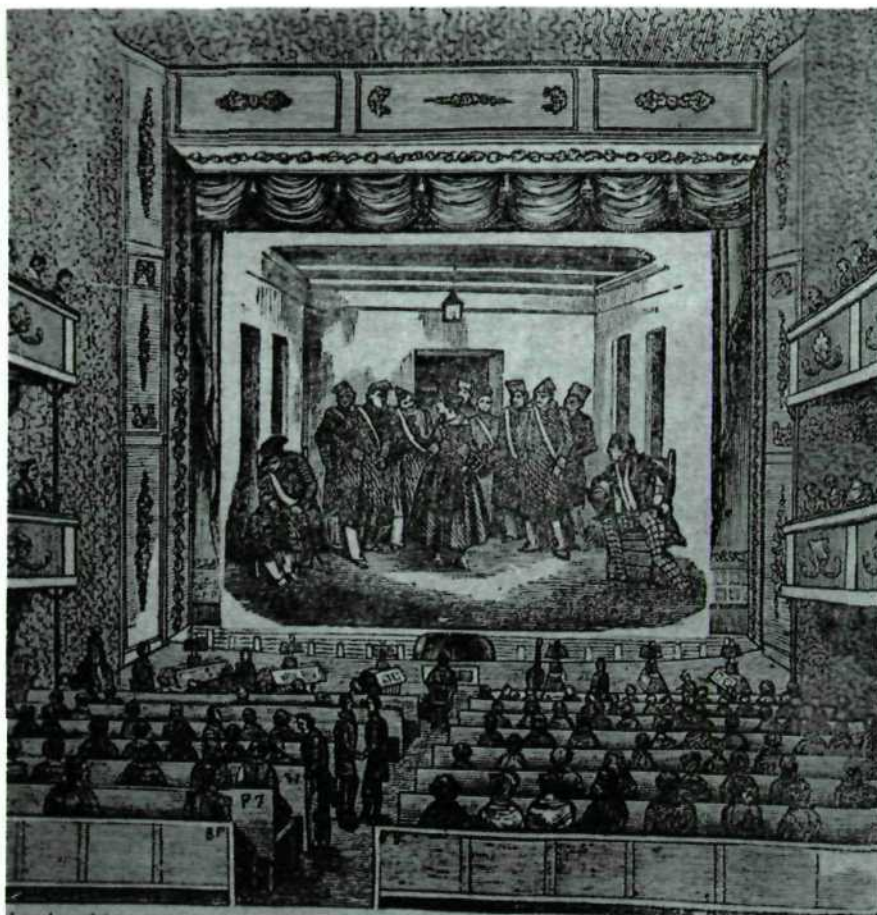


Ilustración de 1849 sobre una escena del segundo acto de *El duende*.

variantes. Hace muy poco se ha terminado la catalogación del Archivo Lírico que la SGAE posee en Valencia en el que se conserva casi todo el legado lírico en valenciano. Unas 250 obras del género chico, que hasta ahora eran desconocidas. Creo que aquí existen otras realidades que fundamentan la necesidad de hacer una recuperación selectiva. No dudamos de que sucederá lo mismo en Barcelona, en donde el número de obras es mayor.

En cuanto al tercer período (1900-1936) podemos aplicarle todos los conceptos que acabamos de exponer sobre el período anterior. Desde 1902 en que nace el *Boletín de la Sociedad de Autores españoles* hasta el 1931 en que termina, se estrenan en España más de tres mil obras. Ello de por sí es una definición del tipo de obra que el autor se ve obligado a hacer, del tipo de espectáculo que el público le pide, y por ello, de alguna manera de la validez de lo que allí se puede encontrar.

El Género Chico sufre un lento declive en la primera década de nuestro siglo, década que es testigo de la desaparición de los cuatro grandes creadores: Fernández Caballero, Chueca, Chapí y Valverde. El Género sufre un combate a muerte con una serie de variantes líricas como el Género Infimo, la Opereta, y por fin por la revitalización de la Zarzuela Grande en manos de Vives, José Serrano, Francisco Guerrero, Vert y Soutullo, Sorozábal, etc., con nada menos que: *La leyenda del beso*, *La Dolorosa*, *El huésped del sevillano*, *La rosa del azafrán*, *La del manojito de rosas*, *La tabernera del puerto*, *Katuska*, *La Parranda*, *La Calesera*, *Doña Francisquita*, *Luisa Fernanda*... simbolizando el resurgir de un ave fénix que ya estaba herida de muerte.

Las partituras de estas obras, así como los materiales se encuentran en la Sociedad de Autores, y un 90% de ellas son partituras originales. Su catalogación, que ha sido llevada a cabo por el Instituto Complutense de Ciencias Musicales, será publicado en breve por la SGAE. Igualmente, y respondiendo a los criterios citados anteriormente, una larga colección de títulos será editada, permitiendo acceder a un legado hasta ahora desconocido.

Nos queda una reflexión final, quizá la más importante ¿A dónde debe conducir toda esta actividad y otras actuaciones paralelas en que se podría pensar? Decididamente al escenario, a la reposición y en algunos casos el estreno de estas obras.

Espero que la recuperación del Teatro Real permita que el viejo Teatro de la Zarzuela recupere la función para la que fue construido en 1856. Parece que no es necesario dar argumentos para que esto suceda, aunque quizás sea preciso recordar que la zarzuela es hoy por hoy nuestro legado lírico más importante, y volviendo al planteamiento inicial, abandonemos las lamentaciones que han llenado las páginas de nuestra historia, y planteemos una solución de cara al futuro que recupere nuestro repertorio y evite a nuestros futuros estudiosos lamentarse.

María Encina Cortizo

NOTAS

1. Es evidente que dentro de estas grandes líneas sucedieron otros fenómenos que no podemos minimizar como el género bufo o la propia restauración de la zarzuela grande en los años 20, fenómenos que son de gran interés para completar el estudio del repertorio.

2. Esta obra inconclusa, dado que en su edición original sólo llega hasta el 1857, fue parcialmente continuada por el autor con otros seis capítulos aparecidos en el *Boletín de la Academia de la Historia Española*, e iniciados en el año XXII, nº XXII del citado.

3. Además de éstas aparecen libritos menos detallados como el *Album de la zarzuela* de Eduardo Vélaz de Medrano, etc., que sirven para completar el esquema.

4. El catálogo del Archivo Lírico de la Sociedad General de Autores de España se encuentra en avanzado proceso de ejecución a través del Instituto Complutense de Ciencias Musicales de la Universidad Complutense de Madrid.

5. Nos referimos a partituras completas. Por lo contrario, las ediciones de estas obras para reducción de piano han sido muy abundantes y se encuentran en su mayoría en la Biblioteca Nacional.

6. "Zona Neutral. El Teatro por horas", en *El Diario del Teatro*, 25 de enero de 1895.

7. Recomendamos las memorias de Ardenius aparecidas con el nombre de: *Confidencias de Ardenius, Historia de un Bufo*, referida por Antonio de San Martín, Madrid, Imprenta Española, 1970.

8. Todas estas obras se encuentran hoy agotadas y habría que añadir a ellas una más reciente y de carácter divulgativo, *Crónicas del Género Chico y de un Madrid divertido* de Antonio Barrera Maraver, Editorial Aviapiés, Madrid, 1983.

9. Algunas obras están firmadas no por el autor sino por parientes, hijos... otras no se firmaban y se estrenaban sin saber su autor, que era añadido posteriormente con apellidos tan poco significativos como Jiménez, Fernández, etc.

El tratamiento vocal

Si echamos una ojeada a la historia de la zarzuela, es fácil observar que en nuestro país no existe una tradición de teatro cantado como la de otros países europeos, especialmente Italia, donde ésta se remonta al siglo XVI y se continúa sin solución de continuidad hasta el siglo XX. En España, si bien aparece este género en el siglo XVII, no hay una línea ininterrumpida que permita un progreso lógico en el tratamiento vocal y la adquisición de una auténtica personalidad nacional en este campo, tan dominado por lo italiano, semejándose al Guadiana, aunque con más apariciones y desapariciones.

Cuando surge la zarzuela moderna, la que hoy conocemos y saboreamos como tal, es a mediados del siglo XIX. Nuestros compositores no tienen más referencia que la ópera extranjera que reina en nuestros teatros, y aunque en aquéllos despierta el deseo nacionalista de crear un estilo español, y bucean en la tonadilla y en el folclore, no pueden sustraerse a los esquemas musicales foráneos que les invaden y que son del gusto del público. Por añadidura, varios de estos compositores han estudiado en Italia y en Francia, y las enseñanzas de nuestro Conservatorio de Música están marcadas por la impronta italiana.

¿Qué sucede, pues, con el tratamiento vocal? En este punto conviene analizar por separado el *género grande* y el *género chico*, así llamados por su extensión, que no por su calidad.

En la mayoría de las zarzuelas de dos o más actos alienta en los compositores el ánimo de emular en cierto modo a la ópera extranjera, y esto se aprecia ya desde *Jugar con fuego* (1851), primer gran éxito por el que la zarzuela grande se impone y acepta en nuestro teatro lírico como base de la ópera española. Basta con analizar el concertante final del acto segundo de esta bella obra de Barbieri, para darnos cuenta de que estamos ante un auténtico número operístico.

Pero este tipo de zarzuela ha nacido demasiado tarde y no ha pasado por la experiencia del *bel canto*, tan importante para la voz, que sí ha vivido la ópera italiana. Ésta se ha basado durante muchos años en el lucimiento vocal, ha mimado al cantante dotándole del máximo de protagonismo. Nuestros compositores tienen también ambiciones operísticas, que plasman en este género nuevo, al estarles vedado el campo de la ópera dominado por la extranjera, y por tanto escriben con similares exigencias vocales a las de ésta. Pero se encuentran con que las nuevas tendencias musicales del romanticismo y postromanticismo conducen hacia una vocalidad más recia, dramática y atrevida, sobre un soporte orquestal que ya no es mero acompañante y que, a veces, es tan protagonista como la voz. Y aunque en las primeras zarzuelas de la segunda mitad del siglo XIX hay influencias claras de Bellini, Donizetti y Rossini, o de Adam y Auber, poco a poco irá calando en nuestro género el nuevo

estilo de Verdi, Boito, Gounod, Bizet, Massenet, etc. Las corrientes *veristas* de finales del siglo XIX, con Puccini a la cabeza, van a marcar mucho la vocalidad de obras españolas del siglo XX.

Así, pues, no se piensa que, porque la zarzuela se considere un género menor frente a la ópera, tiene menos exigencias vocales que ésta. Nuestros compositores no renuncian a ellas y reclaman para sus obras *cantantes de verdad*, con buen instrumento y buena técnica. Un examen de las partituras, por somero que sea, lo demuestra, como lo corrobora la lista de intérpretes que las han cantado. Otra cuestión es si están bien o mal escritas para la voz, y en esto de todo hay, como también sucede en la ópera.

Hagamos un análisis superficial (no permite más un artículo) del tratamiento vocal en la zarzuela grande, a través de sus compositores más relevantes. Cristóbal Oudrid (1825-1877), en obras como *El postillón de la Rioja* o *El molinero de Subiza*, utiliza a menudo el canto popular y se mantiene generalmente en unos moldes de ligereza próximos a los de la opereta o de la ópera cómica. Joaquín Gaztambide (1822-1870) en obras como *El juramento*, *Catalina* o *Los magyares* nos demuestra ser un gran melodista que favorece una línea vocal *cantabile*. Emilio Arrieta (1823-1894) es

profundamente italiano en la confección del canto en obras como *El dominó azul*, *Marina* o *San Franco de Sena*, donde las voces se expresan a gusto de modo también *cantabile*. Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894), con obras como *Jugar con fuego*, *El diablo en el poder*, *Los diamantes de la corona*, *El barberillo de Lavapiés* o *Pan y toros*, suele tratar la voz con un estilo ligero, mezcla de lo italiano y de lo tonadillesco español, sin someterla a grandes esfuerzos en general. Manuel Fernández Caballero (1835-1906) utiliza ya un canto de mayor exigencia tanto en extensión como en volumen y dramatismo, en obras como *La Marsellesa*, *Las nueve de la noche* o *El salto del pasiego*. En Ruperto Chapí (1851-1909), el más grande de todos, con su búsqueda de un estilo propio basado esencialmente en el canto popu-



Corra Raga e Hipólito Lázaro en una escena de *La Dolorosa*.

lar español, aunque no independiente de lo italiano y francés, observamos un tratamiento muy exigente en las partes cantadas en cuanto a potencia y tesitura, con buenas dosis de dramatismo y una mayor libertad en la línea vocal, que se evidencia especialmente en la voz de tenor, como se pone de manifiesto en *La tempestad*, *El milagro de la Virgen*, *La bruja* o *Curro Vargas*. Miguel Marqués (1843-1918) alterna la línea tradicional del canto operístico con otra más atrevida en determinados pasajes, dando primacía a la voz femenina con un sentido dramático, en obras como *El anillo de hierro* o *El reloj de Lucerna*. En Amadeo Vives (1871-1932) se da una estilización del canto popular español con influencias wagnerianas y francesas, que se perciben acusadamente en

una orquestación prepotente y en una línea vocal quebrada, fluctuante entre el grave y el agudo a través de peligrosos saltos, lo que obliga al cantante a grandes esfuerzos de tesitura y potencia, como puede observarse en *Don Lucas del Cigarral*, *La villana* o *Doña Francisquita*.

En el siglo XX hay un empeño de mantener la zarzuela grande, y a ello se aplica un grupo de compositores, entre los que podemos destacar a Pablo Luna (1880-1942), Francisco Alonso (1887-1948), Reveriano Soutullo (1884-1932) y Juan Vert (1890-1931), Jesús Guridi (1886-1961), Federico Moreno Torroba (1891-1982), Jacinto Guerrero (1895-1951) y Pablo Sorozábal (1897-1988). Pero el género toma nuevas orientaciones y se abre hacia la opereta, muy del gusto del público, con un tratamiento vocal que suele ser ligero y melodioso, con inspiraciones vienesas y francesas. A su lado se reaviva el sainete, alargado y ensanchado, y la comedia lírica, con exigencias para el cantante en tesitura y con una línea de canto inspirada a menudo en lo popular, que le otorga en ocasiones cierto desgarro. Y, además, abundan las obras de ambiente rural o nacionalista, situadas en distintas regiones, con algunas dosis de drama, en muchas de las cuales se aplican las reglas del *verismo* con su dureza vocal, y se asimilan canciones del folclore de cada lugar de un modo no siempre cómodo para el cantante. Se observa, en general, poco cuidado o desconocimiento en cuanto a las posibilidades de la voz, tratándola muchas veces con saltos bruscos, obligándola a cantar en zonas débiles o peligrosas de la tesitura, o con gran tensión, mezclando caracteres líricos, ligeros y dramáticos en un mismo personaje, y dificultando su audición con la sonoridad orquestal. Y destaca el mal tratamiento que se da, muchas veces, a la cuerda de barítono, quizá porque quienes estrenaron estas obras eran *casi tenores*.

