

sch rzo

REVISTA DE MUSICA
Año VIII - Nº 72 - Marzo 1993 - 600 ptas.

dosier:

LUIGI BOCCHERINI
250 años

entrevista:

LEONIE RYSANEK

laser disc:

EDICION GLENN GOULD



CELIBIDACHE EN LOS LASER DISC DE SONY

El gran espectáculo.

DIGITAL
RECORDING

Deutsche
Grammophon

KARAJAN GOLD DIGITAL GOLD

NUMERIQUE

**Grandes grabaciones de la era digital de Herbert von Karajan,
enriquecidas gracias a la más moderna tecnología de hoy:
Original-Image Bit-Processing**

Las Nueve Sinfonías
de Beethoven

Sinfonías y
obras orquestales de
Debussy, Dvořák, Grieg,
Holst, Mussorgsky, Ravel,
Saint-Saëns, Sibelius,
Smetana, Strauss,
Tchaikovsky



El Concierto de Violín
y el Doble Concierto de Brahms,
con Anne-Sophie Mutter
y Antonio Meneses

Los Conciertos para Piano
de Grieg y Schumann,
con Krystian Zimerman

La Gran Misa en Do Menor
de Mozart



DIGITAL
DCC
COMPACT CASSETTE

20 Digital Compact Cassettes
Disponible individualmente

20 Compact Discs – Disponible en un
estuche (439 000-2) y también individualmente

ORIGINAL-IMAGE BIT-PROCESSING

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

Presidente de honor:
 Gerardo Queipo de Llano

Presidente:
 José María Queipo de Llano

Director
 Antonio Moral

Director Adjunto
 Javier Alfaya

Redactor Jefe
 Enrique Martínez Miura

Edición y maqueta:
 Arantza Quintanilla

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

Secciones:
 Redacción en Barcelona: Albert Vilardell. Redacción en Valen-
 cia: 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, Roger Alier, Julio Andrade Malde, Roberto
 Andrade Malde, Joaquín Armau Amo, Ricardo Bada, Rafael
 Banús Irueta, Francisco Bueno Camejo, María Julia Caamaño,
 Enrique Caballero Porras, Ricardo de Cala, Domingo del
 Campo Castel, Juan José Carreras, Eduardo Casanueva
 Pedraja, Remigio Coli, Blas Cortés, Pedro Elías, Fernando
 Fraga, Florentino Gracia Utrillas, Marc Heilbron, Leopoldo
 Hontañón, Clara Janés, Nadir Madries, Santiago Martín Ber-
 múdez, Ennque Martínez Miura, Blas Matamoros, Angel Fer-
 nando Mayo, Antonio Moral, Luis Morales Giacomán, Emilio
 Moreno, Faustino Núñez Núñez, Rafael Ortega Basagoiti,
 Víctor Pagán, Enrique Pérez Adrián, José Luis Pérez de Arte-
 aga, Javier Pérez Senz, Oriol Pérez Treviño, Teresa Prieto,
 Arturo Reverter, Justo Romero, Carlos Ruiz Silva, Jeffrey C.
 Smith, Pedro Sorela, Luis Suñén, Gustavo Tambascio, Ebbe
 Traberg, Albert Vilardell, Francisco José Villalba.

Coordina el Dossier de este número:
 Víctor Pagán

Diseño de portada:
 Arquetipo

Foto de portada:
 Neumeister

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 García-Ramos
 Macho (Administración), Ana Mateo (Suscripciones).

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

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

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

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

SCHERZO es una publicación de carácter plural y no per-
 tenece ni está adscrita a ningún organismo público ni pri-
 vado. La dirección respeta la libertad de expresión de sus
 colaboradores. Los textos firmados son de exclusiva res-
 ponsabilidad de los firmantes, no siendo por tanto opinión
 oficial de la revista.

PRECIO SUSCRIPCIÓN EN ESPAÑA: 5.000 PTAS.
 PRECIO SUSCRIPCIÓN EN EL EXTRANJERO:
 EUROPA: Vía terrestre: 7.000 Ptas.
 Avión: 9.000 Ptas.
 AMÉRICA: Vía marítima: 8.000 Ptas.
 Avión: 14.000 Ptas.
 NOTA: Los envíos por certificado tendrán un recar-
 go de 1.000 Ptas/año sobre el precio de la suscrip-
 ción.
 FRANCIA: 40 FF, ITALIA: 10.000 L.
 PORTUGAL: 1000 Esc. USA: 10\$.

sch^{er}zo

Año VIII - n.º 72 - Marzo 1993 - 600 ptas.

OPINION.....	4
TRIBUNA LIBRE:	
- Primer Madrid de Vinkirovitz, <i>Pedro Sorela</i>	6
INFORME	
- Adiós a Radio Dos, <i>Javier Alfaya</i>	8
ACTUALIDAD.....	10
- Celibidache: Nuevas dimensiones, <i>Arturo Reverter</i>	36
- El gran espectáculo, <i>Enrique Pérez Adrián</i>	40
ENTREVISTA:	
- Leonie Rysanek: de Agathe a la Kostelnicka, <i>Angel Fernando Mayo</i>	43
ACTUALIDAD DISCOGRAFICA.....	51
RETRATOS:	
- Celibidache y los piratas, <i>Enrique Pérez Adrián</i>	54
REFERENCIAS:	
- El príncipe de madera de Béla Bartók, <i>Luis Suñén</i>	56
LASER DISC.....	57
VIDEOS.....	66
ESTUDIOS DISCOGRAFICOS.....	68
DISCOS.....	86
LIBROS.....	112
LA GUIA.....	113
DOSIER: Luigi Boccherini: el otro (re) descubrimiento.....	115
- El itinerario histórico artístico, <i>Francisco Bueno Camejo</i>	116
- Aventuras y desventuras de un músico italiano en la corte de un rey español, <i>Remigio Coli</i>	119
- El más grande autor "español" de música de cámara, <i>Emilio Moreno</i>	122
- La ensoñación de un músico solitario, <i>Víctor Pagán</i>	127
- Hacia una visión más auténtica, <i>Juan José Carreras</i>	130
OPERA DEL SIGLO XX:	
- 75 años con Il trittico, <i>Faustino Núñez Núñez</i>	134
MUSICA CONTEMPORANEA:	
- Estrenos absolutos del amanque del 93, <i>Leopoldo Hontañón</i>	136
ALTA FIDELIDAD:	
- El equipo K, <i>Eduardo Casanueva Pedraja</i>	138
- Minidisc: el megasonido, <i>Enrique Caballero Porras</i>	142
JAZZ:	
- Episodios, <i>Ebbe Traberg</i>	144

Ni de unos ni de otros

Los lectores de SCHERZO encontrarán en este mismo número de la revista una carta que nos ha enviado un dirigente del Partido Popular, en la cual se expresa su queja por una alusión crítica a la derecha española que aparecía en el editorial de nuestro antepenúltimo número. No vamos a entrar en una polémica, pero sí indicar que en aquel editorial nos referíamos ante todo a la discutible política cultural del Ayuntamiento madrileño, regido, como se sabe, por el PP. ¡Hay que recordar que en las propias filas del partido conservador se han dejado oír voces discrepantes, algunas muy autorizadas, contra esa política? En ese sentido, creemos que sobre lo que criticábamos —la postura del Ayuntamiento de la capital de la nación ante un acontecimiento de la magnitud de *Madrid, capital europea de la cultura*— teníamos razón. Otra cosa es una generalización, que acaso haya resultado excesiva. Sin embargo, queremos dejar clara una cosa. SCHERZO, por supuesto, no es una revista política. Pero tampoco es indiferente a la política. Ésta, por suerte o por desgracia, lo abarca todo y es muy difícil, por no decir imposible, permanecer indiferente a ella. En cada uno de nuestros editoriales hay voluntad crítica porque deseamos lo mejor para la cultura del país. Eso nos ha llevado en muchas ocasiones a poner en cuestión la política gubernamental. No vamos ahora a desmenuzar caso por caso. Ahí está la colección de SCHERZO para quien quiera consultarla. A la vista de

ella nadie podrá acusarnos de sectarismo o de parcialidad. Hace bien poco, en esta misma página, elogiábamos la intervención en el Senado del señor Ruiz Gallardón con respecto a las obras del Teatro Real de Madrid. Y más de una vez hemos coincidido con el mismo señor Ruiz Gallardón en apreciaciones sobre nuestra vida musical.

Así, pues, en nuestra revista no hay ninguna obsesión o prejuicio contra nadie. Las personas que hacemos SCHERZO tenemos muy distinta procedencia política o ideológica. Y lo que nos une fundamentalmente es el amor a la música. En general nos preocupa la escasa atención real que los políticos —mejor sería decir, los aparatos políticos— prestan a la cultura en España. Desde aquí lo hemos dicho muchas veces. Con excepciones muy notables y respetables, a derecha e izquierda, nadie parece tomarse en serio la necesidad de un esfuerzo de remoción cultural profunda en este país.

Nosotros no militamos ni a favor ni en contra de nadie. Ahora bien: vamos a seguir manteniendo nuestro espíritu crítico porque, entre otras cosas, creemos que si éste no existe la democracia es sólo una ficción, como pretenden sus enemigos. Si hemos generalizado excesivamente, lo sentimos. Otra vez afinaremos más. Pero que nadie nos pida que nos mordamos la lengua porque, mientras podamos, no vamos a hacerlo.

EN MI MENOR

Petrassi

La Accademia Internazionale di Musica de Novara anuncia sus clases magistrales para el año 1993: violonchelo, música de cámara, piano, violín, flauta y... composición. Lista de profesores. Bien, todo en su sitio. Como intérpretes no deben ser gran cosa —salvo Lazar Berman cuando quiere—, así que serán al menos buenos maestros. ¿Quién enseña composición? ¿Cómo? ¿Pero todavía vive Petrassi? Tiene que ser muy mayor. Miro en el libro de Paul Griffiths, a ver si viene. Del año cuatro, o sea que cumple ochenta y nueve. Un año más viejo que Tippett, menos coqueto, seguro. Con sus gafas, el gesto serio. En la revista *Piano Time* Michelle dall'Ongaro le preguntaba, imprudente, si no estaba agobiado con tanto homenaje, conciertos monográficos, estudios —será en Italia, me digo—, si no le parecía todo eso una suerte de jubilación precoz. El maestro bufó un poquito y le respondió: "Per carità: non me parli". Modestia, tal vez, pero también, por qué no, recuerdo de la cercanía del fin. Al cabo, puso música al *Salmo 9*, ese que termina reconociendo cómo el hombre sabe de su condición mortal. Ah, ese Goffredo Petrassi que atraviesa el siglo, que saca con Casella y Dallapiccola —aunque él pide que compartan la gloria con ellos gentes de peso menor como Peragallo, Ghedini o Veretti— a la música italiana de las fauces de una lírica agotada desde la muerte de Puccini. Neoclásico primero —Casella otra vez, Stravinski a ratos—, dodecafónico en su *Noche oscura* sobre San Juan de la Cruz, electrónico en su *Madrigale* para piano preparado a cuatro manos y banda magnética, nunca conforme con lo hecho. De él aquí muy poco se ha interpretado. La última vez en sesión de cierto fuste, que uno recuerde, uno de sus ocho *Conciertos para orquesta* con la ONE dirigida por Massimo Pradella. El año que viene cumplirá los noventa. ¿Se le ocurrirá a alguien invitarle a venir a la tierra del fasto cultural, ofrecerle un concierto? Por si acaso, ahí va mi propuesta de programa: *Partita, Octavo concierto para orquesta, Coro di Morti y Noche oscura*. ¿Es tan difícil?

Luis Suñén

EL DISPARATE MUSICAL

¿Qué me pasa, doctor?

Uno lee el espeluznante relato de Javier Alfaya (SCHERZO nº 71) referente a esas Jornadas sobre *El sector cultural español ante el proceso de integración europea*, y a renglón seguido le pide hora a López-Ibor. Ahora resulta que somos un sector, como el sector público o el sector servicios. Aguanta el tirón, candela, que a lo peor nos ponen en un programa electoral. El lenguaje del título, en la más depurada jerga tecnocrática, presagiaba lo peor. La introducción, esa de la «era de las industrias culturales transnacionales», se preocupó rápidamente de confirmarlo. Ya nos vemos inmersos en el perverso e ignoto mundo del *consumidor potencial* y similares. Para expresar las conclusiones de uno sobre materia tan complicada es mejor recurrir al lenguaje de indios que el romano Cayo Coyuntural empleaba con Obélix: Yo comprar todos los menhires que tú traer a mí. Veamos qué tal funciona.

Españoles gustar poco música. Españoles gustar ruido de discotecas hasta quedar sordos, fútbol y toros, pero música, poco. Españoles comprar pocos discos de música clásica, pero ser muy maniáticos, y comprar sobre todo manías: operamanía, tenormanía, clasicomanía, y comprar popurrís, sobre todo si ir incluidos en revistas gordas que enseñan baños. Españoles ser tuttistas. Comprar muchos *Tutto Pavarotti*. Españoles comprar discos de Luisito a montones. Luisito gustar mucho en España, porque Luisito hacer ruido con música, así: chin-pun, chin-pun, horas y horas. En España pocos músicos profesionales, apenas 1.000. Españoles locos decir que no, que son 999 y Luisito. Españoles creer que todo igual a pasta, y sólo hablar de rentable. Para empresas multinacionales, música clásica no

rentable. Sólo rock rentable. Españoles comprar rock. Rostropovich decir que rock ser enfermedad que curar pronto. Rostropovich saber mucho de música, poco de rentable. Rostropovich no enterarse de nada. Menos futuro que espía sordo. Cristóbal Halffter decir que ser lamentable que su música editarse y grabarse fuera. Cristóbal Halffter decir hace muchas lunas que única salida de España ser Irún. Cristóbal Halffter tener razón entonces y ahora, pero aquí futuro como Rostropovich. Decir también que cifra de 1.000 músicos poner en cuestión sistema de enseñanza. Halffter ser muy comedido. Sistema de enseñanza ser una boñiga (yo también ser generoso). Sistema de enseñanza en España ser el mejor sistema para odiar música. Alguien preguntarse si gente comprar música grabada de compositores españoles modernos. Javier Alfaya decir que respuesta ser desconocida. Javier Alfaya optimista. Respuesta ser conocida, ser gran NO. Españoles ser como Filemón: no gusta clin-clin. Españoles sólo consumir, ver *Sabor a Lolas* (por cierto, ¿Vds. saber cómo saber las Lolas?) y seguir modas. En España cada vez más *snoobs*, comprar música, escuchar música, ir a conciertos sin gustar, sólo para hablar al día siguiente. Pero requerir grande orquesta que hacer cuanto más ruido mejor. Si no, no gustar. Conclusión: España entrar en Europa con pocos músicos, muchos sordos y otros muchos que estar entrenándose todo el día para ello.

Yo no entiendo nada, y esto me da dolor de cabeza. ¿Entiende lo que me pasa, doctor, o llamamos a Cayo Coyuntural?