En el género chico (zarzuelas de un solo acto), conviven dos mundos vocales diferentes. De un lado nos encontramos con numerosas obras pensadas sobre todo para *actores que cantan*, en las que se busca la gracia, el mero divertimento, la recreación de tipos y ambientes, y en las que las exigencias vocales son mínimas y sólo se pide a los intérpretes algún oído musical, para no desentonar demasiado ni escapar del ritmo. Este es el caso, especialmente, del llamado *género chico*, escrito con tesituras asequibles para cualquier voz, en donde predomina el canto en la zona vocal central. Resulta curioso cómo este tipo de escritura favorece a los *actores-cantantes*, quienes lo abordan con voz de garganta, dándole gran sonoridad, mientras suele perjudicar a cantantes con la voz impostada que, si no están bien centrados en esa tesitura, al resistirse a emitir mal sus sonidos y a forzarlos, obtienen muchas veces resultados sonoros *apagados*. Sin embargo, en esta clase de obras se detectan a menudo páginas con no pocos requerimientos vocales, que reclaman intérpretes con buena voz y bien preparados en su manejo. Hay numerosos ejemplos, y entre ellos podríamos citar, por muy conocidos, los de *Alma de Dios*, *La alegría del batallón*, *El barquillero*, *Las hijas del Zebedeo*, *El cabo primero*, *El señor Joaquín*, *Château-Margaux*, *El niño judío*, *El barbero de Sevilla*, y tantos y tantos...

Por otro lado, existen también muchas zarzuelas pequeñas creadas con las mismas exigencias vocales que las grandes, que sólo se diferencian de éstas en la duración. Así lo demuestran obras como *Una vieja* de Gaztambide, *El grumete* de Arrieta, o *Gigantes y cabezudos* de Fernández Caballero. Pero quizás el ejemplo más relevante, ya en nuestro siglo,

aparezca en la producción del prolífico José Serrano (1873-1941), con obras como *Los de Aragón*, *La Dolorosa*, o *El carro del sol*, donde se hace evidente un estilo vocal *verista*, de gran tensión.

Otra cuestión, que no podemos pasar por alto al abordar este tema, es la de la elección de los repartos en las representaciones. Si en el mundo de la ópera existe un rigor cada día mayor en la selección de la voz adecuada a cada personaje, y esto viene impuesto tanto por los empresarios como por el público, y si los propios cantantes se especializan en partes vocales que se adaptan bien a sus propias características, no suele suceder así en el mundo de la zarzuela. Aquí a lo más que se llega es a distinguir los tipos de tenor, barítono y bajo en los primeros papeles, sin profundizar en las demás características vocales de cada personaje. En las voces de mujer el problema se agudiza al haber sido incluidas todas ellas en la denominada *voz de tiple*, cuando un examen detenido de las partituras nos demuestra que hay partes diferenciadas de soprano, mezzosoprano y

contralto. Y en los papeles cómicos puede decirse que la calificación no existe. ¿Cuáles son los resultados? Pues unas veces los cantantes se fatigan o no pueden con el papel, y otras no son oídos, porque cantan en la peor zona de su registro y son *cubiertos* por la orquesta. De este modo, la zarzuela se infravalora, porque se interpreta mal, y el público llega a acostumbrarse a estas deficiencias y lo perdona todo, como el que disculpa al tonto o al pobrecito.

Por último, no podemos soslayar algo que caracteriza a la zarzuela y que es contemplado con aversión por los cantantes: la *parte hablada*. Ésta suele abarcar en nuestro género lírico un porcentaje mayor que la cantada, y preocupa a los intérpretes vocales por tres razones. Primera, al cantante le resulta más fácil memorizar un texto asociado a la música que separado de ella. Segunda, la música le ordena su interpretación, porque le marca la entonación, el ritmo y una serie de matices expresivos, directrices que no aparecen de un modo claro en un texto hablado, lo que le produce cierta indefensión. Tercera, y la más peligrosa, la voz hablada, en comparación con la cantada, se emite en tonos más graves, con una velocidad articulatoria más rápida y con unas inflexiones interpretativas que han de dotar de veracidad a lo que dice el personaje en cada momento, y que muchas veces exigen el grito o el desgarro, todo lo cual atenta a la impostación vocal del cantante, descolocando su voz, endureciéndosela y hasta enronqueciéndosela, y le impide utilizar las adecuaciones faringo-buco-labiales protectoras de su instrumento. Es lógico, pues, su temor a tener que alternar canto y habla.



Miguel Fleta acompañado por José Serrano

Los alegres plebeyos de Madrid

El barberillo de Lavapiés de Barbieri: modelo de zarzuela

Desde la época de Offenbach se han representado muchas operetas y zarzuelas notables que evocan, de forma inconfundible, el lugar de la acción como *Genius loci*. Y eso, cuando no erigen a este lugar como auténtico protagonista de la acción. Algunos ejemplos, entre otros: Venecia en *Nacht in Venedig* de Strauss; París en *La Fille de Madame Angot* de Lécocq; Nápoles en *La Scugnizza* de Costa; Split en *Mala Floramye* de Tijardovic; Madrid en *La verbena de la Paloma* de Bretón. La abundancia y variedad de tales obras demuestra que la opereta y la zarzuela son capaces de hacer oír la voz de determinadas ciudades con más fuerza y eficacia que el teatro e incluso que la ópera. Se canta y se baila de forma distinta en París que en Viena, en Nápoles que en Venecia, y también en el corazón plebeyo de Madrid. Cada lugar tiene un idioma melódico, rítmico y sonoro propio, mediante el cual se expresa su idiosincrasia colectiva. La escenificación musical de esta idiosincrasia colectiva requiere impulsos especiales que se apartan evidentemente del teatro convencional. Son necesarios personajes alegres y disparatados, a menudo con conflictos inverosímiles que se desatan en turbulentos sucesos escénicos. De esta manera, nadie debe extrañarse por el hecho de que estos personajes canten y bailen desenfadadamente suceda lo que suceda. Ellos expresan mediante el canto y el baile el especial orgullo que sienten por su ciudad, sin la cual ellos no serían así, al igual que la ciudad no sería así sin ellos.

Con *El barberillo de Lavapiés*, obra que llegó a ser modelo de gran trascendencia para tres generaciones posteriores de compositores españoles para la escena, Barbieri da entrada, sin reserva alguna, a las emociones vitales que canta y baila la gente sencilla en el antiguo barrio madrileño de Lavapiés. Por desgracia, esta obra constituyó, incluso para él, un caso único, más tarde generalizado y perfeccionado por otros autores. La mayoría de sus aproximadamente 70 obras escénicas se ciñeron —por supuesto bajo el nombre de zarzuela— al modelo de la ópera buffa italiana tanto desde el punto de vista dramático como desde el estilístico, pero también al de la *Opéra Comique* francesa. Y esto con independencia de que se basasen en textos extranjeros, como *Los diamantes de la corona* de Scribe, al que ya Auber había puesto música; o bien que tuviesen su origen en argumentos tradicionales españoles, como *Jugar con fuego*, *El diablo en el poder* y *El diablo cojuelo*, esta última basada en la famosa novela satírico-fantástica de Vélez de Guevara de 1641.

Resurrección de la idiosincrasia cultural

¿Pero qué pasa con este famoso *Barberillo*? Tal pregunta se la puede formular quien sólo se haya enterado sumariamente del argumento. Examinado éste superficialmente, la obra puede parecer insignificante. Sin embargo, fue y es considerada todavía como acontecimiento famoso en la España y para la España de la última parte del siglo XIX. Esto es comprensible. Al hacer semejante afirmación, es necesario reflexionar, sin duda, sobre las experiencias históricas —en especial las de índole histórico-cultural— de una nación que, después del *Siglo de Oro* y de su poder imperial, había de sufrir una decadencia lenta y progresiva. El teatro barroco europeo, tanto tragedia como comedia, había llegado a su apogeo en aquel momento con las obras de Lope, Tirso y Calderón. En la misma época Cervantes trazó con *Don Quijote* el modelo definitivo de la novela moderna. Pintores de muchos países descubrieron por los cuadros de El Greco y de Velázquez cómo el mundo se podía abrir a nuevas formas y colores. A pesar de todo esto, doscientos años más tarde la cultura española contemporánea era casi desconocida para los países vecinos. Es más, la cultura española vive en gran parte de los impulsos extranjeros. En pintura, en música, en el cultivo de la poesía, la cultura española sigue fundamentalmente los modelos extranjeros, en especial de Francia e Italia.

De este modo, y bajo tal situación deficitaria, nace la primera zarzuela de nuevo cuño, que con el triunfo consciente de la idiosincrasia cultural, echada de menos durante tanto tiempo, da la respuesta debida al mencionado déficit. Sin duda, la forma de esta ansiada respuesta surge inesperadamente. No llama con aire solemne a la puerta principal de entrada al palacio de las grandes producciones artísticas europeas. Más bien, pícaro y sarcásticamente, se empujea para colarse por la escalera de servicio, reservada a los criados. En esta zarzuela es fundamental el papel desempeñado por su avisado —aunque no falso— protagonista, que lleva el significativo nombre de Lamparilla.



Caricatura de Jacques Offenbach publicada en 1860.

Nuevo Figaro: imagen de contraste de la ópera buffa

De esta manera, toda la obra se empujea. Simplemente por el hecho y la forma de parodiar a la más famosa de todas las óperas buffas italianas. No sólo el título y el protagonista principal aluden a *Il barbiere di Siviglia* de Rossini,

sino también diversas locuciones en su número de entrada: "Lamparilla soy, Lamparilla fui... Lamparilla no, Lamparilla sí..." También tienen carácter paródico los diminutivos, que se inclinan con respeto irónico ante el gran modelo. El protagonista es sólo un barberillo frente al barbero. Y el personaje aristócrata necesitado de ayuda urgente, al que él secunda en varias ocasiones, como Figaro al Conde Almaviva, queda también rebajado en sexo y en rango. Se trata de una —aparentemente— débil mujer con un título nobiliario en diminutivo: una *Marquesita*. En esta zarzuela los personajes se auto-empequeñecen voluntariamente de forma astuta para reunir fuerzas que desembocan en un poderoso *tempo* dramático-musical. Este procedimiento recuerda al de las operetas francesas que también llevan en el título lo *pequeño*, como ocurre en *Le petit Faust* de Hervé o en *Le petit Duc* de Lecocq, en las que se ataca mordazmente desde abajo a los poderosos.

Barbieri y su libretista se atreven, sin duda, a algo más. Lo que ellos realizan —interinamente, por decirlo así— con el Figaro, es un acto cómico de desquite y recuperación nacional, totalmente desprovisto de patetismo. Mientras la dramaturgia española yacía ya hace tiempo en un sueño profundo, el comediógrafo francés Beaumarchais había llevado a la escena, en dos ocasiones durante el siglo XVIII, a esta figura de la literatura universal, situando la acción en la pintoresca ciudad de Sevilla. Poco después, músicos como Mozart, Paisiello y Rossini, incorporaron la figura al mundo de la ópera. Así, pues, ha llegado el momento de hacer regresar al Figaro a España. Pero no a la Andalucía poéticamente glorificada, sino al ruido de una gran ciudad como Madrid; y precisamente a un lugar en el que el populacho se concentra de forma especial: el antiguo barrio de Lavapiés.

Esta incorporación plena a una turbulenta vida urbana deja tras sí, de escena en escena, el objeto y el motivo de la parodia. De esta manera, aquel célebre modelo desaparece en seguida de la vista del público. Precisamente en esto radican la novedad y originalidad atípicas de esta zarzuela: cómo su pequeño protagonista Lamparilla aparece y desaparece en medio de las innumerables voces y cuerpos, oficios y profesiones, de la gente de Madrid. Lamparilla es su boca y la gente es sus oídos. A veces, también a la inversa. Él es el singular de este plural, incluso cuando toma caminos infrecuentes, que, al final, siempre acaban desembocando en el plural. Cuando el plebeyo artesano Lamparilla, incitado por su también plebeya amiga Paloma, acude en ayuda de la distinguida Marquesita, abandona en apariencia el círculo de sus semejantes, cambiando la vida pública por la cárcel; pero con ello colabora instintivamente en una conspiración, que, al final, mejorará también las condiciones de vida de los que son como él.

El plural de Madrid crea el pequeño héroe singular

Más evidente es todavía el vínculo musical existente entre el barbero singular y el plural de la gente de Madrid. Ya su voz de tenor buffo no le permite separarse del medio sonoro creado por la muchedumbre para brillar con luz propia. Pero tampoco la dramaturgia musical le concede ningún margen especial para los números solistas, como, por ejemplo, a la manera de las grandes cavatinas y arias que perfilan el Figaro de Mozart y Rossini. Sin embargo, también el Lamparilla de Barbieri, cuando canta, se graba en la memoria como figura inconfundible, tanto para la gente del escenario como para la del patio de butacas. Y lo que más llama la atención: el hecho de que canta con mayor expresividad precisamente cuando lo hace en complicidad y en intercam-

bio con el coro. Ya la primera escena confirma esta estrecha colaboración. En el agitado movimiento del preludio orquestal, acompañado por las castañuelas, se presenta en la fiesta al aire libre el gentío multicolor de vendedoras y desocupadas, estudiantes y paseantes. Primero las mujeres, después los hombres: en cada caso con una copla de ritmo vigoroso que avanza impetuosamente, al tiempo que acentúa los compases impares, sobre todo en el cambio de *Legato* y *Staccato*. Este desenfadado diálogo entre los dos sexos se agudiza especialmente con la transformación del 6/8 en 2/4. Tan pronto como Lamparilla aparece se vuelve al compás original, ahora en común estribillo coral con un acelerado movimiento de vals. En adelante, también las condiciones rítmicas se mantienen cargadas de tensión. Mientras la orquesta, de forma soterrada, preludia en varias ocasiones el motivo en semicorcheas de Lamparilla, él mismo intercambia con la gente que le rodea toda clase de cumplidos. Todos conocen al locuaz fanfarrón. A pesar de ello, es evidente que forma parte del juego acostumbrado el hecho de que él se presente formalmente como un desconocido siempre riendo con ironía. Un amplio "¡Oíd! ¡Oíd!" del coro, pidiendo atención, modula hacia una nueva tonalidad. Después evoluciona lentamente en rápidas semicorcheas, para contar las más recientes hazañas de Lamparilla. Los demás celebran su interrogatorio con tanto placer como Lamparilla sus fanfarronadas. EL: "Yo fui paje de un obispo y criado de un bedel". CORO: "¿un bedel?". EL: "un bedel, fui criado de un bedel". Siguiendo su ritmo, se desviven por participar llenos de entusiasmo: "Lamparilla soy, Lamparilla fui..." Lo saben y lo cantan: este barberillo de Lavapiés es el que fue y el que será, uno de los nuestros!