Rafael Ortega Basagoiti



Si desea adquirir nuestro Extra nº 2
LAS CIEN MEJORES OPERAS EN DISCO

Solicítelo por correo a nuestra redacción
 c/Marqués de Mondéjar, 11. 28028 MADRID
 adjuntando a sus datos un cheque por valor de 1000 pts.

TRIBUNA LIBRE

Primer Madrid de Vinkírovitz

No es cierto que Vinkírovitz compusiera *El alba de la ciudad* después de su llegada a Madrid, como la militancia madrileñista ha hecho creer hasta ahora. Pues un cuaderno de notas recién clasificado por Francisco Aleros entre los fondos microfilmados que la Houghton Library de Harvard ha tenido a bien ceder a la Residencia de Estudiantes indica que, en lo esencial: la idea, la sinfonía ya estaba compuesta. Se trata de uno de esos cuadernos de notas, abundantes entre la bibliografía inédita vinkírova, en los que el maestro iba anotando los temas que luego desarrollaría, cuando se lo permitiera su azarosa vida de viajero, primero, y después de fugado y perseguido.

Alguien debería hacer una edición facsímil de por los menos éste y otros tres cuadernos, por cuanto queda patente, una vez más, que Vinkírovitz, por increíble que parezca a la vista de la complejidad y ambición de sus obras, partía de frases muy sencillas, con frecuencia estribillos de canciones o leyendas populares, al igual que Beethoven, Mahler, o su propio maestro de juventud, Stravinski, y resulta conmovedor asistir a los primeros desarrollos, ni siquiera escritos en papel pautado: sólo notas colgando en la página, con pentagramas torcidos en mitad de ninguna parte.

Aunque sea filmado, este cuaderno constituye un documento inapreciable sobre los primeros tiempos de Vinkírovitz en Madrid: agudas observaciones sobre esa ciudad que no dormía, y primeras impresiones sobre Buñuel, Alberti —«demasiado guapo para ser buen poeta»—, Pepín Bello y, sobre todo, Falla, a quien escucha como intérprete antes de conocerlo como persona, y eso le hará perdonarle al maestro su famosa sequedad.

Resulta penoso que la Residencia tenga que conformarse con los fondos microfilmados de documentos como la mutilada correspondencia de Pedro Salinas (en buena parte perdida durante la guerra), o la de su amigo Nicolás Guillén —esas son las inacabadas cuentas de una guerra civil—, siendo así que, si los novelistas ven bien, y yo creo que ven bien, son determinados momentos los que cuentan, así en la vida de los hombres como en la de las ciudades, y la Residencia es uno de ellos. Todo lo demás no es otra cosa que el desarrollo de esos momentos que, por así decir, constituirían el tema principal.

Las notas del primer cuaderno madrileño de Vinkírovitz comienzan como sigue: «26 de septiembre de 1932, tres y media de la madrugada. Finalmente hoy he encontrado el famoso espíritu español, buscado infructuosamente hasta la fecha en góticas tabernas de Barcelona, tablados de Granada y de Sevilla, corridas de toros de Córdoba y de Pamplona. Tiempo perdido, por culpa de las crónicas de tantos viajeros que han creído a otros tantos anteriores. No hay que leer a los viajeros, ni tampoco programas ni prefacios. Yo he encontrado tal espíritu, o al menos algo muy parecido, en lo alto de una colina no muy alta en las afueras de Madrid. A ella se asciende por un camino que flanquean álamos ya encendidos por el otoño, y que conduce a una casa grande y sencilla, con un vago recuerdo del mundo árabe. Esta noche, cuando llegué para una invitación a cenar, tuve la suerte de escuchar el piano de Manuel de Falla, y sentí que por fin había llegado a un puerto, y que además, aun sin verme, me estaban esperando...»

Pedro Sorela

CARTAS

Puntualización

Querido Director:

El Editorial del número 79 de diciembre de 1992 sentencia que la derecha, que sigue siendo tan impresentable como de costumbre, no es capaz de dar de sí nada "presentable"; acusando a "Madrid, Capital Europea de la Cultura" de haber sufrido una absurda y mediocre politización.

Mi querido Director: ¿No será la revista que dirige, en lo musical digna de todo encomio, la que mantiene contra la derecha una obsesiva, absurda, mediocre y permanente manía? Lo dejo a su propio examen de conciencia.

Pero para que sus lectores puedan ver cosas presentables que la derecha de esta Comunidad hizo, hace y procurará seguir haciendo, adjunto le remito la Resolución sobre política musical que, redactada por el Grupo Popular de la Asamblea de Madrid, que preside Alberto Ruiz Gallardón, y defendida humildemente por mí mismo, obtuvo el pasado 10 de diciembre el respaldo unánime de todos los Grupos políticos de la Asamblea (PSOE e IU, la izquierda que nos gobierna en la Comunidad ¿presentablemente a su juicio?), rogándole que, si a bien lo tiene den la explicación que convenga sobre la misma en su Revista,

dejando al centro-derecha, donde está: bien, a Dios gracias, con más luces que sombras y muy presentable.

Muchas gracias.

José López López

Secretario 2º de la Asamblea de Madrid

Impresiones

Estimado director:

A pesar de mi actual lejanía de la realidad musical en nuestro país, procuro mantenerme al corriente de ella. En gran parte SCHERZO me facilita esta tarea y, así, he podido informarme acerca de la cuestión que se viene suscitando sobre el posible descenso de calidad en los programas de Radio-2 Clásica, la cual ha supuesto para los aficionados españoles a la música un verdadero motivo de orgullo, al menos, hasta ahora.

En relación con este tema, he leído con atención la carta de mi amiga Ana María Herrero, publicada en el número de octubre de SCHERZO. Participo de su preocupación por el futuro de nuestra Radio-2, pero no puedo estar de acuerdo con ella cuando tilda de in calificables bodrios programas como *Promenade, Sonido y oído* o *La Caja de Pandora*.

Igualmente discrepo de ella en la valoración sobre la política de retransmisiones de festivales operísticos veraniegos que

viene siguiendo la dirección de la emisora. Es verdad que los Festivales de Salzburgo merecen, por parte de Radio-2, tanto calidad como cantidad, pero el agravio comparativo con Bayreuth es de todo punto improcedente; en primer lugar, porque mala estrategia es enfrentar a *mozartianos* con *wagnerianos*, ya que todos estamos, al fin y al cabo, en el mismo barco; en segundo lugar, y sobre todo, porque éstos últimos tienen más motivo de queja que los primeros, que de todos es conocida la *sequía crónica* que los sufridos aficionados españoles a la música de don Ricardo vienen padeciendo (a pesar de la inclusión en la presente temporada de ópera en La Zarzuela de la bellísima *Der fliegende Holländer*).

Para terminar, quería hacer un comentario relativo a otro tema, pero siempre dentro de las impresiones que a un estudiante español aficionado a la música le producen las opiniones de los alemanes.

¿Por qué, también en Centroeuropa, con la consabida formación musical de sus ciudadanos, han de ser Plácido Domingo y José Carreras los prácticamente únicos representantes de las figuras líricas masculinas patrias cuando todo el mundo sabe que el mejor tenor español de la actualidad es Alfredo Kraus?

Atentamente:

Miguel Toledano

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

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 periodos 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 envío.

(2) El importe de la suscripción será de 5.000 ptas. para España. Para Europa 7.000 ptas. por correo ordinario y 9.000 ptas. por avión. Para América, 8.000 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 600 ptas.

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

INFORME

Adiós a Radio 2

La fórmula, dicen, es algo así como la de aquellos discos, de procedencia norteamericana, que se vendían en nuestro país en los años cincuenta: *Música clásica para los que no les gusta la música clásica*. Allí se encontraban desde una versión orquestal del *Claro de luna* de Debussy hasta algún fragmento de la *Sinfonía Patética* de Chaikovski o del primer movimiento del *Concierto n.º 2 para piano y orquesta* de Rachmaninov. Música en píldoras para estómagos delicados a los que les parece un rollo la *Misa en si menor* de J.S. Bach o la *Quinta Sinfonía* de Mahler. Música para gente con prisa, para gente que no tiene tiempo que perder, para ejecutivos que desayunan de pie, con la bonita mujer que parece recién salida de un anuncio de detergente colgada de un brazo y el otro ocupado en sostener el teléfono. Los eslóganes propuestos por la nueva dirección de Radio 2 son muy claros: *Póngale música a su vida. Créaselo, con música llegará más lejos. Eslóganes que figuran en un proyecto de reestructuración de los programas de Radio 2 que circula por ahí, un documento realmente histórico, que no tiene desperdicio, que de llevarse a la práctica —y no parece que haya quien lo pare— va a significar el primer paso decidido hacia la liquidación de la única emisora pública dedicada a la música seria, que transmite para todo el Estado, con la perspectiva de su fusión, a la larga, con Radio 3.*

No parece que confundir ciertas músicas de Juan Sebastián Bach con música electroacústica o proponer anunciar una obra diciendo que tiene "un andante con mucha moto" —dos perlas cultivadas, producto de la nueva dirección de Radio 2— engañen a nadie sobre el alcance de la reforma de una emisora que hasta ahora había tenido directores que procedían del mundo de la composición, la crítica o la musicología, como Enrique Franco, Alfonso Gallego, Arturo Reverter, José María Fernández Quero o Miguel Alonso. La nueva dirección (incluido el ex-corresponsal de Televisión Española en Nueva York y actual director de Radio Nacional de España, Diego Carcedo) tiene a gala no saber nada de música. Parece que desde su nombramiento para suceder a Fernando G. Delgado —un hombre que, al menos, se tomaba en serio eso de la cultura— Carcedo demostró una ojeriza especial a una emisora que se alejaba de sus ideas con

respecto a lo que debe ser la cultura en un país como éste. Hay que reconocer que su obstinación le ha llevado lejos: fallido el intento de convertir a Radio 2 en una versión del *Hilo Musical* ahora ya está al alcance de su mano su liquidación pura y simple.

El documento a que nos referimos más arriba no tiene desperdicio. Utilizando la necesidad de una comunicación más extensa con los oyentes, lo que se propone es convertir a Radio 2 en una versión ampliada del famoso programa de *Clásicos populares*, de Radio 1. Las consignas son claras: más espontaneidad, imaginación y alegría. Para lo cual se pretende también llevar a Radio 2 profesionales sin duda respetables pero sin la menor idea de música. Hay indicios muy serios de que la programación incluirá sub-productos como la llamada *New Age Music*, en cuya promoción en España —como en otros países— entran posiblemente en juego determinados intereses comerciales. El documento que citamos contiene indicaciones tan precisas como la siguiente para la captación de oyentes de las primeras horas de la programa-

preciso, de vez en cuando, "un toque de erudición".

El proyecto de reforma de Radio 2 es realmente ambicioso. Divide los espacios de programación en diversos movimientos, según los momentos del día. Hay uno especialmente significativo y que merece una reflexión aparte. Se trata del llamado "Segundo Movimiento". El oyente ideal de la nueva Radio 2 ha llegado a su trabajo y, según el documento en cuestión, "Quiere oír música sin excesivas lecciones". La finura psicológica de la nueva dirección se refleja en indicaciones como la que reza:

"Ritmo: como el del pescador. Suelta el sedal con piezas más largas y de vez en cuando tira y recoge con piezas breves y muy conocidas o fáciles". O, más adelante: "Tono: suave, natural, sin empaque, rápido. Algo más expresivo que el del primer movimiento".

Hay indicaciones que han debido de poner la carne de gallina a algunos políticos que, aun sin ser partidarios de la Administración única, se toman en serio lo del Estado de las Autonomías. Así, por ejemplo, esta: "Espacio de cinco minutos (final del programa) leyendo agenda



La Casa de la Radio, en Prado del Rey.

ción de la nueva Radio 2: "Tono: suave, natural, sin empaque, rápido".

Antes de esto se caracteriza a ese oyente de la siguiente manera:

"Se acaba de levantar.

En movimiento: se levanta, ducha, afeita, viste, desayuna, coge el coche, se incorpora al trabajo."

Hay momentos verdaderamente deliciosos, como cuando se indica un espacio como *Desayuno con diamantes*: «con sintonía y firma propia (incluso cabe que con la voz de su seleccionador). Una pieza de lujo». Más adelante se indica, para que no se diga, que es

musical (especialmente crónicas de provincias)" (El subrayado es mío, J.A.).

Pero lo que no tiene desperdicio es lo que se refiere a un nuevo público. Así se dice lo siguiente:

"Momento muy importante para captación de nuevas audiencias: mujer, juventud..."

Que el redactor de semejante documento no se dio cuenta de la enormidad que ello significa, al considerar a la mujer colectivamente como una especie de ser pasivo, alejado de cualquier actividad cultural seria, se ve con facilidad porque poco después, en el

"Tercer Movimiento" de esa nueva programación se dice literalmente, insistiendo en la idea:

"Más en casa que en la oficina. Oyente más activo, menos de escuchar mientras trabaja. Posible incorporación importante de la mujer y la juventud".

La mujer, como dicta el sabio refrán castellano, "la pata quebrada y en casa". Y, claro está, si se queda en casa —que es lo suyo— no va a estar oyendo músicas electroacústicas como las que, con indudable espíritu precursor componía J. S. Bach, sino músicas que se adecuen a su mente, tan especial.



Un control de Radio Nacional.

Es en este "Segundo Movimiento" donde los propósitos de la nueva dirección se hacen evidentes con una indicación que tampoco tiene desperdicio:

"Podemos arriesgar algo para rescatar la audiencia de *Clásicos populares*, programa en el que habrá que promocionar a Radio 2 y a este tercer movimiento en concreto".

En ese mismo apartado nos encontramos con indicaciones como la siguiente (Pido excusas al lector por la calidad de la prosa citada, pero así es):

"Cabe una hora basada en música de cámara, como al día siguiente en otra a propósito de un centenario, un acontecimiento actual (la muerte de un músico, el estreno de una película con especial protagonismo de su banda sonora, una fecha histórica), un capricho como el vals, o la música compuesta por niños prodigio".

Un consuelo para los verdaderos aficionados, ese mísero colectivo que será lenta pero implacablemente apartado de las ondas de la nueva Radio 2: el "Cuarto Movimiento". Ahí la dirección de la emisora ha decidido soltarse el pelo y demostrar que no saca la pistola cada vez que oye la palabra cultura sino

que hasta es capaz de comprender que existan chiflados —y chifladas, claro está— a los que les gusta la música de Béla Bartók o de Hans Werner Henze, pongamos por caso. Así se nos anuncia que el público para ese "Cuarto Movimiento" es:

"El más difícil de definir, porque aquí vamos al revés: no ofrecemos lo que sospechamos que puede interesar a esa hora, sino que programamos lo que es difícil colocar a otras horas y que emitimos ahora como mal menor. Forzamos a la audiencia conscientes de la dificultad que supone programar algo evidente-

mente minoritario pero que hemos de apoyar por principio".