La soldadesca fracasa donde la ciudad antigua baila

Tal complicidad se quedaría en un simple idilio pequeño-burgués de carácter patriótico y local, sin tensión dramática, si Barbieri la hubiera pintado sólo de forma polifónica como algo que simplemente existe. Pero lo que hace es precisamente lo contrario. Escenas como ésta hacen audible y visible la complicidad. Siempre nueva y siempre distinta: en viva contraposición de voces, ritmos, sonidos, movimientos y gestos. Y la complicidad se acrecienta considerablemente cuando, bajo la hostil presión exterior se articula como belicosa solidaridad. Siempre se trata de defenderse contra los soldados de guardia que se acercan amenazadores, despiatarlos, o ignorarlos cantando con indiferencia. Así sucede en la turbulenta escena con la que se abre el Acto II. Mientras en la calle los soldados —con voces amenazadoras de bajo— se acercan lentamente, disputan en el interior —con suaves voces de tenor— los clientes y los compañeros del barbero por causa del desaparecido Lamparilla. Cuanto más se aproxima la patrulla a la barbería, tanto más áspera se hace la alternancia rítmica entre los coros del exterior y del interior, hasta que de repente Lamparilla vuelve a entrar en escena y con algunos compases de Jota altera todavía más la situación en lugar de calmarla. La elocuente cancioncilla de Lamparilla esclarea todo y nada: tan inesperadamente se evadió de la prisión como se vio metido en ella. Sin embargo, los demás —clientes y compañeros de oficio del barbero— no se sienten defraudados por esta información tan poco heroica. Movidos por el imperturbable carácter de la melodía, inmediatamente mezclan sus voces y de este modo, con desdén y menosprecio, vencen por mayoría a los violentos soldados de guardia.

Poco después, en el número 9, Lamparilla y sus amigos vuelven a triunfar sobre los uniformados. Aquí se desencadena el ingenio de Madrid y sus alrededores: impetuosas Segui-

dillas de La Mancha, incorporadas ya hace tiempo al gran torbellino de la ciudad. El discurso orquestal, enérgico y acrecentado sonoramente mediante bandurrias y laúdes, actúa como una catapulta en la copla de Lamparilla sobre el poder de Cupido. Tal como se indica en el texto, el pequeño dios del amor ha ocupado el templo de Marte, poderoso dios de la guerra. De este modo, cuando los soldados llegan de nuevo y con su tema rígido y monótono paralizan las entusiásticas Seguidillas, es el momento oportuno de oponerles resistencia. Astuto y hábil como Cupido. Así, Lamparilla y sus amigos se unen, muy complacientes, al mismo compás de los soldados. Sin embargo, después asumen de improviso la dirección musical. Este *tempo* más ligero posibilita, dentro del mismo compás, el nuevo comienzo de las Seguidillas. Lamparilla, el coro y la orquesta, unidos en el furor de las Seguidillas, barren al enemigo armado hasta los dientes que pierde hasta el propio compás.

Las anteriores comedias y óperas sobre Fígaro se representaban, sobre todo, en cómodos espacios interiores entre muebles delicados, bien en buen ambiente burgués en la casa del doctor Bartolo, bien en plan feudal en el palacio del conde Almaviva. La intimidad era una condición previa, precisamente para violarla con toda suerte de intrigas complicadas. Por el contrario, el escenario dramático del *Barberillo* es público sin excepción, tanto en el interior como en el exterior. Tanto cuando los clientes se mezclan con los empleados en la barbería de Lamparilla o en la sastrería de Paloma, como cuando el gentío multicolor se divierte festivamente en los jardines del Pardo. Todos, a excepción de los cómplices de las autoridades, pueden y deben comprender aquí todo lo que ocurre. Pues el destino de ésta y de aquél es, en el gran conjunto de Lavapiés y sus alrededores, el destino de todas y de todos. Incluso la peligrosa conspiración se desenvuelve por momentos *coram publico*; y todo ello en un barrio en el que la costurera y la marquesita están tan próximas mutuamente como cercanas están también entre sí sus respectivas viviendas tan diferentes.

Paloma, la modistilla: paloma de las calles y plazas

No sólo Lamparilla se concibe y se muestra como parte integrante de los habitantes, plazas y edificios de Madrid. También su amiga Paloma, quien ya en su primer número musical (nº 2) se presenta jovialmente a los demás, que la conocen y la aprecian desde siempre. En su admirable Zapateado, rítmicamente próximo a la Mazurka, Paloma hace alarde de su origen con la voz y los tacones. No se refiere al origen familiar, sino al lugar de la ciudad en el que nació: la calle de la Paloma, de la que recibió su nombre. Paloma —la paloma de las calles y plazas— se balancea al ritmo de su copla, amplia y rica en tresillos, acompañada por el clarinete, el fagot y las castañuelas, hasta que la multitud que la rodea también se une a ella en coro. Más tarde canta Paloma, al unísono con sus aprendizas en el taller, la *Romanza* del pajarillo en la blusa de cada mujer (nº 11). Esta seductora melodía, en el mismo compás de tres por cuatro que su Zapateado,

pone de relieve coralmente el amor propio de las mujeres plebeyas de Lavapiés. El texto de la copla pretende atraer al sexo fuerte con tierna afección. Sin embargo, el estribillo, con sus terceras a varias voces imitando el piar del pajarillo, la transforma ésta inmediatamente en turbulentas emociones.

Planos dramático y social de la zarzuela

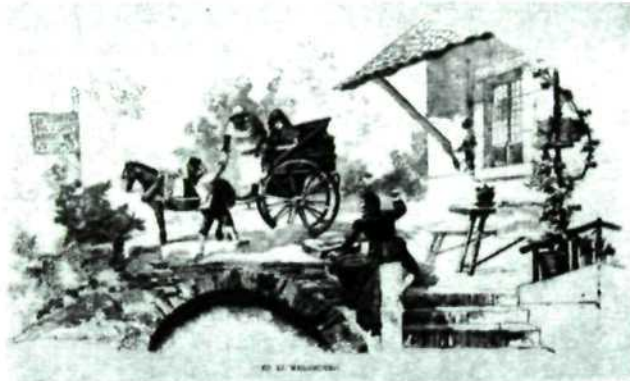


Ilustración de *El barberillo de Lavapiés*

Algunos rasgos característicos concretos se presentan muy marcados no sólo en *El barberillo de Lavapiés*, sino también en el nuevo tipo de zarzuela trazado por él. Tal y como el peso escénico y el musical se encuentran repartidos, da una idea general del nuevo tipo de zarzuela. Por un lado, se diferencia considerablemente de la tradición del teatro clásico español. Por otro, se diferencia también, aunque en un grado menor, de la situación del teatro musical europeo en la misma época.

Esta diferencia es todavía más estricta en relación con las situaciones dramático-individuales tanto en Verdi como en Wagner, que respecto a las situaciones dramático-colectivas en las óperas populares eslavas o en las operetas. La dramaturgia musical del *Barberillo* y de otras zarzuelas radica en que casi únicamente canta y baila la gente inferior a las clases superiores vive y habla, canta y baila de un modo auténtico no falsificado. La mayor parte de la acción escénica gira en torno a ella. Su mirada sobre los acontecimientos escénicos es decisiva también para el público. Es una mirada con muchos ojos, que se afirma con muchas bocas: la mirada del coro. Aquí no se distinguen precisamente los individuos. Ellos emanan del plural del coro y regresan a él con mayor riqueza y diversidad.

Acciones, miradas y voces de las altas clases sociales no son por eso excluidas a priori. Sin embargo, ellas se encuentran fuertemente limitadas y sólo pueden contar con un crédito dudoso. El trato de Lamparilla y de Paloma con quienes son nobles y poderosos por razón de su nacimiento revela la realidad de las cosas. La Marquesita no puede renunciar a la ayuda del barbero y de la modistilla. Ella recibe ésta amistosamente, de forma espontánea. En modo alguno como servidor y subalterno. El protagonista de esta zarzuela se revela como *gracioso* emancipado e independiente. Lamparilla es un tipo alegre y travieso, pero al que hay que tomar en serio. Antiguamente, en muchos dramas de Lope y de Calderón, el cómico *gracioso* acompañaba al señor feudal como cómplice a su servicio, recayendo todo el peso de la acción dramática en el señor. Ahora, en la nueva zarzuela, el *gracioso*, si le apetece, puede ayudar activamente a cualquier señor o señora feudal. Pero sólo le apetece ayudar a quienes ni le dan ni le pueden dar órdenes. Aquí es donde él interviene: cuando los señores se encuentran en un callejón sin salida.

Volker Klotz

Traducción: Florentino Gracia Utrillas

El presente artículo es reproducción parcial del manuscrito del libro *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*, publicado por la editorial Piper de Munich.

Luna llena

Reflexión melancólica en el cincuentenario de Pablo Luna

En 1929, al hilo del estreno de una revista de Antonio Paso y Tomás Borrás con música de Pablo Luna, *El antojo*, estrenada el 13 de marzo en el Teatro Romea de Madrid, el periodista Luis de Tapia estampó en su sección de *Nuevo Mundo* unos versos alusivos al éxito alcanzado por la obrilla:

"Es una obrilla ligera
mas de gran utilidad
que, en vez de en *La Guindalera*
va a ser la *Prosperidad*.
Pues nadie duda en la escena
(y hoy lo dicen más de cuatro)
que Luna llena el teatro...
¡Ya lo veo: *Luna, llena!*"

Nacido en Alhama de Aragón el 21 de mayo de 1879, Pablo Luna murió en Madrid el 28 de enero de 1942. Estamos, pues, en pleno cincuentenario de su desaparición y parece propio recordarle en estas páginas zarzueleras. Luna, tanto el compositor como el director de orquesta o el empresario, llenó no sólo los teatros de su época, sino los últimos cuarenta años de la historia de la zarzuela moderna. Tiene media docena de obras instaladas en el repertorio, lo que no es mala hazaña, y algunas de sus melodías (la *Canción española* de *El niño judío*, por ejemplo) son y serán siempre ejemplo perfecto del género.

Los problemas sobrevienen cuando se quiere reflexionar con seriedad y método riguroso sobre su figura y su obra. Como pasa casi siempre en la música española, un primer cotejo a los datos disponibles nos coloca en el disparadero del abandono: No disponemos aún de ellos. Y, al igual que cuando se quiere levantar un edificio (o restaurarle, en este caso) necesitamos ladrillos, en toda investigación necesitamos datos rigurosos —además de un buen plano de la obra a realizar— si queremos que el edificio sea sólido y respetado.

Para empezar, carecemos no ya de un catálogo crítico de su obra, sino de una mera lista completa y contrastada. Con los datos que nos proporciona Don Angel Sagardía en su estudio sobre el compositor, los que nos da Nieves Iglesias y su equipo en el excelente *Catálogo del Teatro lírico español en la Biblioteca Nacional*, y los que he podido allegar con mis propios papeles, me hice una lista provisional y cronológica que abarca, si no he contado mal, 127 obras. Sagardía, sin más datos que el mero título, habla de unas 46 obras más. En total, 173 títulos. Como en los ficheros de la Sociedad de Autores, también según Sagardía,

hay 168 obras (e ignoro si en ellas se incluyen también canciones y películas), ya disponemos de algunas referencias más en la lista que ofrezco a mis lectores. Lista, por supuesto, incompleta y con algunos datos dudosos, aunque tiene el interés de introducir una nueva fuente hasta ahora poco empleada en la investigación musical española: las hojas de liquidaciones de la SAE en lo que a los derechos de representación se refiere, aunque desgraciadamente, no de toda la vida profesional de Luna sino sólo de un pequeño período de la misma (1909-1916), que son las que han llegado a mis manos.

Pero aunque dispusiéramos ya de la lista completa de las obras de Luna (y de otros muchísimos compositores españoles), y en el caso de que hubiésemos localizado también los libretos y las partituras (lo que está por ver en muchas ocasiones), seguiríamos suspirando por más datos que nos hablen, por ejemplo, del éxito o fracaso de las obras y, como consecuencia, de los gustos del público español (y extranjero) que las propició pagando en taquilla su boleto de entrada correspondiente.

De todo ello escriben los cronistas y los críticos, claro es, pero de una manera algo difusa y muy personalizada. Falta los números concretos. Además, y salvo en casos muy especiales, sólo manejamos, cuando disponemos de esos datos, de los que escriben en Madrid, Barcelona o alguna gran ciudad más, pero muy pocas veces de los que escriben fuera de los grandes circuitos. Y una de las características de las zarzuelas fue, precisamente, su desaforado consumo en todas las ciudades y en muchos pueblos españoles. Nos falta, pues, trazar una verdadera geografía de la zarzuela española, y ello sólo será posible cuando, a los datos que nos den las hojas de liquidación de la SAE, añadamos también monografías de algunas compañías de zarzuela, o de los principales actores-cantantes.

Para que se vea de una manera clara el interés de todos estos datos, tomemos como ejemplo una de las primeras zarzuelas de Luna, la opereta que, inspirada en una frase de *La vie de bohème* de Murger, escribió para él Juan Pascual Frutos y se estrenó el 13 de julio de 1908 en el Teatro Ideal Polistilo de Madrid: *Musetta*. Se trata de un fruto más del éxito de *La bohème* de Puccini (1896), que ya había suscitado una parodia española (*La golfemia* de Granés y el maestro Arnedo, 1900), la bien conocida zarzuela *Bohemios* de Amadeo Vives (1904), y la muy desconocida *La bohème* de los maestros Cassadó y Guitart (1905). La de Luna es, en cuanto al contenido, una clara continuación de la de Puccini, centrandose el protagonismo en el pintor Marcelo y en su musa



Pablo Luna

Musetta: el famoso cuadro sobre *El paso del mar Rojo*, con el que comienza el italiano, aquí ya ha sido vendido y su producto gastado, el poeta Rodolfo es un mero comparsa como sus colegas el músico Schaudard y el filósofo Colline, y Mimi apenas es ya un recuerdo, casi un perfume. Existen hasta tres ediciones del libreto, y desconozco la partitura. Es, según mis apuntes, la séptima obra teatral de Luna, quien en ese mismo año estrenó cuatro o cinco obras más, diez en 1909 y otras diez en 1910, año en el que la pobre *Musetta* tuvo que competir no sólo con las 30 obras de su mismo autor (y las casi infinitas de sus competidores), sino con el torbellino de su primera obra de auténtico gran éxito: *Molinos de viento*, debida al hermano de su libretista anterior: Luis Pascual Frutos.

Volviendo a *Musetta*, no dispongo de datos del año de su estreno, pero sí de los ocho siguientes. Sólo en 1909, la obra se vio en 58 ciudades españolas y, en algunas, en varios teatros diferentes. También se representó en México, en tres teatros distintos de Buenos Aires, en dos de La Habana y en uno de Elvas (Portugal). Alcanzó, sólo en ese año, 337 repre-



Ultimo autógrafo musical de Pablo Luna

sentaciones normales y 62 especiales: 399 en total, reportando al compositor, por ese solo concepto, 3.007 pts. con 24 céntimos. (A lo que habría que descontar los porcentajes que se reservaba la SAE, que varían en función de los sitios, e incluso de la importancia de los teatros). El gráfico que presento, referido sólo a ese año y mes tras mes, enfoca la realidad de la zarzuela española a la luz de hechos mucho más exactos y verosímiles.

Quando tengamos en nuestra mesa de trabajo datos similares de un número razonable de zarzuelas (y no sólo del centenar que constituye el repertorio actual, que sólo acoge los éxitos multitudinarios) y a lo largo de un tiempo mucho más dilatado, podremos comenzar a erigir el edificio del conocimiento de nuestra zarzuela moderna sobre bases sólidas y cimientos fuertes. Mientras tanto, y si queremos matar el gusanillo simplemente acallar nuestra mala conciencia, podemos seguir charlando sobre el asunto: meras charletas de cafetería sin futuro ni trascendencia.