No es tema de un artículo como éste analizar el pensamiento que subyace en una proposición como esa, más propio de una concepción fascizante de la cultura que auténticamente democrática. Pero sí hay que señalar que la solución propuesta tiene mucho de institucionalización de una especie de *ghetto* donde se encierran a aquellos irreductibles para los cuales los "andantes con mucha moto" o "la música de la leche" no existen o los consideran como preocupantes signos de la dejación de cualquier propósito cultural por parte de la radio pública. Cuando en el documento en cuestión se emplean términos como música "de vanguardia", "moderna" o "experimental" o "como queramos decir" (sic) no resulta exagerado temer que Bruckner pueda sonar a esa dirección como pura vanguardia.

Así las cosas convendría recordar ahora algunos detalles concretos sobre el lento calvario de Radio 2 desde que los responsables de la radio pública decidieron reducirla a la condición de hermana menor del resto del llamado "Ente Radio Televisión Española". Para

los no informados, quizá les resulte revelador saber que Radio 2 tenía en 1986 un presupuesto anual de más de 100 millones de pesetas y que ahora, siete años después, ese presupuesto rebasa en poco los cincuenta millones. Que, aun aceptando la lógica neo-conservadora de la política económica gubernamental y su negativa a subvencionar determinados servicios de indudable interés social y cultural, ha habido estudios que, de llevarse a la práctica, hubieran permitido una digna supervivencia de Radio 2, sin menguar su calidad cultural, con patrocinio de empresas privadas. No ha

sido así por incompetencia gestora de los responsables más altos del llamado "Ente Público". Con lo cual se está a punto de llevar a cabo lo de aquel adagio ruso: salvar al niño que se ahoga en la tinaja, tirando a ésta y al niño al mismo tiempo. Sería casi impertinente recordar que la existencia de emisoras dedicadas a la llamada música clásica es un hecho que no se discute en esa Europa en la que estamos integrados. Recordar, por ejemplo, que los programas de Radio France Musique tienen un presupuesto anual de más de 4.000 millones de pesetas, eso sin contar con que de esta emisora dependen dos orquestas sinfónicas. (De paso hay que indicar que el

director de Radio 2, contra toda lógica, tiene muy poco que ver con el funcionamiento de la Orquesta de la Radio Televisión Española). O que en la República Federal Alemana hay nueve emisoras —las de Munich, Stuttgart, Baden Baden, Sarnebruck, Francfort del Meno, Colonia, Hannover-Hamburgo, Berlín y Leipzig— dedicadas enteramente a la música clásica, con sus correspondientes conjuntos sinfónicos, algunos de los cuales poseen prestigio internacional. O que los intentos del ala más dura del *thatcherismo* por recortar los programas de música clásica de la BBC se saldaron con uno de sus primeros fracasos y que si se llevó a cabo la reducción de las orquestas que dependían de este organismo británico fue de una manera que potenció a las que sobrevivieron.

Pero eso es hablar un lenguaje que, por desgracia, no se entiende en las instancias oficiales de nuestro país. Si alguien no lo remedia, lo más que podemos hacer es prepararnos para decir un adiós definitivo a la emisora que más ha contribuido a la educación musical de los españoles.

Javier Alfaya

Ciclo en la residencia

Sigue la Residencia de Estudiantes con su ejemplar política de difusión cultural. Ahora se ha iniciado el ciclo *La Música en la Generación del 27*, organizado por la Fundación Caja de Madrid y los Amigos de la Residencia de Estudiantes, con la colaboración de la Sociedad General de Autores de España. Conferencias y conciertos, iniciados el 11 de febrero y que terminarán el 25 de mayo, con un concierto dedicado a Lorca, folklorista. Los conferenciantes serán Miguel Angel Coria, Emilio Casares y Enrique Franco. Entre los solistas se cuentan el Grupo Manon, Marta Almajano, Ana Vega, Virginia Parramón, Josep Benet, Jerzy Artisz, Lluís Vidal, Albert Atenelle, el Cuarteto Arcana, Menchu Mendizábal y Carmen Linares. La Orquesta de Cámara del Teatro Lliure, con su director Josep Pons al frente, interpretará obras de Falla. Las otras músicas que se escucharán serán de Poulenc, Stravinski, Satie, Ravel y Debussy, preludio a las de los españoles Rodolfo y Ernesto Halffter, Bacarisse, Pittaluga, Rosa García Ascot, Julián Bautista, Mompou, Gerhard, Lamote de Grignon, Remacha, Esplá y Manuel Blancafort. Arturo Reverter es el coordinador del ciclo.



Música persa



"Es fuego el sonido del ney y no soplo", escribió Rumi hace siete siglos. Lo cierto de esta afirmación se hizo patente en Madrid los días 27, 28 y 29 del pasado enero en tres conciertos de música persa que tuvieron lugar en el Centro Cultural Conde Duque. En una sala blanca iluminada con filigranas en rojo de típicas alfombras, el grupo Darvish hizo vibrar el aire no sólo con la llama del ney (Hassan Nahid), sino

con los destellos estelares del *santur* (Reza Shafian), los quejidos arbóreos del *kamanché* (Mohammad Moghaddas), el contenido raudal de la voz humana (Bahram Sarang) y el pulso inquebrantable del *tombak* (Davoud Yaseri) que apuntala el difícil entramado de esta compleja y sutil música modal.

Concebida en su origen para instrumentos en solo y en la libertad de la improvisación —siempre dentro de una *dastgah*—, desde hace un siglo admite la unión de varios de ellos, ofreciendo a la vez su alternancia en un cederse el paso dialogante que es lo que caracteriza el *radif*. Así, el grupo Darvish, constituido por verdaderos maestros (en el conservatorio de Teherán enseñan casi todos ellos) interpretó, tras una brillante introducción de conjunto, distintas partes en las que cada instrumento se elevaba junto a la voz. En ese desarrollo ininterrumpido, el auditor se sentía arrastrado tanto por la intensidad progresiva, como por el insinuante balbuceo que se produce en los cambios, hasta perder el aliento, como si hallándose en la oscuri-

Un millón de horas

Leemos en la revista gallega *A nosa Terra* una información que procede de una revista norteamericana de Alta Fidelidad y que, de confirmarse, representaría una verdadera revolución en el mercado fonográfico. Se trata de la aparición, en los archivos de la antigua Radio Televisión ex-soviética, de más de un millón de horas de grabaciones sonoras, en muchos casos acompañadas de las correspondientes películas, de conciertos celebrados en la URSS desde 1930 hasta su extinción. Así, en esos archivos, se encontrarían interpretaciones de Richter, Gilels, Mravinski, Rostropovich, David Oistrach, Kogan, Svetlanov, Rozhdestvenski, Kondrashin, Sanderling, etc. Y un *además* que incluye muchas grabaciones occidentales, con artistas como Enescu, Menuhin, Karajan, Birgit Nilsson, Leontyne Price, etc. A lo que hay que añadir la presencia de artistas como Peter Seeger o Paul Robeson en gira por la ex-URSS. Aunque posiblemente lo que no está claro es a quién pertenecen los derechos de esa formidable cantidad de música grabada, lo que es cierto es que se ha constituido ya una sociedad ruso-norteamericana para su explotación y se habla de la posibilidad de poner en el mercado la cantidad de 300.000 CD de interpretaciones en vivo. Para la restauración de tan inconmensurable tesoro se está contando, al parecer, con el trabajo técnico de una empresa rusa, Digiton que —citamos literalmente— "aplica procesos de reducción de sonido de fondo a base de algoritmos especiales, de desarrollo patentado, creados por el antiguo Ministerio de Defensa soviético". ¡Fantástico!

dad, siguiera un punto de luz, fuera de vez en cuando cegado por ráfagas deslumbrantes y sólo al final, cuando llegaba el rítmico *tasnif*, cediera en su anhelo al sentir que el arco rítmico y melódico se cumplía.