Antonio Gallego

Cronología de estrenos de Pablo Luna

Abreviaturas: C.=comedia; F.=fantasía; O.=opereta; S.=sainete; Z.=zarzuela; ac.=acto; c.=cuadro; c^a/c^o.=cómica/o; lr.=lírica/o; pr.=prosa; v.=verso; Sag.=Angel Sagardía, Pablo Luna, Madrid, Espasa-Calpe, 1978 (2^a ed. 1985); BN=Catálogo del Teatro Lírico Español en la Biblioteca Nacional, vv.aa. bajo la dirección de Nieves Iglesias, 3 vol., Madrid, 1986 y 1991. SAE=Sociedad de Autores Españoles: Cuentas de los derechos de representación 1909-1916, Archivo familiar Luna, hoy en Biblioteca particular.

1904

La escalera de los duendes, Juguete c^o.-lr., 1 ac., v. y pr., Marcelino Navarro. 12-II-1904, Campos Elíseos (Bilbao) Sag. 18; BN II, 4678
La rabalera, Z., Mariano Urbano 29-IX-1904, Pignatelli (Zaragoza) Sag. 18
El oso blanco, Z., Mariano Urbano 1904-1905, Zaragoza? Sag. 18

1906

La corte de Júpiter, Ensueño c^o.-lr. extravagante 1 ac./6 c., pr. y v., Rogelio Pérez Olivares (Eduardo Fuentes + Luna) 7-XII-1906, Teatro Nuevo (Barcelona) BN III, 5329

1907-1908

Sólo para niñas, Z. 1907-1908? (Cotiza en México: SAE I-1909)
El gran embustero, Z. c^o. 1 ac., pr., Manuel Fernández de la Puente 17-VI-1908, Coliseo Imperial BN II, 2321
Musetta, O. 1 ac./3 c., inspirada en una frase de

La vie de bohème de Henri Murger, v. y pr., Juan Pascual Frutos 13-VII-1908, Ideal Polistilo Sag. 24; BN III, 5022-5023
La fiesta del Carmen, Z. dramática 1 ac./3 c., v., Carlos Servet (Pedro Córdoba + Luna) 23-VII-1908, Salón Madrid BN III, 6668
Ora y sangre, Z. melodramática 1 ac./3 c., pr., Miguel Portolés 24-XII-1908, Lo Rat-Penat (Valencia ?); 29-I-1909, Novedades BN III 5715-5716
Fuente escondida, Z., Enrique de la Vega 1908, Apolo (fracasó) Sag. 25

1909

A.C. y T... *¡Que se va el tío!*, Epitafio c^o. lr. conservador en 1 ac. de contrición, dividido en 4 modestísimos c. y un intermedio sin pretensiones, consecuencia mauregata de la F. c^o.. lr. ABC, pr. y v. Manuel Fernández Palomero y (Sag.) Ernesto Córdoba (Tomás Barrera + Luna) 27-II-1909, Zarzuela Sag. 25; BN II, 2277-2278
El arículo III-1909, La Latina SAE, III-1909, abona derechos y adeuda por papel y rayado
Las lindas perras, S. 1 ac./4 c., pr., y v. Julián Moyrón (Rafael Calleja + Luna) 5-V-1909, Cómico (Barcelona) BN II, 445 4459
La liga de las señoras V-1909, Cómico (Barcelona) SAE abona derechos de representación V-1909, hoja adicional
Pura la cantora, S. lr. 1 ac./5 c., v. y pr., Eduardo Montesinos y Fernando Porset 25-VI-1909, La Latina Sag. 26; BN II, 4392
Las once mil vírgenes, Tontería femenina en 1

ac. irreflexivo, derivado de *La alegre trompetería* y dividido en 5 c. y un suelto periodístico, pr. y v., casi original, Manuel Fernández Palomero y "C. Pérez" (seudónimo de Ernesto de Córdoba). 28-VI-1909, Tivoli Sag. 26; BN II, 2294
La escollera del diablo, Z. 1 ac./5 c., pr., Eduardo Montesinos y Alfonso Otón 7-IX-1909, La Latina BN II, 4384-4385
El club de las solteras, Pasatiempo c^o. lr. 1 ac./5 c., pr. y v., Manuel Fernández de la Puente y Luis Pascual Frutos (Luis Foglietti+Luna) 14-X-1909, Zarzuela Sag. 26; BN II, 2311-2312
La reina de los mercados, O. 1 ac./3 c., pr., Guillermo Perrín y Miguel de Palacios 3-XII-1909, Gran Teatro Sag. 27; BN III, 5512
Salón Moderno, A propósito c^o.-lr.-bailable, 1 ac. y 1 prólogo, pr. y v., Enrique Povedano 29-XII-1909, Barbieri BN III, 5726

1910

Entre dos (tres) fuegos V-1910, La Latina SAE abona derechos V-1910 (Entre dos fuegos)
SAE abona derechos VI-1910 (Entre tres fuegos)
El tío vivo VI-1910, Noviciado SAE abona derechos VI-1910
¡Llevar la derecha!, Recomendación 1 ac., pr. y v., José Aguado Pérez 21-VI-1910, Royal Kursaal (antes Teatro Regio) BN I, 33
Caramelos de verano VIII-1910, Principal (Zaragoza) SAE abona derechos VIII-1910
Vida de príncipe, Aventura c^o.-lr.-fantástica 1 ac./6 c., pr., Antonio López Monís y Ramón Asensio Más (Luis Foglietti + Luna)

Paso, Tomás Borrás y Carlos Primelles (Luna + Joaquín Valverde)

10-II-1923, Apolo Sag. 82
Benamor, O. 3 ac., inspirada en una leyenda persa, Antonio Paso y Ricardo González del Toro
 12-V-1923, Zarzuela Sag. 82; BN III, 5065-5066
La moza de campanillas, Z. 3 ac., pr., Antonio Paso y Ricardo González del Toro
 10-X-1923, Zarzuela Sag. 85; BN III, 5096-5097
Su Majestad, Historieta c°. Ir., 2 ac., Ceferino Rodríguez Aveçilla y Manuel Merino
 12-X-1923, Price Sag. 86

1924

Rosa de fuego, Aventura 3 ac., Antonio Paso y Tomás Borrás
 22-III-1924, Apolo Sag. 86; BN III, 5124
Calixta la prestamista o El niño de Buenavista, S. madrileño 1 ac., Enrique García Álvarez y Fernando Luque
 15-X-1924 (Sag.); 8-X-1925 (BN), Apolo Sag. 88; BN II, 2572-2573
La joven Turquí, Z. 2 ac./2 c., Emilio G. del Castillo y Ceferino Palencia (hijo)
 IX-1924, Barcelona (Sag.); 25-IX-1925, Pavón Sag. 88; BN II, 2847-2848

1925

El anillo del sultán, Z. bufa, Leandro Blasco y José Lloret
 6-II-1925, Apolo Sag. 96
La paz del molino, Z. 2 ac./3 c., pr. y v., Luis Manzano y Manuel de Góngora
 9-V-1925 (Sag.); 10-VI-1925 (BN), Pavón Sag. 97; BN II, 4003
Sangre de reyes, Z. 2 ac., Angel Torres del Alamo y Antonio Asenjo, adaptación Ir. de la c. *Rocío, la canastera*, de los mismos autores (Luna + Francisco Balaguer)
 3-VI-1925, Pavón Sag. 97
Los ojos con que me miras, Humorada Ir. 1 ac./3 c., pr., Antonio Paso y Ricardo González del Toro
 10-IX-1925, Martín Sag. 98; BN III, 5108-5109
El tropiezo de la Nati o Bajo una mala capa..., S. 2 ac./4 c., Carlos Amiches y Antonio Estremera
 29-X-1925, Pavón Sag. 98; BN I, 571-572
Las espigas, Z. 2 ac./4 c., pr. y v., Enrique Paradas y Joaquín Jiménez (Luna + Enrique Bru)
 18-XII-1925, Pavón Sag. 98; BN III, 4974-4975

1926

Las musas del Triánón, Z. 3 ac., Francisco García Pacheco y José Ramos Martín
 20-X-1926, Zarzuela Sag. 98
La pastorela, Z. 3 ac./2 c., pr., Fernando Luque y Enrique Calonge (Luna + Federico Moreno Torroba)
 10-XI-1926, Novedades Sag. 99; BN II, 3931-3933
Las mujeres son así o Amor con amor se paga, S. 2 ac./2 c., pr., Antonio Paso y Ricardo González del Toro
 12-XI-1926, Apolo Sag. 99 (*Amor con amor se paga*); BN III, 5098-5099

1927

El fumadera, Z. Fernando Luque y Francisco de Torres (Luna + Federico Moreno Torroba)
 1-XII-1927, Martín Sag. 100

1928

La manola del Portillo, Z. 3 ac., pr. y v., Emilio Carrere y Francisco García Pacheco
 21-I-1928, Pavón Sag. 100; BN I, 1466
La chula de Pontevedra, S. 2 ac., Enrique Paradas y Joaquín Giménez (Luna + Enrique Bru)
 27-II-1928, Apolo Sag. 100; BN III, 4971-4972
La pícaro molinera, Z. asturiana 3 ac./2 c. (inspirada en la novela de Alfonso Camín *La Comoda*), Pilar Monterde Marcos, Eulalia Fernández Galván, Angel Torres del Alamo, Antonio Asenjo (en ediciones posteriores y en la bib. habitual, sólo los dos últimos)

28-X-1928, Circo, Zaragoza (Sag.); 29-XII-1928, Apolo Sag. 102; BN II, 4370
¡Ras Ras!, Humorada 1 ac., Francisco de Torres y Antonio Paso (hijo), (Luna + Manuel Penella)
 4-XII-1928, Martín Sag. 103

1929

El antojo, Travesía c°. Ir. 2 ac., Antonio Paso y Tomás Borrás
 13-III-1929, Romea Sag. 103; BN III, 5052
El caballero del guante rojo, Z. 2 ac./2 c., pr. y v., Emilio González del Castillo y José Pérez López
 4-V-1929, Teatro del Centro Sag. 104; BN II, 2834
La mujer de su marido, S., José Fernández del Villar (Adaptación Ir. del S. del mismo autor *La mujer de su casa*)
 6-IX-1929, Chueca Sag. 104; BN II, 2408
La Ventera de Alcalá, Z. 2 ac., v., José María Granada (seudónimo de José María Martín López) y Diego San José (Luna + Rafael Calleja)
 9-XII-1929, Zarzuela Sag. 105; BN II, 2920

1930

Flor de Zelanda, Z. c°. 2 ac., Anselmo C. Carreño y Luis Fernández de Sevilla (seudónimo de Luis Fernández García)
 9-I-1930, Alcázar Sag. 107

1931

La moza vieja, Z. 2 ac./4 c., Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw
 9-IV-1931, Calderón Sag. 107; BN III, 6223
La sal por arabras, Humorada c°. Ir. 2 ac./7 c., Antonio Paso y Francisco de Torres (Luna + Jacinto Guerrero)
 1931 (?; año de edición del libreto), Martín BN III, 5125

1932

¡Cómo están las mujeres!, humorada c°. Ir. bailable 2 ac./un prólogo, un tarjetón, 3 c. y varios entrecuadros, Francisco G. Loygorri
 26-III-1932, Maravillas Sag. 108
Los moscones, S., Anselmo C. Carreño y Pedro Llabrés
 25-XI-1932, Ideal Sag. 108
¡Toma del frasco!, Humorada vodevilesca 2 ac., divididos en una vista panorámica, 6 c., una información sensacional y apoteosis, José Silva Aramburu y Enrique Paso
 29-IX-1932, Martín BN III, 6694

1934

Las peponas, Revista, Enrique Povedano y Miguel Ligero
 22-II-1934, Maravillas Sag. 109

1935-1936

Al cantar el gallo, O. bufa, Francisco Ramos de Castro y José L. Mayral
 28-II-1935, Romea Sag. 109
Los inseparables, Humorada c°. Ir. arrevistada en un prólogo, 16 c. y dos entrecuadros, dispuestos en 2 ac., Leandro Blanco y Alfonso Lapena
 ¡1935-1936!Ed. Teatro frívolo, nº 13, III 1936, Ed. Cisne, Barcelona
Piezas de recambio, Humorada Ir. 2 ac., Neyra y Sandoval
 ¡1935-1936!Ed. Teatro frívolo, nº 20, V 1936, Ed. Cisne, Barcelona

1939

Quién te puso petenera o Una copla hecha mujer, O., José Silva Aramburu
 30-VI-1939, Calderón (Según el ABC, en el

Fuencamal durante la guerra civil) Sag. 109
Currito de la Cruz (El chavalillo), Z., José Silva Aramburu sobre la novela de Alejandro Pérez Lugín
 15-VII-1939, Calderón Sag. 110
La gata encantada o Flor de cerezo, O., 2 ac./7 c., José Tellaëche y José Silva Aramburu
 21-X-1939, Calderón Sag. 110

1941

Las calatravas, C. Ir. 3 ac./2 c., v., Federico Romero y José Tellaëche
 12-IX-1941, Alcázar Sag. 113

1944

El Pilar de la Victoria, Poema Ir.-religioso 2 ac., Manuel Machado (Luna + Julio Gómez)
 12-X-1944, Zaragoza (estreno póstumo) 1 3965

Otros títulos citados (sin más datos) por Sagardía

(por orden alfabético)

- Agárrate, Catalina
- Ave que deja su nido
- La boda de Antón, o En un día todo cambia
- Los buenos hijos
- El cabaret de los narcisos
- Café cantante
- La canción del Rin
- Los chalaos
- La chica del librero
- La Colasa del Pavón
- La conquista de la gloria
- El club de las desdefiosas
- Figuras de movimiento
- La flor del camino
- Fragancias
- El gigante y la rosa
- El gran embustero
- La guapa y la fea, o Por mi cara bonita
- El hotel de los enamorados
- El lápiz rojo
- La liga de las naciones
- Lolilla la petenera
- Mi mamá política
- Mis dos maridos
- Los niños de Bienvenida
- Las nuevas jóvenes
- El paseo de Rosales
- Pedro Botero
- Periquito entre ellas
- La piscina
- La playa de ola, ola
- Por tu cara bonita
- Puente de coplas
- Puerta cerrada
- Revista de turistas
- El rey del mundo
- Los reyes de oro
- Las siete en punto
- Socorro en Sierra Morena
- Su Majestad la baraja
- Takao
- La tasca de Goya
- Tengo dos mujeres
- El tiro de pichón
- Tolón... tolón
- Yo me caso con usted

Musetta

Opereta de Juan Pascual Frutos y Pablo Luna(1908) Recaudaciones del compositor (SAE)