El intenso dinamismo a que todo ello sometía tenía su origen en el *dastgah* que interpretaron, el Segah, que expresa el movimiento, el impulso vital y el entusiasmo, lo que resaltaba en la intervención de Reza Shafian, cabeza del grupo y autor de las composiciones, sin menoscabo de la extraordinaria calidad de todos los músicos

Clara Janés

ANDALUCÍA

Puccini: tríptico andaluz

Sevilla. Teatro Lope de Vega, 26, 27-1-93. Puccini, *Tosca*. Compañía de la Ópera de Minsk. Málaga. Teatro Cervantes. Puccini, *Turandot*. Coproducción con el Teatro San Carlos de Lisboa. Córdoba. Gran Teatro. Puccini, *La bohème*. Coproducción con el Teatro Arriaga de Bilbao. Ambas 28, 30-1-93.

El hecho de que tres ciudades andaluzas hayan sido estos días escenario de tres de las más famosas óperas de Puccini es bastante significativo del cambio que ha experimentado la vida musical en Andalucía. Hubiera sido impensable hace unos años, pero la rehabilitación de antiguos teatros, la construcción de otros y la creación de nuevas orquestas ha generado un público ávido de acontecimientos musicales, entre los que la Ópera es género de su predilección.

Dejemos a un lado las torturas a las que fue sometido ese público para encontrar entradas en la llamada Exposición Universal (restringida para privilegiados) y vayamos al presente. Aunque de distinto signo, la tortura sigue en Sevilla como consecuencia de pasadas indecisiones. «No habrá programación lírica —leemos en la prensa local— hasta después del verano. Sólo en el contexto de este silencio es explicable que la Asociación Sevillana de Amigos de la Ópera asuma el riesgo de organizar en el teatro municipal Lope de Vega, cuyo aforo es casi tres veces inferior al del Maestranza, dos representaciones de una *Tosca* bielorusa de gira por la Península Ibérica. Sabidas son del público las limitaciones de este tipo de compañías, pero su reacción fue de apoyo al agotar de inmediato las localidades. A la reducida orquesta logró extraerle su director (Víctor Sobole) cuanto sonido podía producir, meritoria labor no coronada por las exigencias de una partitura que requiere más medios. Otro tanto podría decirse de casi todas las voces: bella, pero pequeña, en Cavaradossi (Marat Grigorchik), poderosa, pero ajada, la de Scarpia (Yuri Bastrikov) y muy poco italianas las de los restantes personajes y reducido coro, aunque por fortuna la de la *Tosca* el primer día (Natalia Zolotaryova) —no tanto la del segundo (Nadezha Gubskaya)— consiguió alzar hasta lo aceptable la función en conjunto, elevándose ella muy por encima. Si esta mujer, buena soprano y actriz, hubiera nacido en Italia o país semejante, quién dudaría de sus triunfos en conocidos tea-

tros. No siempre se canta en ellos el *Vissi d'arte* con tanta musicalidad como ella lo hizo en unos pobrísimos decorados, notablemente transformados por la intervención de la propia Asociación que los enriqueció hasta dejarlos no exentos de atractivo.

No planteaba estos problemas la *Turandot* malagueña. La orquesta joven pero numerosa y bien seleccionada, podía abordar sin temeridad las complejidades del testamento pucciniano. Para ello contaba con una prometedor batuta (Mark Gibson), cantantes como Ruth Falcon (*Turandot*), Vincenzo Scuderi (Calaf), María Gallego (Liù), Stefano Palatchi (Timur), otro de probada sufi-

creto y rico colorido de un sugerente vestuario traído de un taller milanés.

La primera gran ovación fue para Liù tras cantar su conmovedora primer *Signore, ascolta!* con verdadera entrega. También Calaf y Timur y cuantos actuaron fueron aplaudidos al finalizar el primer acto. Todo se potenció con la intervención de la norteamericana en *In questa Rega* y su diálogo con el pretendiente en la resolución de los tres enigmas. Ruth Falcon, bien secundada por Scuderi, aunque no tan rotundo, llenó de autenticidad el tenso clímax hasta el estallido final. En los rostros de los espectadores se leía la satisfacción por esta vibrante *Turandot* de difícil olvido.

Las mejoras en las comunicaciones permiten desplazarse sin dificultades de una ciudad a otra. En Córdoba esperaba

una *Bohème* como culminación de este casual tríptico. Y tampoco allí se planteaba la problemática sevillana; más bien lo contrario: una meditada actuación en la línea de programaciones anteriores, sin pretensiones ni despilfarros. Como era lógico en una orquesta, más reciente y reducida que sus hermanas, hubo al comienzo de la representación ciertas asperezas, pero el buen oficio del director invitado (Piero Bellugi) consiguió limar éstas. Marcello (Manuel Lanza) estuvo en estrella, pero también hubo brillo en Rodolfo (José Medina), Mimì (Patrizia Orciani), Musetta (Èteri Lamoris) prolongándose en los otros bohemios y en los componentes del acreditado coro cordobés. Por su parte Luis Iturri no parece que buscase innovaciones ni riesgos para su puesta en escena, pero sí sensibilidad, sobre todo vida: de la brillantez al intimismo, del humor a la lentísima tristeza. Una *Bohème*, en consecuencia, que ha de consolidar la creciente afición de una Córdoba ya menos lejana.

El Cervantes y el Gran Teatro anuncian nuevos títulos:

Werther, I puritani, Il trovatore, L'italiana... El Lope de Vega un *Dido y Eneas*, y el Maestranza, ya lo sabemos, nada de lírica hasta después del verano. No por anunciada, es menos temida la normalidad.



Giacomo Puccini

ciencia y un espléndido coro, nacido de la misma ciudad. Una interesante puesta en escena (dirección original de Paolo Trevisi, realizada por Francesco Torrigiani) con una gran luna que preside simbólicamente esta fábula de muerte y amor. Y frente a la abstracción, el con-

Jacobo Cortines

BARCELONA

La Urraca en el Liceo

Barcelona. Gran Teatro del Liceo. 25-1-93. Leontina Vaduva, William Matteuzzi, Alberto Rinaldi, Giovanni Furlanetto, Vesselina Rasarova, Enric Serra, Rosa M. Ysas, Piero De Palma, Josep Ruiz, etc. Coro y Orquesta del Gran Teatro del Liceu. Director: Paolo Olmi.

Fue una buena idea que Iberia fuera la entidad que daba apoyo financiero a la reposición de una ópera en la que la protagonista argumental, la urraca ladrona, cruza varias veces el escenario volando. Por esto no entraremos en la cuestión de si los precios del *punte aéreo* parecen propios o no del ave rapaz, y nos limitaremos a congratularnos de esta colaboración de Iberia al arte de la lírica.

La función se desarrolló en un clima agradable, propiciado por la excelente producción de Pesaro, dirigida con bastante agilidad por Michael Hampe, a quien cabría reprochar, sin embargo, algunos puntos débiles, por demasiado convencionales. La luminosidad de la escena, la belleza de la escenografía y la sobriedad del vestuario se sumaban a la claridad de la narración y el público, si no se entusiasmó con la obra —cuyo argumento tiene muy poca enjundia— al menos se divirtió y se entretuvo con la acción, gracias también a los eficientes sobretítulos.

En escena hubo muchos cantantes competentes, que sin llegar a encandilar, lograron demostrar su profesionalidad. La primera, la urraca, que mantuvo el interés del público gracias a su constante movilidad, dentro o fuera de la jaula. El apuntador del Liceo, Jaume Tribó (toda una institución en la casa) le prestó la voz ronca requerida para sus intervenciones.