Año	Mes	Ciudad	Teatro	Repr.	(Esp)	Total	Derechos	Totales	Reus	Circo							
1909	Enero	Madrid	Zarzuela	3			67,50	67,50 Pts.	Reus		3	22,50					
		Barcelona	Lírico	6			12,00		Tortosa		5	(3)	24,37				
		Cádiz	Cómico	1			5,00		Villafraanca Penedés			2	4,00	148,37 Pts.			
		Córdoba	Circo		(3)		45,00				28 +	(6) +	34 repres./	215,87 Pts.			
		Las Palmas		1			3,00										
		Las Palmas	Pérez Galdós	5	(3)		32,50		1909 Julio	México		10	28,50	28,50 Pts.			
		Oviedo	Campoamor		(3)		45,00		Barcelona	Cómico	6	45,00					
		Palma	Principal	2			20,00		Córdoba	Circo	1	10,00					
		Reus	Fortuny	1			7,50		Jerez			(3)	22,50				
		Sta. Cruz Tl.			(3)		22,50		Linares	Verano	1	7,50					
		Tarragona	Ateneo	1			3,75		Seo de Urgell		1	1,50					
		Tarrasa			(1)		11,25		Valencia	Pizarro	4	40,00			134,00 Pts.		
		Valencia	Ruzafa	1			10,00		Villanueva y Geltrú			2	7,50				
				21 +	(13) =	34 repres./	285,00 Pts.			25 +	(3) =	28 repres./	162,50 Pts.				
1909	Febr.	Madrid	Zarzuela	2			45,00	45,00 Pts.	1909 Agosto	Buenos Air.	Nacional	5	75,25				
		Barcelona	Bosque	2			10,00		Buenos Aires	Comedia	3	45,15	120,40 Pts.				
		Barcelona	Manina	2			7,50		México		23	65,55	65,55 Pts.				
		Barcelona	Lírico	4			8,00		Barcelona	Balmes	2	3,00					
		Barcelona	Sociedad	1			2,00		Barcelona	Sociedad	1	2,00					
		Gijón	Dindura		(3)		45,00		Coruña	Principal		(3)	45,00				
		Las Palmas	Pérez Galdós	1			5,00		Ecija			(1)	5,62				
		Lérida	Sociedad	1			7,50		Requena				3,75				
		Linares			(3)		22,50		Sabadell	Campos			3,75				
		Palma	Pral. y Sda.	2			20,00		Sabadell	Colón			1,00	64,12 Pts.			
		Pamplona	Gayarre	4	(3)		41,25										
		Sta. Cruz Tl.		2			10,00										
		Tarrasa		3			11,25										
Tarragona	Principal	3			15,00	1909 Sept.	Buenos Aires	Nacional	2	29,85							
Valencia	Ruzafa	1			10,00	Buenos Aires	Comedia	1	14,92	44,77 Pts.							
				28 +	(9) =	37 repres./	260,00 Pts.	México		17	45,05	45,05 Pts.					
1909	Marzo	Madrid	Zarzuela	4			90,00	90,00 Pts.	Barcelona	Cómico	4	30,00					
		La Habana	Albiu	5	(3)		195,00		Barcelona	Sociedad	1	2,00					
		Barcelona	Liceo	2			4,00		Córdoba	Circo	1	10,00					
		Castellón	Principal		(3)		22,50		Llerena		1	3,00					
		Hospitalet		1			2,00		Mahón	Pabellón	1	(3)	19,87				
		S. Felix Llobr.		3			15,00		Maigrat		1	1,00					
		Santander	Pradera	5			25,00		Mérida		1	3,75					
		Valencia	Prncesa	1			40,00		Requena			(2)	16,87	90,24 Pts.			
		Vigo	Tamberik		(1)		15,00		Trujillo								
						21 +	(7) =		28 repres./	408,50 Pts.			34 +	(5) =	39 repres./	180,06 Pts.	
		1909	Abril	Madrid	Zarzuela	3				67,50	67,50 Pts.	1909 Oct.	Madrid	Zarzuela	2	45,00	45,00 Pts.
				Barcelona	Gran Via	7				70,00		Badalona		2	4,00		
				Barcelona	Tnuifo	1				3,75		Barcelona	Eldorado	3	45,00		
Barcelona Imperial				11			55,00	Barcelona	Cómico	1		7,50					
Barcelona	Ins			4			6,00	Figueras		4		20,00					
Barcelona	Lírico			3			6,00	Málaga	Cua.	1		7,50					
Burgos					(1)		11,25	Santander	Principal	3		30,00					
Bumana				1			3,00	Ubeda		1		(1 acto)	5,62				
Igualada				1			2,00	Vendrell		1		2,00					
Manresa				2			7,50	Zafra		1		3,00	124,62 Pts.				
Valencia	Cabañal			4			20,00										
Vigo	Tamberik				(2)		30,00										
Zaragoza	Circo			2			7,50	1909 Nov.	Madrid	Zarzuela		1	22,50	22,50 Pts.			
				39 +	(3) =	42 repres./	322,00 Pts.	Buenos Aires	Avenda	3	44,62						
1909	Mayo	Madrid	Zarzuela	2			45,00	45,00 Pts.	La Habana	Bayret	1	42,50	87,12 Pts.				
		México		10			38,00		Badajoz	Lope	2	(3)	45,00				
		Barcelona	Tivoli	1			15,00		Barcelona	Eldorado	2	30,00					
		Barcelona	Lírico	2			4,00		Bilbao	Campos	6	90,00					
		Barcelona	Impeno	6			30,00		Cartagena		1	10,00					
		Barcelona	Ins	2			3,00		Don Benito		1	2,00					
		Barcelona	Sociedad	3			9,50		Murcia	Romea	5	(3)	65,00				
		Calella		1			1,00		Santander	Principal	1	10,00					
		Granollers		1			1,50		San Felix de Guisols			2	10,00	262,00 Pts.			
		Jaén	Cervantes		(3)		22,50										
		S. Andrés de Palomar		2			6,00		1909 Dic.	Elvas (Portugal)		2	10,00	10,00 Pts.			
						30 +	(3) +		33 represes	175,50 Pts.	Alcoy	Calderón	8	(3)	71,25		
		1909	Junio	Madrid	Cómico	3				67,50	67,50 Pts.	Badajoz	Ayala	1	10,00		
Alicante	Verano				(3)		45,00	Barcelona	Impeno	11		55,00					
Barcelona	Lírico			4			8,00	Barcelona	Sociedad	1		1,25					
Barcelona	Mayo			2			4,00	Cáceres	Principal	1		(1 acto)	7,50				
Cassá Selva				1			2,00	Murcia	Romea	1		10,00					
Granada	Cervantes			2			15,00	Palma	Lírico	1		10,00					
Granollers				1			1,50	Sta. Cruz Tl.		1		5,00					
Igualada				1			2,00	Sevilla	Cervantes	1		10,00					
Lérida	Campos			4			20,00	Valls		4		16,50	196,50 Pts.				
						32 +	(3) =	35 repres./	206,50 Pts.								
1909									RESUMEN GENERAL				337 +	(62) =	399 repres./	3.007,24 Pts.	

TEMPORADA

1992/93

22

PROGRAMAS

81

OBRAS

38

CONCIERTOS

3

OPERAS

20

SESIONES DIDACTICAS PARA ESCOLARES

ENSAYOS GENERALES PUBLICOS
CLASES MAGISTRALES

18

SOLISTAS

*Ernesto Bicchi
Christiane Efinger
Lucia Valentín Taviani
Simon Esics
Claudia Waller
Guillermo González
Roberto Ramírez
Nikolaus Labusen
E. Sánchez Zúber
Ursula Untschler
Philippe Fouchmont
M.ª Teresa del Castillo
Antonio Montes
Andreas Murriner
Jannis Vlachidis
Johan Rydgren
John Mark Ainsley
Gerald Finley*

10

DIRECTORES

*Sabás Calvillo
Maximino Zumalac
Cristóbal Halffter
David Parry
Theo Alcántara
Rudolf Barsby
Victor Pablo Pérez
Philippe Entremont
Juan de Urdano
Gabriel Chmura*

2

COROS

*Fundación Principado
de Asturias
Coro Nacional de
España*



ORQUESTA SINFONICA DE

GALICIA

1992: el año de El gato montés

Entre los días 7 y 12 de diciembre de 1991 un nutrido grupo de músicos, regidos por Miguel Roa y en el que figuraban voces como las de Plácido Domingo, Verónica Villarroel, Juan Pons, Mabel Perelstein, Teresa Berganza, Carlos Chausson y Carlos Álvarez, así como la Orquesta Sinfónica de Madrid, coincidían en un teatro de Torrelodones (Madrid) al objeto de efectuar, para el sello discográfico Deutsche Grammophon, la primera grabación completa de la ópera de Manuel Penella *El Gato Montés*.

A este registro sucedió el estreno de una producción sobre esta ópera, taurina y sevillana, que se representó en el Teatro Maestranza de Sevilla los días 7, 8, 9, 10 y 11 del pasado mes de agosto, con un reparto en el que, con la excepción de Teresa Berganza, participaron los mismos intérpretes y conjuntos que en la grabación discográfica. Esta producción, con idénticos intérpretes, viajará posteriormente a Nueva York y Tokio, para desembocar, finalmente, en el Teatro de la Zarzuela, cerrando la temporada 1992-93.

Todas estas circunstancias, promovidas e impulsadas por iniciativa del infatigable Plácido Domingo, suponen el relanzamiento de una de las óperas (que no zarzuela) de mayor éxito en su tiempo, estrenada el 23 de febrero de 1916 en el Teatro Principal, de Valencia, con un clamoroso éxito que se repitió en el estreno madrileño, el 1 de julio de 1917. La misma favorable acogida tuvo *El Gato Montés* en todos los que se sucedieron ulteriormente, primero en diversas capitales españolas y luego, en 1920, en el continente americano, donde llegó a ser estrenada en Nueva York, el 13 de septiembre de aquel año. Del éxito neoyorquino de *El Gato Montés* da fe el hecho de que las pocas representaciones previstas inicialmente hubieron de prorrogarse durante diez semanas, agotándose las localidades en todas las funciones. En el reparto participaron, entre otros artistas, la tonadillera Concha Piquer (lanzada a la fama por Penella) y la bailaora Pastora Imperio.

Concluida aquella larga gira americana, poco más se supo de *El Gato Montés*, que quedaría relegado a un inexplicable ostracismo tras el estreno, el 27 de octubre de 1932, de la ópera bufa *Don Gil de Alcalá*, la otra obra maestra de Penella. Desde entonces, y salvo el siempre popularísimo *Pasodoble* y las dos representaciones que se produjeron en el Teatro de la Zarzuela los días 22 y 24 de mayo de 1969, *El Gato Montés* ha permanecido en silencio.

a las que seguirán estudios de contrapunto, fuga, composición e instrumentación con Salvador Giner, una de las figuras más populares y de mayor prestigio del ambiente artístico levantino. Su educación artística se completa con estudios de violín, que efectúa bajo la supervisión de Andrés Goñi.

En 1894, a los 14 años, comienza a crear sus primeras obras, que llegarán a completar, hasta su muerte en Cuernavaca (México, 1939), un extenso catálogo que sobrepasará los 80 títulos. En 1896 estrena su primera pieza teatral, *La fiesta del pueblo*, en el Teatro Ruzafa de Valencia. En 1897 marcha por vez primera a América, en calidad de director orquestal de una compañía de zarzuela. Durante esta temprana estancia (América será una constante a lo largo de su vida) obtendrá por oposición la plaza de director de la Banda del Regimiento de Artillería número 2 de Quito (Ecuador).

En 1903 regresa a España, donde trabaja en diversas compañías de zarzuela. Estrena *El amor ciego* y *El día de Reyes* (1907), *El padre cura* (1908); *La niña mimada* (1910) y la opereta *El viaje de la vida* (1911). En 1912 vuelve a América, esta vez al frente de su propia compañía, de la que además de empresario es director musical, para estrenar en Buenos Aires su primer gran éxito, *Las musas latinas*, que se presentará con igual fortuna en el Apolo de Madrid el 10 de abril de 1913.

En 1914 lo encontramos de nuevo en Argentina, donde conoce al escritor peruano Felipe Sassone, que a partir de ese momento se convierte en su más entrañable amigo. Ambos regresan en el mismo barco a España, trabajando por vez primera juntos en la opereta *La muñeca del amor* (1914). Ese mismo año Penella encarga a Sassone el libreto de *El Gato Montés*. Después de redactar el primer acto y parte del segundo, el escritor limeño comunica a Penella la imposibilidad de concluirlo, debido a la depresión que padece tras la muerte de su esposa. El propio compositor concluye el libreto. La ópera se estrena, finalmente, en 1916. A partir de ese momento, y hasta su inesperada muerte en México en 1939, su vida será un continuo ir y venir entre España y América, de la mano siempre de sus éxitos líricos.



Manuel Penella

El Gato Montés

En las dos primeras décadas del siglo XX se produce una acusada decadencia del género chico. El teatro lírico español va alcanzando cada vez inferiores cotas de calidad, lo que obliga a autores fecundos e importantes de la época (como Vives, Serrano, Lleó, Luna y el propio Penella) a buscar nuevos ámbitos en los que demostrar su capacidad con óperas españolizadas. Es un tiempo, en definitiva, marcado por la exaltación de los

Nota biográfica de Manuel Penella

Nacido en Valencia el 31 de julio de 1880, Manuel Penella recibe de su padre las primeras lecciones de solfeo y armonía,

valores patrios. La fiesta nacional y la temática andaluza en su más estereotipada vertiente, se convertirán en fácil recurso para muchos músicos, literatos y pintores. *El Gato Montés* se inscribe plenamente en esta dinámica.

El uso y abuso en sus partituras y libretos de esos valores dieron mucha fama y mucho dinero a Penella y sus coetáneos. El maestro valenciano, con su habitual sarcasmo, efectuaba ocurrencias comparaciones entre "los que más cobramos" y los que, por no seguir el género, tenían que "contentarse" con su innegable maestría. "Falla, Conrado del Campo, Turina y Guridi son astros de primera magnitud, constituyen un positivo e innegable valor en el ciclo del arte. Mucho tenemos que aprender de ellos los que más cobramos y mucho más han de aprender ellos para cobrar lo que nosotros", declaró Penella, no sin humor, en una entrevista.

A pesar de la denominación de "Opera popular"³, con la que el propio Penella gustaba calificar a su obra, sería más preciso considerar *El Gato Montés* como un "Drama lírico", en el que no faltan —o casi siempre están presentes— motivos cómicos, propios de ópera bufa. Penella, autor del libreto y de la música, conjuga hábilmente los aspectos dominadores del

folclore andaluz y su temática, con unos pentagramas contruidos con fluidez y agilidad sorprendentes.

En cuanto a concepción operística, la influencia wagneriana resulta evidente⁴. En este sentido, no resulta aventurado afirmar que *El Gato Montés* es un drama lírico: libretista y compositor coinciden en la misma persona: la música vive y desarrolla el drama en completa identificación y fusión con la palabra y la trama; ningún tipo de estructura musical establecida —a excepción de las referencias folclóricas— impone sus fórmulas sobre la música, cuya textura se deriva siempre del texto dramático; orquesta y cantantes tienen cometidos de francos colaboradores, sin que se produzcan supremacías ni protagonismos.