Entre los de carne y hueso, se distinguió Leontina Vaduva, en el papel suavemente patético de Ninetta. De voz flexible, con agilidad suficiente, Vaduva convenció plenamente en su extenso cometido, y si no llegó a lo espectacular, demostró un oficio más que sólido aliado a una voz agradable y extensa. Menos brillante resultó William Matteuzzi, a quien no se puede negar la adecuación al estilo rossiniano y una actuación convincente: el problema estuvo en el timbre poco generoso y el escaso volumen de la voz, que se pierde en la inmensidad del Liceo, y por esto algunos forofos de la vocalidad le abuchearon al final de la obra.

Alberto Rinaldi dio al Podestà una personalidad creíble de *malo* (cosa que

su particela, más bien bufa, parece desmentir vocalmente), y demostró agilidad y buena dicción, aunque la zona grave le ha quedado actualmente muy



La Gazza Ladra en el Liceo de Barcelona

mermada. Giovanni Furlanetto se distinguió en el papel de Fernando más por la calidad de la voz que por su agilidad en el canto rossiniano.

El resto de los intérpretes actuó con una profesionalidad que permitió dar homogeneidad al espectáculo, especialmente Enric Serra en el papel del padre, Rosa M. Ysas en el de la madre, y el veterano Piero de Palma en el del mercachifle Isacco.

Paolo Olmi dirigió sin demasiada habilidad y en ocasiones se le soltaron los cantantes en las escenas de conjunto, e incluso a veces algunos solistas, por la imprecisión de sus tiempos. El coro funcionó muy bien y en conjunto, pues, la reposición, a pesar de sus lunares, mereció la pena.

Roger Alier

Prodigiosa Luciana Serra

Barcelona. Gran Teatro del Liceo. 4-1-93. Luciana Serra, soprano; Robert Kettelson, piano. Arias y Lieder de Mozart, Schubert, Rossini y Donizetti.

Luciana Serra planteó su recital de un modo inesperado: en lugar de escoger un repertorio en el que pudiera lucir una de sus mejores armas, la *pirotecnia* vocal, la artista italiana (que no había cantado en el Liceo más que un programa doble: *La scala di seta* e *Il campanello*, en 1977) rechazó la posibilidad de alcanzar un éxito seguro, y prefirió el reto de mostrar su exquisito gusto en la interpretación de *Lieder* y canciones de los mejores compositores belcantistas.

En la primera parte nos sedujo con tres piezas de Mozart en las que ya llamó la atención la exquisitez de la dicción y del fraseo. Luego se distinguió con la morbidez con que dijo algunas canciones italianas de Schubert (en las que se aprecia la influencia de la música italiana) que culminaron con *Der Hirt auf der Felsen*, con la colaboración excelente del clarinetista Philip Cunningham, que obtuvo un éxito personal.

En la segunda parte, Luciana Serra nos ofreció canciones extraordinarias de Rossini que salían del camino más trillado, exhibiendo un fraseo que, adobado con indicios de un lánguido abandono y de una contenida coquetería, dejó al público conmovido y sobre todo en la

tercera pieza, *La gita in gondola*, en la que la artista demostró que además de una garganta ágil e impecable posee también un buen gusto poco frecuente en las cantantes de su especialidad.

Dos canciones más de Donizetti siguieron la misma pauta de las mejores muestras anteriores, culminando el recital con un recitativo, aria y cabaletta, *Ne omerá la bruna chioma*, de la etapa juvenil de Donizetti en la que este compositor sigue fielmente el modelo rossiniano, la impecable coloratura de la artista le valió una ovación que fue correspondida con una generosa serie de piezas fuera de programa, entre las cuales sobresalió la canción *Passapied* de Delibes, ingeniosa y divertida, y una delicada interpretación de la *Canción de Solvejg* de Grieg, con la que terminó el recital. Aunque el público no era muy numeroso, debido sobre todo a la fecha, los admiradores de este prodigio de bel canto obligaron a la artista a saludar varias veces más junto a su acompañante, el pianista norteamericano de origen noruego Robert Kettelson, que se limitó a la estricta labor de acompañar.

RA

Genio interpretativo

Barcelona. Gran Teatre del Liceu. 4-II-1993. Dame Gwyneth Jones, soprano; Geoffrey Parsons, piano. Constantino Romero, narrador. Arias y canciones de Meyerbeer, Garrigues, Loewe y Wagner.

El montaje de un recital espectacular es siempre un riesgo, pero cuando se cuenta con los artistas necesarios se convierte en un éxito seguro. En este caso se rendía homenaje a una soprano, Malvina Garrigues, hoy olvidada, que estrenó *Tristán e Isolda* de Richard Wagner, junto a su marido Ludwig Schnorr von Carolsfeld, fallecido poco tiempo después del suceso. El planteamiento del espectáculo, que se denominó *Ai Malvina*, fue muy inteligente y de muy buen gusto, con un marco sobrio y de gran elegancia, a pesar de algún pequeño defecto, una cantante-intérprete sensacional, un narrador seguro y con el justo protagonismo, y uno de los mejores pianistas acompañantes.

Gwyneth Jones ha desarrollado desde su presentación una amplia carrera con un repertorio difícil, y siem-

pre ha superado los grandes riesgos que ha asumido, incluidos sus grandes triunfos en Bayreuth, por inteligencia, sentido teatral y técnica cuidada; es cierto que hoy en día su voz, que conserva bastante redondez y homogeneidad, presenta algunas limitaciones, como cierto trémolo, algún endurecimiento o una mayor dificultad en el dominio del canto *legato*, pero su gran inteligencia y su gran sentido interpretativo hacen olvidar esas pequeñas limitaciones, en aras de unas versiones que tuvieron teatralidad, sentido del fraseo, una gran versatilidad y una penetrante comunicabilidad. Como es habitual en esta cantante, tampoco en este recital eligió un programa fácil y corto; el aria de Fides de *Le prophète* de Meyerbeer, en homenaje a la gran Jenny Lind, compañera de estudios de Malvina, una canción de la propia homenajeada,

unas baladas de Carl Loewe y como es lógico Wagner con un amplio abanico de sus heroínas: desde la fuerza de las escenas de Ortrud de *Lohengrin*, la ductilidad humana de la balada de Senta de *El holandés errante*, la intensidad de Kundry de *Parsifal*, la ductilidad de dos *Wesendonck Lieder*, y dos fragmentos de *Tristán e Isolda*, el primer acto lleno de fraseo elegante y la *Liebeshad*, donde a pesar de un cierto cansancio, su versión fue de una fuerza y patetismo excelsos. El texto de Klaus Keitel donde se narraba la vida, vicisitudes y olvido de la gran cantante era interesante, aunque algo extenso, y fue dicho con claridad y sobriedad por Constantino Romero; el acompañamiento de Geoffrey Parsons fue nuevamente una verdadera lección de cómo integrarse con una intérprete, dando protagonismo al piano sin aparentarlo como solista.

Albert Vilardell

El precio de la fama

Barcelona. Gran Teatre del Liceu. 30-I-93. Dmitri Hvorostovski, barítono; Mikhail Arkadiev, piano. Obras de Haendel, Scarlatti, Caldara, Caccini, Durante, Stradella, Carissimi, Gluck, Rossini, Bellini, Borodin, Rimski-korsakov y Rubinstein.