El libreto: precedentes, género y estilo

Una ola de populismo nacionalista recorre el teatro español de la época de Penella. El nombre de Carlos Arniches, desde su casticismo madrileño, o el costumbrismo con acento andaluz de los hermanos Alvarez Quintero son sólo dos ejemplos de una corriente que va a hacer uso de los valores reales y, también, de los tópicos que supuestamente marcan las diferencias culturales de las diversas regiones españolas. Manuel Penella, como autor de los libretos de sus propias óperas y zarzuelas, también va a beber de este generalizado sentimiento de su época.

Un amplio sector del teatro de la generación de Penella va a recoger lo más pintoresquista de ese sentimiento regionalista con la finalidad de acercarse y agradar a un público amplio. Por este motivo, la fusión de música y teatro va a resultar decisiva. Esta situación propiciará la colaboración estrecha entre compositores y algunos de los autores dramáticos más celebres de la época.

Manuel Penella, como autor de ópera y zarzuela, se identificará desde el principio con este teatro de corte popular y de tonos folclóricos, como ya indican sus trabajos con los dramaturgos Carlos Arniches o Manuel Moncayo. Sin embargo, será él mismo, como autor de los libretos de algunas de sus obras más importantes, quien va a llevar a sus últimas consecuencias esta simbiosis entre música pintoresquista y temas argumentales extraídos de la corriente más castiza de nuestra literatura.

En este sentido, *El Gato Montés*, retoma la atmósfera, entre folclórica y romántica, que dejó *Carmen* de Mérimée, con su correspondiente desfile de toreros, bandoleros, gitanas de buenaventura y trifulcas de triángulo amoroso. Se trata de una "españolada consciente", según la definición acertada de Enrique Franco, cuya relación con la ópera *Carmen*



no hay que llevar más allá de la mera ambientación y de una serie de personajes coincidentes, que pertenecen a una misma tradición literaria que, curiosamente, comenzó a forjarse más allá de las fronteras españolas.

El mundo taurino del compositor y libretista valenciano está visto a través de los ojos del aficionado que vive la fiesta en sus detalles: de un español que vive inmerso en la cultura taurina, por oposición a Mérimée, que contempla la fiesta con los anteojos del exotismo de lo ajeno. Cuando Manuel Penella escribe el libreto de *El Gato Montés*, lo hace en la misma línea tradicionalista, popularista y, más concretamente, taurina, que tendrá correspondencias literarias en su época con Blasco Ibáñez (*Sangre y arena*, 1908), Alberto Insúa (*La mujer, el torero y el toro*, 1926), y con el teatro de los Quintero. Benavente, Arniches y muchos otros autores coetáneos.

Sin alardes estilísticos, Penella consigue un texto que se conjuga a la perfección con sus formas musicales, elemental y de clara inspiración popular. Si en la ambientación dramática ya se ha precisado su relativa vinculación con *Carmen* de Mérimée, por los elementos más específicamente costumbristas y por los detalles humorísticos que invaden la obra, se puede decir que *El Gato Montés* se acerca a los planteamientos del teatro de los Alvarez Quintero.

Penella emplea en *El Gato Montés* el lenguaje andaluz convencional, con elementos propios del caló gitano y con la imitación fonética, esquemática y también convencional, del habla

rural de la Andalucía occidental, en la que se desarrolla la acción. La obra está compuesta en versos desiguales, que no revelan una especial inquietud literaria y en los que se manifiesta un señalado carácter convencional. Los versos gozan, sin embargo, de soltura, frecuentes chispas de ingenio y, sobre todo, mantienen siempre una muy ajustada vinculación con las intenciones musicales.

Estructura de la obra

La estructura de *El Gato Montés*, dividida en tres actos y cinco cuadros, presenta importantes desajustes dramáticos, como el que se deriva de la precipitada muerte, ya en el segundo acto, de dos de los tres protagonistas, con la consiguiente pérdida de fuerza teatral de todo el último acto.

Los tres actos se enlazan y combinan entre sí, dentro del desarrollo propio de cada una de estas secciones, a pesar de que la ópera no presenta la típica división clásica de recitativos y arias. *El Gato Montés* carece de un preludio en su comienzo, al menos en la forma tradicional. La orquesta tan sólo realiza una breve introducción temática que incluye ya el motivo predominante en la obra. Penella reserva el lucimiento de la orquesta al *Preludio* del Acto II, en el que recurre a un curioso aire de *sevillanas*, al que sigue una anticipación de motivos líricos que se desarrollarán más adelante. Este preludio del Acto II es cerrado de nuevo con *sevillanas*, presentadas ahora en un magnífico e insólito estilo *fugato*.

La orquesta vuelve a mostrar su empuje en el brioso y desgarrado *Intermedio* del Acto II, fragmento de carácter rapsódico, en el que son escasas las referencias temáticas al resto de la ópera. Ritmos de sevillana, pasodoble, garrotín, zambra, seguidilla, faruca, saeta o petenera inundan toda la partitura.

El lenguaje armónico y melódico

Resulta evidente el esfuerzo de Penella por aproximarse fielmente al pintoresquismo de una estética musical, que, aun no siendo la propia —recordemos su valencianismo—, consigue alcanzar de manera muy convincente. Es obvio señalar que el entorno de Penella era ya propicio a la temática andaluza, sobre todo tras los precedentes de Albéniz o de Falla, compositor que había estrenado *La vida breve* en 1913, tres años antes que *El Gato Montés*.

Como ocurre con la mayoría de los compositores de la época, y no sólo en España, el uso de los modos tradicionales se hace reiterativo. Cuando falta inspiración netamente andalucista, se recurre a lo modal, que es también una forma de folclorizar. Así, Penella lucha, al igual que sus contemporáneos, por quintaesenciar de forma más o menos *culta* lo popular, y se debate siempre entre la tonalidad clásica —incorporando los avances propios del posromanticismo y el impresionismo—, y el modalismo y anarquía tonal del folclore andaluz y del *cante flamenco*.

Los momentos más violentos del drama son pronunciados musicalmente por medio de desbarajustes tonales y modales, con trémolos y desfiguraciones melódicas. Penella no renuncia al típico enlace por progresión, a la tercera mayor alta —tan característica de la zarzuela—, y al uso y abuso, requerido por el tema, de las escalas mayores y menores, en conjunción mixta, que imprimen un sabor propio al melodismo. Un conservador compendio, en definitiva, de maestría, refinamiento, y abundancia de recursos, para hacer fluido, rico en contrastes e interesante un drama inundado de tópicos, en el que Penella demuestra su indudable categoría de compositor.



Cagida de torero, abril de 1916

FOTO: ALFONSO

Valoración vocal

No existen concertantes, ni tríos, ni dúos, ni cuartetos. El desarrollo de los números es casi por completo discursivo. Los papeles protagonistas —Soleá (soprano), Rafael (tenor lírico), Juanillo, "El Gato Montés" (barítono), Frasquita (*mezzosoprano*), el Padre Antón (bajo)— requieren de buenos recursos vocales, además de un notable dominio de la pronunciación andaluza y caló, para no desfigurar y ridiculizar la peculiar configuración léxica y fonética de la ópera. Se precisa, además, de un especial conocimiento del canto popular andaluz, sobre todo en papeles como los del pastorcillo, el vendedor o la gitana. Por último, cabe señalar que los números de coro —utilizado casi siempre en bloque, renunciando al contrapunto— son cuatro en el Acto I y dos en el Acto III.

Sinopsis argumental

Acto I

Cortijo en plena campiña andaluza. Bajo el emparrado de

El dominio del sonido.

SERVICIOS DE TELEDISTRIBUCIÓN, S.A.
GRUPO TELEFÓNICA

ST *Megafonía*



*Ponga a la mejor imagen de su empresa,
el mejor sonido.*

*S. T. Megafonía cuenta con la más
avanzada técnica de aparatos de
megafonía para: Salas de conferencias,
fábricas, despachos, grandes almacenes,
aeropuertos, estaciones, estadios,
polideportivos, etc...*

**S.T. MEGAFONIA,
TODO UN MUNDO DE SONIDO.**

Para más información, comuníquese con el teléfono:

SERVICIOS DE TELEDISTRIBUCIÓN, S.A.
GRUPO TELEFÓNICA

ST *Megafonía* **900 156789** (llamada gratuita)



Última escena de *El gato montés*, fotografía del estreno en el Teatro Principal de Valencia en 1916.

un cortijo típicamente andaluz, Soleá expone su ansiedad ante la llegada inminente de su amado Rafael, que ha sufrido una cogida leve en la plaza de toros de Madrid. El coro anuncia la llegada del torero, que viene rodeado de su cuadrilla y de Hormigón, su hombre de confianza y picador. Tras la llegada de Rafael, una gitana le lee las líneas de la mano, advirtiéndole sobre un futuro peligro, ante la burla e incredulidad general. Instantes más tarde aparece Juanillo. "El Gato Montés", conocido bandolero de la zona. Frente a la concurrencia, el Gato Montés descubre el amor que tuvo hace años con Soleá, y confiesa que mató a un hombre por ella, causa por la que se "echó al monte". Soleá, tomando al Padre Antón como confesor, manifiesta que no ha logrado olvidar a Juanillo el Gato.

Rafael se enfrenta con el Gato, cuando éste aparece de nuevo. Soleá evita que el enfrentamiento entre los dos rivales amorosos pase a convertirse en una tragedia, al arrojar a un pozo el cuchillo que había caído al suelo en la pendencia. Es el momento en que el Gato lanza su juramento: si a Rafael no le mata un toro en su próxima corrida, será él mismo quien acabará con el torero.

Acto II

Cuadro 1º. Un caluroso mediodía de verano, en el interior de la casa del "Macareno", en Sevilla. En el centro, un cartel anunciando la corrida del "Macareno" con seis *miuras*. Soleá ayuda a su novio a colocarse la corbata. Llega Hormigón, y entre los tres comentan animadamente sobre el ganado de la corrida. Hormigón no puede evitar su temor ante la maldición que había dejado caer el Gato.

Cuadro 2º. Patio de caballos de la plaza de toros de Sevilla. Se organiza el revuelo propio del comienzo de la fiesta: el al-

guacil y los toreros en formación, los saludos de los allegados, los picadores que van saliendo, mientras suena una música de corte taurino. Se desarrolla la corrida, al detalle, ante el entusiasmo generalizado del público. Soleá y Frasquita aparecen por sorpresa en la plaza, y Hormigón decide encerrarlas en la capilla, bajo llave. Se escucha un grito del público y se ve entrar a "El Macareno" en la enfermería, herido de muerte. Entre la confusión general, se escuchan los golpes de las dos mujeres en la puerta de la capilla. Al salir y ver al torero muerto, Soleá cae desmayado sobre él.

Acto III

Cuadro 1º. Interior del Cortijo donde transcurre el primer acto. En el interior del cortijo se vela el cadáver de Soleá, que ha muerto de la impresión ante la pérdida de Rafael. De improviso aparece el Gato, ante el temor de los demás, que intentan convencerlo de que salga de inmediato, si no quiere arriesgarse a que le

prendan. Asegura que Soleá ha muerto por su querer, y no por Rafael, y que viene dispuesto a llevársela consigo. Entra en la habitación y rapta el cadáver.

Cuadro 2º. Cueva donde tiene su guarida Juanillo, "El Gato Montés". El bandolero se lamenta ante el cadáver de Soleá. Entra Pezuño, su compañero bandolero, para avisarle que llega gente procedente del cortijo. El Gato hace prometer a Pezuño que cumplirá las instrucciones que le ha dado. Entra Hormigón, el coro y los guardas jurado, dispuestos a rescatar el cadáver de Soleá. Arroja el Gato su cuchillo como señal de buena voluntad, y ante la insistencia de los guardias le grita a su compañero: "¡Pezuño, aquí, al corazón!". Recibe, por tanto, el disparo de su leal Pezuño, cayendo sobre Soleá, a la que coge de las manos. Ya cadáver, termina abrazándose a ella.

Justo Romero

NOTAS

1. Enrique Franco sostiene que el estreno madrileño tuvo lugar el 1 de junio de 1916. Enrique Franco: "Manuel Penella, entre España y América" *Guadernos de Música y Teatro*. Sociedad General de Autores de España. Madrid, 1988.

2. En el reparto participaron, entre otros, Evelio Esteve (Rafael, "El Macareno"), Angeles Chamorro (Soleá), Pedro Farrés (Juanillo, "El Gato Montés"), Marisol Lacalle (Frasquita), Julio Catania (Padre Antón) y Rosalino Gómez (Gitana). La dirección escénica fue encomendada a Roberto Carpio y la musical a Alberto Blancafort. El acompañamiento instrumental corrió a cargo de la Orquesta Sinfónica de la Radiotelevisión Española. Según refiere Enrique Franco, "fue una buena representación, pero el público entendió la obra en su lenguaje zarzuelístico".

3. Tomás Marco, en su excelente *Historia de la música española. Siglo XX*, opta por calificar *El Gato Montés* como "zarzuela taurina".

4. Consúltese, a propósito del wagnerismo de la época de Penella en España, *Historia de la música española contemporánea* de Federico Sopeña (Ediciones Rialp, 1976).

PARIS

Los encuentros de La Chartreuse

El Centro Acanthes de París viene organizando desde hace 15 años unos encuentros estivales en torno a la figura de un compositor vivo, al cual se le dedica el estudio teórico y práctico de su obra, normalmente siendo el propio compositor el que analiza su obra. Este año ha sido diferente pues bajo el sugestivo, o pretencioso (según se mire) título de *La nueva generación*, han participado cuatro compositores europeos (dos franceses, un británico y un finlandés), aunque los no franceses mantengan una estrecha relación con Francia ya que el británico ha sido alumno durante años de Olivier Messiaen y el finlandés trabaja con cierta regularidad en el IRCAM. Durante una semana cada uno ha mostrado, analizado, y/o debatido (según los casos) su música. Además, los compositores que estábamos allí también hemos tenido la oportunidad de mostrar y debatir nuestra propia música, tanto con estos cuatro compositores invitados como con el resto de los participantes. Así, pues, nos hemos reunido en torno a George Benjamin, Magnus Lindberg, Philippe Manoury y Tristan Murail, durante el pasado mes de julio en Villeneuve lez Avignon.

Es una buena idea hacer coincidir a cuatro compositores, más o menos afines en cuanto a planteamientos globales aunque no en los resultados concretos, que oscilan entre los 32 y los 45 años, y cuya idea básica sea el debate y el encuentro en discusión con otros colegas, muchos muy jóvenes aunque ya con diversas obras a sus espaldas. Al menos así plantearon estos cuatro compositores estos encuentros y en cualquier caso, como decía Lindberg, es una oportunidad para salir de la soledad y encontrarse con otros colegas, intercambiando ideas. Por riguroso orden de intervención, el programa se desarrolló, más o menos, de la siguiente manera.

El primero fue Tristan Murail, nacido en 1947, que habló de su música espectral, es decir de cómo organiza el discurso a través del análisis físico del sonido, de su espectro armónico y de cómo se sirve del ordenador para este menester. Mostró un programa en LISP con el cual trabaja en el IRCAM y analizó, además de escucharse, las siguientes obras: *Sillages*, para orquesta; *Gondwana*, para orquesta; *Désintégrations*, para orquesta y banda magnética; *Territoires de l'oubli*, para piano; *Allegories*, para pequeño conjunto instrumental y dispositivo electrónico en vivo.



George Benjamin

George Benjamin, nacido en 1960, y del cual se puede decir que, a pesar de su juventud, es un maestro, en el sentido más escolástico del término, fue el segundo en intervenir. Además de analizar su propia música, también dirigió y tocó el piano en un concierto homenaje a su maestro Olivier Messiaen y habló, especialmente, de su particular tratamiento de las armonías o su aportación a una *nueva armonía*, como él prefiere llamarlo. Se oyeron y analizaron las siguientes obras: *Flight*, para flauta; *Panorama*, para cinta; *At first light*, para orquesta de cámara; *Upon silence*, para mezzo y septeto de cuerdas; *Cascade*, para orquesta. También habría que destacar su análisis de las *Chansons madoïcasses* de Ravel y el *Concerto for orchestra* de Carter que, como casi todo lo que Benjamin hacía, no solamente estaban llenos de rigor sino también de pasión. Philippe Manoury, nacido en 1952, fue el tercero. Su eje central fue la *live electronics*, siempre con la ayuda de Miller Puckette, que es el creador del lenguaje Max para programación musical, al ordenador Next. Presentó sus obras, de enormes dimensiones, para instrumento solista y procesado en vivo: *Plutón*, para piano y sistema electrónico en tiempo real, 58' de música, y *Júpiter*, para flauta y electrónica en vivo, 20' de duración. También analizó el primer movimiento de la *Novena Sinfonía* de Mahler y reflexionó en torno al

Wozzeck, algo que a Manoury le resulta especialmente cercano ya que está preparando una ópera que será estrenada en 1994 en l'Opéra Bastille.

Por último llegó Magnus Lindberg, nacido en 1958, y que quizá sea uno de los compositores más conocidos de una sólida e interesante escuela finlandesa; lo cual podría hacernos reflexionar, entrando en el campo de la sociología musical o musicología social, según se prefiera denominar, acerca de cómo un país no rico, pequeño y ligeramente aislado de los círculos musicales de Poder, como es Finlandia, puede, no sólo mantener una tradición de *escuela*, sino además *venderla* al mundo. He aquí un interesante tema de debate: la identidad cultural, musical en este caso, de un país y cómo se vende esta *cultura* musical al mundo...

De Lindberg, que realizó un interesante estudio comparativo entre las diversas versiones o mejor dicho las diversas alteraciones por las que pasaron *Las Bodas* de Stravinski, desde su primera versión en 1917 hasta su versión orquestal de 1923, oímos: *Ritratto*, para conjunto instrumental; *Corrente*, para orquesta de cámara; *Kraft*, para orquesta; *Kinetics*, para orquesta; *Metal work*, para sintetizador y percusión; *Stroke*, para violonchelo; *Twine*, para piano; *Steamboat Bill Jr.*, para clarinete y violonchelo; *Clarinet Quintet*, para clarinete y cuarteto de cuerdas, que acababa de ser estrenado el 16 de julio en Kuhmo.

Pero volviendo al debate, un dato interesante que en estos cursos de verano a veces sucede y que en la mayoría de los casos depende del azar, que organiza que se junten unas personas u otras, es el intercambio de opiniones entre todos los compositores y profesionales en general asistentes; es el otro debate, el menos vistoso, pero quizá el más enriquecedor.

Y de todo ello a mí me gustaría quedarme con algo que dijo un compositor de Boston, de 24 años y que actualmente estudia en el IRCAM: «lo que importa de un compositor es que tenga una voz propia...», lo cual, por cierto, todos sabemos que es bastante difícil, pues es lo mismo que decir *di algo* si tienes *algo dentro* que decir... Quizá esta voz propia tenga mucho que ver con la búsqueda de la identidad y la identidad es algo que no sólo se busca individualmente, en la propia biografía personal, sino también es la memoria histórica, en nuestra propia historia...

Marisa Manchado

Nuevos sistemas Hifi de Pioneer

Las ciencias adelantan una barbaridad. En el pasado número de septiembre de SCHERZO, se hacía referencia a la excelente gama de Minicadenas Hifi de Pioneer. Desde que se redactaron aquellas líneas hasta la fecha ha existido el suficiente lapso de tiempo para que la multinacional japonesa reemplace dichos modelos, de lo que aquí se da constancia.

En cada uno de estos nuevos equipos se aprecia un diseño renovado; en los equipos *Mini* se presenta un acabado mate y en los de la gama *Midi* en gris metalizado.

Las innovaciones técnicas principales se centran en una mejora de los recintos acústicos, verdadero caballo de batalla en los altavoces de dimensiones reducidas para obtener una buena respuesta de las frecuencias bajas. Los equipos en general disponen de amplificadores con mayor potencia y en los sistemas de tamaño *Midi* de elementos separados, en vez de utilizar amplificadores integrados, se ha recurrido a separar el preamplificador de la etapa de potencia.

Por lo demás, y al igual que ocurría con los anteriores modelos, los *CD* tienen cargador doble o múltiple, control digital de campo acústico con varios entornos predefinidos, selector de supresión vocal que permite cantar con micrófono sobre la base musical elegida, y multitud de automatismos para facilitar las grabaciones en las pletinas, que aportan los dolby b, C y HxPro.

En otro orden de cosas, Pioneer



Minicadena N-72 de Pioneer

anuncia la aparición en el mercado de un laser disc grabable. El nuevo producto incluirá el grabador/reproductor de videodiscos regrabable VDR-V100 con un precio de 3,2 millones de pts. y el video disco regrabable VDM-V130 a un precio de 117.000 pts. En el campo de

la radiodifusión y en la edición de vídeos, la cinta de vídeo se utiliza como el principal medio de grabación y reproducción de imágenes en vídeo. Sin embargo, puesto que en las cintas el tiempo de acceso a una determinada parte de la misma es elevado, un nuevo medio que facilite el acceso rápido ha sido esperado por todos. Los nuevos *Laser-recorder* de Pioneer gozan de una serie de características que sólo la tecnología de discos ópticos ha hecho posible como son

la elevada calidad de la imagen y sonido, el acceso rápido a cualquier parte del disco, o la posibilidad de realizar más de un millón de operaciones de lectura y escritura.

E. Caballero

Sistema D-100 de DENON

Que las pequeñas dimensiones no están reñidas con el buen gusto en la construcción y las prestaciones en el sonido, lo demuestra Denon con su minicadena D-100, un sistema robusto y bien construido, donde se ha optado con acierto por sacrificar las posibilidades de actuación a cambio de ofrecer un resultado sonoro sobresaliente. De diseño sencillo, los botones menos utilizados quedan ocultos a la vista tras paneles de aluminio. El conjunto ofrece un sintonizador digital de AM/FM con treinta presintonías y temporizador, una pletina de casse-

te de carga frontal con dolby B, C y Hx-Pro, un lector de discos compactos con doble conversor lineal de 18 bits y óctuple sobremuestreo, y un amplificador integrado de cuarenta vatios por canal con terminales de entrada para añadir un giradiscos y un Video/DAT. Sobrio y elegante y a un precio aproximado de 150.000 pts., convence por sus prestaciones enteramente, por la calidad de su sonido, lo que a fin de cuentas es más importante.

E. Caballero

SALORA

AUDIOLAB

REGA

MONITOR PC

RESTEK

CYRUS

MISSION



ACUERDO HI-FI, S.A.

VENTA POR DEMOSTRACION

Alta selección en equipos de audio y video
c/ Acuerdo, 37. 28015 MADRID. Tel. 594 30 24

NAKAMICHI

ENLIGHTENED AUDIO DESIGNS

WADIA DIGITAL

MARTIN-LOGAN. LTD

THE GRYPHON

MARK-LEVISON

ONKYO

ALTA FIDELIDAD EN ESTADO PURO



Nuevos lectores de Compact Disc YAMAHA HI-FI con tecnología S-BIT PLUS

La nueva gama de lectores de Compact Disc YAMAHA incluye la nueva tecnología exclusiva S-BIT PLUS.

La filosofía de YAMAHA HI-FI como fabricante de equipos de audio siempre ha sido conseguir un sonido excepcional. Aunque el concepto es simple, lograrlo en la práctica no lo es tanto, pero en YAMAHA somos especialistas en tecnologías contemporáneas cuyos más recientes ejemplos en el mundo de audio se denominan DSP e YST y hemos creado para nuestra gama de Lectores de Compact Disc un conjunto de desarrollos técnicos denominados S-BIT PLUS.

Para ello tuvimos que desarrollar nuevas tecnologías digitales así como los chips y microprocesadores necesarios para que los aparatos de nuestra nueva gama consigan el sonido más puro alcanzado hasta la fecha por un Lector de Compact Disc.

Nuestros nuevos Lectores de Compact Disc son la máxima representación de lo que es YAMAHA HI-FI actualmente. Una marca clásica y prestigiosa de alta fidelidad en la que la innovación ocupa un lugar preponderante.

YAMAHA HI-FI



CDX-450

CDX-550

CDX-750

Citius, altius, fortius

El lema olímpico parece definir perfectamente la forma de registrarse las multinacionales de la electrónica de consumo; o ya no saben qué inventar, o tantas son las novedades que surgen, que, como nuevos Saturnos, devoran a sus más queridas creaciones en aras de satisfacer los deseos de un consumidor ansioso por adquirir lo nuevo, pero confundido ante la avalancha de productos que le rodean y desconoce.

En un pasado reciente, las cosas eran razonablemente sencillas. Dos soportes, el disco de vinilo (LP) y la musicassette (MC) se repartían pacíficamente el mercado mundial y todo el problema consistía en mejorar la calidad de grabación y producción. Sin embargo, a principios de la década de los ochenta, el Compact-Disc (CD) abrió una brecha en el anterior binomio, precisamente en el momento en que las ventas de discos descendían peligrosamente para la integridad económica (y por consiguiente, física) de las multinacionales.

Las primeras pruebas tranquilizaron tanto a los puristas del sonido analógico como a meros oyentes; simplemente, sonaba fatal. Sin embargo, desde entonces, las cosas han cambiado mucho. Toda la información que actualmente nos rodea, envuelve y bombardea es digital. Las ventajas de tan avasalladora tecnología a doce años vista aparentemente hace inútil toda resistencia. Reciclarse o desfasarse, parece ser la cuestión. Las nuevas exhibiciones de inteligencia del hombre tienen forma y nombre de D.A.T., CD que graban, discos interactivos, sistemas multimedia, imágenes en alta definición, televisión con pantalla con formato 16/9, procesadores digitales de señal, amplificadores de audiovisión y otros desarrollos tecnológicos de gran altura pero sobre los que hasta ahora apenas se ha divulgado. Todo un conglomerado de creaciones orientadas a reconvertir un equipo de Alta Fidelidad clásico en otro abierto, con el refuerzo de imágenes de alta calidad y gran definición.

Sin embargo, la dinámica del sector de la electrónica de consumo no tiene visos de detenerse. Más aún, promete ser especialmente agresiva en esta tem-

porada otoño-invierno, ya que se anuncia una batalla entre dos nuevos soportes que, debidamente arropados por sus respectivas multinacionales, pretenden dominar el lugar de la MC, que hasta ahora poseía el mayor volumen de ventas en el mundo de los soportes magnéticos. Son la cassette digital o DCC de Philips y Matsushita, y el Mini-Disc (MD) de Sony.

La aparición de estos dos nuevos soportes tiene su razón de ser. El LP alcanzó su grado máximo de penetración en el mercado mundial en 1979, y sus ventas iniciaron una caída desde los 1.400 millones de ejemplares anuales hasta los 250 previstos para 1992, y su práctica desaparición, calculada para 1996. Sin embargo, el sustituto lógico, el CD, no apareció hasta 1982, y con sus iniciales problemas de calidad sonora y de compatibilidad con los soportes hasta entonces conocidos.

En el caso de la MC, el problema se plantea en similares términos. Desde

dinero no ingresado por los derechos de autor. Definitivamente, al ser comparada con el CD, la calidad sonora y el tiempo de vida útil de la MC se resienten.

La madre de todas las madres

Así las cosas, 1992 es el año (cómo podría ser otro) de aparición del sistema DCC (Digital Compact Cassette). El nuevo invento de Philips aúna las cualidades de la cassette convencional y un sonido digital similar al CD. Sin embargo, las similitudes con el formato D.A.T., el primero que viene a la cabeza, acaban ahí, pues el DCC, y ésa es la clave, es enteramente compatible con las MC analógicas, o dicho de otro modo, un aparato DCC permite reproducir cintas MC y cintas DCC, lo que facilita una tranquila transición a esta nueva tecnología que nos llega.

Philips parece que esta vez va a imponerse a la dura competencia japonesa gracias a esa compatibilidad con lo ya existente. Es probable que la multinacional holandesa tomase buena cuenta del quebranto que le supuso el fiasco del vídeo V2000 (algo similar ocurrió poco después con el sistema Betamax de Sony, aunque por razones distintas y que ahora no vienen al caso). Igualmente, cuando en 1986 Sony da a conocer la cassette digital de audio (D.A.T.), sus evidentes cualidades técnicas fueron recibidas con frialdad por el mercado no profesional. El DAT no permitía que el catálogo de MC analógicas existente se pudiera utilizar, y en aquel momento el mercado MC estaba en pleno auge. El problema parece

que radica, pues, en la utilización de patrones o formatos compatibles, buscar un sistema que no obligue a arrinconar el material grabado de que se dispone en casa, y aquí el DCC tiene todas las ventajas, ya que si el consumidor desea adquirir una pletina para su equipo Hifi, le convendrá comprar una equipada con DCC. De esta manera podrá oír sus MC analógicas y también disfrutar de todas las posibilidades que se pueden encontrar en las cintas digitales.



DCC de Philips

que fue inventada en 1963 por Philips, su robustez, fiabilidad, resistencia, peso y tamaño han sido los argumentos que han permitido ventas superiores a los 1.600 millones de ejemplares en 1989. No obstante, las previsiones no son nada halagüeñas, ya que se calculan ventas no superiores a los 550 millones de ejemplares para 1998 y con tendencia a bajar, y eso sin entrar a hablar del piraterío galopante que sufren los otros soportes y las pérdidas que se calculan en

De la misma manera, y para evitar que el nuevo formato no pueda penetrar con la debida intensidad en el mercado, Philips ha realizado hasta 70 contratos de cesión de licencias a otras tantas compañías de música y electrónica. Sony en este tema sabe bien, con su sistema de vídeo Betamax, de los riesgos que conlleva no facilitar la tecnología a otras compañías y tratar de dominar por sí sola el mercado. Entre los contratos de cesión de patentes merece des-

En un conjunto cabezal aparecen tres tipos de elementos, nueve cabezales integrados para grabación digital, otros nueve para reproducción digital, y dos más para reproducción analógica. Todos los cabezales van montados en el mismo conjunto de modo que cualquier tipo de cinta puede ser leída indistintamente por el mismo cabezal.

Uno de los aspectos más atractivos del sistema DCC es el que se obtiene con la pista que recoge los datos auxilia-

cional holandesa, ya que el público que compra CD es distinto al que adquiere MC, que suele optar antes por la comodidad, la facilidad de manejo y la resistencia a los golpes que por la calidad del sonido como objetivo básico.

La madre de todas las batallas

Con todo, y siendo un producto tan brillante y atractivo, los holandeses no las tienen todas consigo. La aparición del DCC busca un cambio radical en las costumbres musicales de los aficionados. Trata de sustituir un producto, la MC, que todavía no está obsoleto (piénsese en las todavía recientes apariciones de los dolby HxPro o en el dolby S). Por otro lado, el público en general no está acostumbrado al sistema seriado de copias que, al igual que el DAT, porta un aparato DCC. Este legítimo sistema para evitar el pirateo más desenfrenado permite al usuario hacer una sola copia digital, pero no permite el copiado de la copia digital.

Los directivos de la multinacional holandesa se

apresuran a asegurar que no buscan reemplazar al CD sino compatibilizarlo. Igualmente afirman que no buscan el mismo mercado que el DAT, que lo sitúan más bien orientado a profesionales. Esta declaración de intenciones es cuanto menos peligrosa, pues no se puede salir a la calle admitiendo que existe un *primo hermano* más guapo, aunque sólo se mueve en círculos selectos.

Sin embargo, y de lo que se ha podido escuchar hasta ahora, los prototipos desarrollados ofrecen unas prestaciones sonoras de muy alto nivel, en cualquier caso comparables con las mejores pletinas domésticas de tipo analógico. El DCC muy probablemente se convertirá en un formato válido para los aficionados más exigentes, y el único y verdadero problema será otro prototipo, esta vez (una vez más) desarrollado por Sony, el MiniDisc. Esta especie de CD que graba cuantas veces lo desee el usuario es el verdadero competidor del DCC y con quien deberá luchar para ser el dominador de los soportes electrónicos de la década de los 90. De esta otra pequeña maravilla hablaremos en el próximo número.

Enrique Caballero Porras



Reproductor DCC

tacarse el de producción de cintas DCC. Esto permitirá a Philips elegir las compañías fabricantes e influir decisivamente en la fijación de precios sin problemas con la competencia oriental (léase *made in Taiwan* y similares).

En cuanto a la cassette DCC propiamente dicha, es obligado señalar que su tamaño es similar a las MC analógicas, si bien más compacto y estilizado, formando la carcasa un único cuerpo, cerrado por ultrasonidos. Las partes generalmente expuestas de la cinta y rodillos de arrastre están cubiertas por una guía de desplazamiento en aluminio que se retira automáticamente al introducirse en el compartimento portacassette. Esto evita suciedad y ralladuras, facilita el transporte aun sin caja y la hace más atractiva visualmente. Asimismo, el *autoreverse* es una parte integral del sistema DCC, es decir, nunca se necesita dar la vuelta a la cassette manualmente. Por tanto, los ejes de dirección sólo se necesitan en un lado, dejando el otro completamente liso, preparado para imprimir en él la carátula, además de en la caja protectora.

La grabación digital de un DCC es hecha en ocho pistas más otra adicional que se utiliza para aportar los subcódigos de información de control y visualización.

res. Esta aporta la información sobre los temas grabados y su tiempo de duración de modo similar empleado en los CD. Pero no sólo esto, las cintas pregrabadas ofrecen además información sobre el título del disco, lista de cortes, nombre de los artistas e incluso letra de las canciones, debidamente sincronizadas con la música. El texto puede estar recogido en siete idiomas (incluso, ¡oh sorpresa!, en español), quedando en manos del usuario la elección. Todos estos datos se recogen en unas pantallas de cristal líquido que incorporan todas las electrónicas DCC, o puede ser visto en un televisor mediante una sencilla conexión.

En un principio, los precios de las pletinas DCC oscilarán entre las 50.00 y las 90.000 pts., un precio realmente competitivo ya que compensará adquirir uno de estos aparatos en lugar de una pletina convencional. Sin embargo, para obtener un rendimiento óptimo hay que adquirir cintas DCC pregrabadas o vírgenes, y su precio de venta al público será muy semejante al de los CD, sin que deba olvidarse que, como cintas que son, se desgastan y estropean con el uso, aunque aseguran los datos disponibles que un 40% menos que las ya conocidas. Todo esto no parece preocupar a la multina-

Episodios

En caso de Ran Blake no se parece a ningún otro. Es de los que casi asustan por el mero hecho de tratarse de un extraordinario músico cuya obra, extendida a lo largo de más de tres décadas, sigue totalmente inadvertida por el público en general, a pesar del interés que siempre ha despertado entre algunos críticos de máximo prestigio. Cuesta comprender y admitir tan clamorosa injusticia. Bien es verdad que este insólito pianista y compositor americano, de 57 años, nunca buscó la popularidad. Tampoco tuvo necesidad de ganarse la vida como la mayoría de los *jazzmen*, viéndose continuamente envuelto en largas y fatigosas giras y dando recitales por todo el mundo. Desde hace muchos años dirige el *Third Stream Department* —la sección dedicada a la "música de la tercera corriente"— del conservatorio de New England, y la fundación Mac Arthur le concedió recientemente su importante *genius grant*, una beca que con sus 320.000 dólares anuales hace soñar a cualquier artista. Todo esto le ha permitido mantenerse al margen de la actualidad para proseguir sus estudios e investigaciones musicales en la soledad que aparentemente tanto le gusta. Sin embargo, su aportación a la historia de la vanguardia del jazz bien merece nuestra atención.

Debo confesar que algunos discos de Blake estuvieron descansando durante años en mis bien repletos estantes. En su momento los escuché con el debido interés sin darles la importancia que evidentemente tienen, y luego cayeron, como tantos otros, inexorablemente en el olvido. Otros músicos ocuparon el espacio, y del insólito, a veces excéntrico pianista no tuve noticias en mucho tiempo. Una casualidad (el suicidio de un joven crítico amigo francés) hizo que volviera a tomar contacto con su peculiar mundo, y con sorpresa descubrí que no era tan cerebral ni mucho menos tan introvertido como en un primer instante me había parecido. Al contrario, otras grabaciones más recientes me revelaron

un hombre de gran sensibilidad y un incansable explorador de la expresión musical, con su propia y personalísima concepción del piano y de la composición. Y ahora me veo convertido en entusiasta coleccionista de sus discos que en gran parte fueron grabados por sellos muy modestos, obras que en su mayoría esperan aún su reedición en *compact disc*, y que por lo tanto son extremadamente difíciles de encontrar.

Pero, ¿quién es el enigmático personaje que se esconde detrás de tan poco carismática figura? ¿Qué sabemos de él? Debido a las circunstancias que le rodearon en su Massachusetts natal, Ran Blake fue expuesto desde muy joven a toda clase de géneros y estilos musicales que poco o nada tenían que ver con el jazz propiamente dicho. Compositores arraigados en la escuela de los impresionistas europeos como Claude Debussy, Igor Stravinski y Béla Bartók captaron su atención, al mismo

tiempo que se sentía fuertemente atraído por algunos cantantes de *blues* y, sobre todo, por el coro de *gospel* que escuchaba cada domingo en la iglesia pentecostal de su pueblo. En el Bard College, de Hartford, empezó su larga amistad con la vocalista negra Jeanne Lee que le introdujo en el mundo de la libre improvisación, y con quien más tarde grabaría dos LPs en dúo, separados por un espacio de casi treinta años y considerados obras de máximo interés y de insuperable belleza por muchos historiadores de la música moderna. Una prolongada estancia en la Jazz School de Lenox le permitió acercarse a una serie de pianistas que le causaron honda impresión ejerciendo una decisiva influencia en la elaboración de su propio estilo. Tuvo incluso la oportunidad de seguir clases, de composición y de improvisación, con Mary Lou Williams, Mal Waldron y Oscar Peterson, pero de especial importancia fue su descubrimiento de Thelonious Monk



Ran Blake



Instituto de Crédito Oficial

AGENCIA FINANCIERA DEL GOBIERNO

que le marcó para siempre con su revolucionario *desbloqueo* de las armonías, su pasión por las disonancias y, por encima de todo, su uso inhabitual del silencio como elemento esencial de estilo.

En aquellos años de formación Blake también frecuentaba a destacados compositores y arreglistas como George Russell, Gunther Schuller y John Lewis, poco a poco se introducía en universos tan diversos como los de Duke Ellington, de John Coltrane o de Ornette Coleman. Otras fuentes de inspiración fueron Arnold Schoenberg y Anton Webern, junto con Billie Holiday y Cecil Taylor, Edgar Allan Poe y Charles Ives, Michel Legrand y Mikis Theodorakis. Cineastas como Fritz Lang, Luis Buñuel, Alfred Hitchcock, Orson Welles y Claude Chabrol le interesaban al nivel de la música india y oriental, o de sus más admirados ídolos del nuevo jazz creativo, Max Roach y Charles Mingus. También mostraba su preocupación por algunos aspectos políticos y sociales, protestaba en su música contra el entonces creciente racismo en los Estados Unidos, o contra los coroneles griegos que le sorprendieron con su golpe durante una visita a Atenas en 1967 que, entre otras cosas, le sirvió para incorporar elementos del folclore mediterráneo a su repertorio e iniciar una estrecha colaboración con la cantante Eleni Odoni.

El fin que Blake persigue con su obra no es, sin embargo, el mensaje sociopolítico en sí, tal como la grabación de una serie de temas de protesta agrupados en su famoso LP, *The blue potato and other outrages*, de 1969, podría indicar. Su ambición artística va mucho más allá que los motivos que encuentra en la penosa y dolorosa actualidad cotidiana. Su gran afición al cine (otro disco importante, de 1980, se titula *Film Noir*) le hace concebir la existencia humana como una interminable sucesión de escenas de película, tomando cada una de ellas como un pretexto para expresar sus sueños y sus pesadillas, y además para desarrollar su estilo caracterizado por una creciente claridad, una cada vez mayor sencillez cristalina. Todas sus grabaciones llevan, dentro de su a veces desconcertante dispersión, este particular sello de madurez y clarividencia que también intenta transmitir a sus alumnos a través de su enseñanza en el más antiguo conservatorio de los Estados Unidos donde Gunther Schuller, en 1973, tuvo la feliz idea de nombrarle jefe del departamento de la *Third Stream*, esta tan discutida síntesis de jazz y música clásica que el mismo Blake ha querido y sa-

Discografía de Ran Blake:

- The Newest Sound Around (con Jeanne Lee). RCA - 1961.
- Solo Piano. ESP - 1965.
- The Blue Potato And Other Outrages. Milestone - 1969.
- Breakthru. I.A.I. - 1975.
- Wende. OWL - 1976.
- Crystal Trip. Horo - 1977.
- Open City. Horo - 1977.
- Realization Of A Dream. OWL - 1977.
- Third Stream Recompositions. OWL - 1977.
- Third Stream Today. Golden Crest - 1978.
- Take One. Golden Crest - 1978.
- Take Two. Golden Crest - 1978.
- Rapport. Arista - 1979.
- Film Noir. Arista - 1980.
- Improvisations (con Jaki Byard). Soul Note - 1981.
- Duke Dreams/The Legacy Of Strayhorn-Ellington. Soul Note - 1981.
- Shuffle Gothic (con Houston Person). Soul Note - 1983.
- The Portfolio Of Doctor Mabuse. OWL - 1984.
- Vertigo. OWL - 1985.
- Short Life Of Barbara Monk. Soul Note - 1986.
- Ran Blake + Frank Kogelmann Pipet. Hart Art - 1988.
- You Stepped Out Of A Cloud (con Jeanne Lee). OWL - 1989.
- That Certain Feeling (con Steve Lacy, Ricky Ford). Hat Art - 1990.

bido dar un alcance mucho mayor incluyendo en ella la música étnica en todas sus múltiples formas.

La filosofía de este creador aparentemente tan desperdigado está basada en la concepción de la música como un espacio totalmente abierto donde las ideas y los impulsos circulan libremente. Él mismo la ha expresado con estas palabras: "Creo que lo importante para mí es crear espíritus libres (*free spirits*), es decir músicos apasionados y sensibles que suenan enteramente como ellos mismos y nunca como copias de otros. Y con esto no quiero decir músicos obsesionados con lo que llevan dentro y ajenos a su entorno. Pienso que un buen músico debe estar siempre dispuesto a salir a escuchar a un *bouzakista* recién llegado de Grecia, el coro negro de *gospel*, la *Cuarta Sinfonía* de Charles Ives, la música polaca y ese nuevo talento del saxo de quien todo el mundo habla. Debemos man-

tenemos abiertos, es la única receta que nos permite encontrar las vitaminas que necesita nuestro oído".

Según Blake, la creatividad se está matando en muchas escuelas donde se insiste en obligar al alumno a leer la música. Es infinitamente más importante desarrollar el oído para ayudar al futuro músico a formar una individualidad adecuada y así llegar a crear su propia expresión. Que él lo ha logrado lo sabemos por sus magníficas grabaciones, entre las cuales destacan, en nuestra modesta opinión, sus escalofrantes y personalísimas interpretaciones de *Standards* tan conocidos (y a menudo tan maltratados) como *Stars fell on Alabama*, *You got to my head*, *All or nothing at all* y *The man I love*, este último incluido en su álbum más reciente, un sorprendente y maravilloso paseo por los temas de George Gershwin, en compañía de dos grandes saxofonistas, Steve Lacy y Ricky Ford.

Hay momentos en esta nueva obra que pueden parecer hasta románticos, pero el mundo de Ran Blake nunca es multicolor, sino blanco y negro como siempre, y como es el tablero de ajedrez que refleja sus sueños y visiones, como son las teclas del piano que con tanta magia y maestría manejan sus dedos, como son aquellas películas de Robert Siodmark que cuentan entre sus favoritas, y como es, al fin y al cabo, la piel de sus cantantes más queridas, llámense Billie Holiday o Edith Piaf, Chris Connor o Mahalia Jackson. Con su enredo de raíces este pionero arranca en el *free jazz*, pero procede del *stride piano* de James P. Johnson al mismo tiempo que del *blues* de Mary Lou Williams. Está emparentado con Cecil Taylor y también con Thelonious Monk. Pero es, sobre todo, un músico independiente, y como tal se inscribe en toda una pléyade de estilos que en su conjunto forman el apasionante capítulo del piano moderno, y que aparte del suyo lleva los nombres de Andrew Hill, Paul Bley, Sun Ra, Burton Greene, Dave Burrell, Muhal Richard Abrams, Don Pullen, Anthony Davis, Amina Claudine Myers, Misha Mengelberg, Giorgio Gaslini, Yosuke Yamashita, Geri Allen, Myra Melford, Marilyn Crispell, Irene Schweizer, etcétera.

Seguiremos buscando las grabaciones de Ran Blake, en espera de las nuevas obras que nos brindará en los años que vienen. Su música nos coloca a igual distancia entre el pasado y el futuro, en el mismo y tan inquietante presente que compartimos con él.

1864
PETROF
SINCE
1864



COURTESY
OF NATIONAL THEATRE
PRAGUE
PHOTO: ZIZKA
STUDIO

AL SERVICIO



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

BADAJOS

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