Dmitri Hvorostovski

Considerado una de las grandes posibilidades del futuro, Dmitri Hvorostovski confirmó en esta segunda actuación en Barcelona, las cualidades y limitaciones: se trata de un barítono de bellísima voz lírica, homogénea, con un penetrante registro central, una segura zona aguda, dotado de una buena técnica y una gran musicalidad. Las limitaciones vienen dadas desde el punto de vista estilístico: posiblemente su rápida carrera y sus grandes compromisos le impiden profundizar más en los estilos. En el recital que comentamos se hizo patente esta limitación, y así en la primera parte compuesta de autores de los siglos XVII y XVIII, la buena línea no fue suficiente para que las versiones tuvieran la necesaria versatilidad, en un programa bastante largo, y en composiciones que en principio son ideales para su voz, existía una cierta monotonía; incluso en páginas del repertorio belcantista, su buena musicalidad no consiguió impresionar en *Guillermo Tell*, donde le faltó convicción o en *I puritani*, donde su buen fraseo quedó algo corto de expresión.

La segunda parte, compuesta por música rusa, fue el reverso de la medalla: el cantante se encontraba más a gusto y su conocimiento del estilo era mucho más amplio, tanto en las canciones de Borodin, expresadas con nobleza, y Rimski-Korsakov, de gran contenido poético, como en las óperas de Anton Rubinstein, *El demonio* y *Nerón*: en todas estas páginas su bella voz encontró la frase adecuada, la entonación precisa o la fuerza necesaria. Las propinas se repartieron el interés: el aria de *La bella molinera* de Paisiello, con poco color, la cavatina de *Aleko* de Rachmaninov, con interés, y lo que suponemos una canción folklórica rusa, sin acompañamiento, llena de vida. Discreto el pianista Mikhail Arkadiev, que mejoró algo en la segunda parte, posiblemente por las mismas razones.

Albert Vilardell

De lo notable a lo apático

Cuando hemos llegado casi al ecuador de la temporada de la OCB, se confirma cada vez más que la orquesta al frente de la cual se encuentra García Navarro sigue sin encontrar un equilibrio definitivo entre sus posibilidades y sus resultados. Todavía hoy, esta OCB es una caja de sorpresas tan capaz de brillantes propuestas, como de sumirse en una profunda apatía. Se ha realizado un esfuerzo considerable y plausible por confeccionar una temporada variada tanto en sus programas como en elevar la calidad de los directores y solistas invitados a actuar junto a la orquesta. La programación ha contemplado todos los compositores catalanes aunque ésta haya dado lugar a manifestaciones controvertidas, como fue el caso del segundo programa, en el cual se hubo de suprimir la ejecución de la *Escena popular, op. 13* de Morera debido a unas declaraciones del director del concierto, Salvador Mas, que arremetió contra la obra sinfónica de Morera en un concierto que precisamente celebraba el cincuentenario de su muerte. Sus palabras no agradaron en absoluto a los descendientes del compositor, que obligaron a retirar esta obra del programa, que hubo de ser substituida por *Empúries* de Toldrà. Aquél, que era el segundo concierto de la temporada, confirmó la irregularidad a la que nos tiene acostumbrados últimamente la formación. Ni la obra de Toldrà elegida, ni la interpretación de *El pájaro de fuego* ni la del *Concierto para piano* de Schumann con Ivan Moravec resultaron convincentes. Únicamente en *El martirio de San Sebastián* Salvador Mas supo crear un juego de contrastes y dinamismo notable.

La temporada se inauguró con una *Misa Solemnis* que García Navarro dirigió cuidando los matices y con un buen nivel en los solistas (Alison Hargan, Anne Gjevang, John Trealeven y Harald Stamm). El mismo García Navarro dirigió el homenaje a Xavier Montsalvatge en su octogésimo aniversario que dio lugar a una de las mejores sesiones de esta temporada. Victoria de los Angeles cantó las ya clásicas *Cinco canciones*

negras y el *Cant dels ocells* en la adaptación realizada por Montsalvatge con ocasión de los Juegos Olímpicos en una de sus mejores interpretaciones de los últimos años. Figuraba como violonchelista Lluís Claret. Por su parte, Alicia de Larrocha resolvió magistralmente el *Concierto breve* que en 1953 el mismo compositor le dedicara.

Curiosamente los fiascos han tenido como protagonistas más directores invi-



Luis Antonio García Navarro

tados que al titular García Navarro. Este es el caso de James Loughan que con su tediosa interpretación de la *Sinfonía n.º 27* de Haydn y de la *Primera Sinfonía* de Walton empañó completamente un programa en el que confirmó su gran calidad el joven pianista Yuri Martinov con el *Concierto n.º 20* de Mozart. Aunque aceptable, tampoco el programa dirigido por Sir Alexander Gibson acabó de convencer. El pianista Josep Colom defendió con más técnica que elegancia la *Burlesque* de Richard Strauss, una obra ingrata y compleja. Por último el director checo Zdeněk Tossler ofreció una monótona *Sinfonía n.º 6* de Dvořák. Excelente Magdalena Martínez en su *Concierto para flauta* de Reinecke.

García Navarro ha dejado, en general,

SITGES

Recordando a Enric Morera

Se cumplen cincuenta años de la muerte de Enric Morera y casi cien del estreno y única representación de la ópera *La fada*, el 14 de febrero de 1897, en el Teatro Prado de Sitges. Para conmemorar ambos hechos se ha programado dicha ópera, en el mismo escenario, que fue el marco de las fiestas modernistas, que tuvo en Santiago Rusiñol uno de sus principales inspiradores; luego se ha previsto representar la obra dentro del ciclo opera a Catalunya, que se da en las principales ciudades. Nos parece una gran iniciativa la programación de este tipo de obras, que recupera nuestro patrimonio musical. En este caso, para complementar el espectáculo, dada la corta duración de la ópera, se incluyó una pequeña selección de música sinfónica, coral y sardanas del propio compositor, *La fada* es una obra de evidente y lógica influencia wagneriana, con aplicación del folklore autóctono con una música bella e inspirada. El punto más negativo fue el resultado artístico, donde en el plano escénico faltaron ideas y en el vocal, salvo excepciones, mayor nivel.

A.V.

mejor impresión. Por ejemplo, en su concierto junto a Bruno-Leonardo Gelber con un espléndido *Concierto Emperador* y una emotiva pero contenida interpretación de la *Tercera* de Brahms. El consentimiento de los herederos del compositor permitió finalmente escuchar *Escena popular* de Morera, dirigida por García Navarro, una obra postromántica y de juventud que respira un cierto academicismo y que hace pensar en si no hubiese sido mejor elegir otra obra de Morera para esta conmemoración evitando quizás polémicas. La última de las apariciones de García Navarro con la orquesta dio lugar a una lectura más bien discreta de la obertura de *La flauta mágica* y del *Concierto para violín n.º 5* con Frank Peter Zimmermann como solista. Sin embargo, en la segunda parte, la *Júpiter* de Mozart, solemne y vibrante, hizo pensar nuevamente sobre las razones de esta irregularidad en la OCB. Calidad no falta, pero motivación...

Marc Heilbron

El prestigio como reclamo

Barcelona. Palau de la Música Catalana. 25-I-93. Neues Berliner Kammerorchester. Director: Peter Schreier. Michael Erdeben, violín; Werner Tast, flauta; Uwe Holjewilken, trompa; Peter Schreier, tenor. Obras de Bach, Britten y Chaikovski. 2-II-93. Cuarteto Accardo. Obras de Schubert, Janáček y Beethoven. Temporada Ibercamera.

Los dos últimos conciertos de la temporada de Ibercamera jugaban la baza del prestigio del veterano tenor y director Peter Schreier y el violinista Salvatore Accardo. El reclamo funcionó y consiguieron una buena entrada, pero artísticamente sólo alcanzaron resultados discretos. Ni la joven Neues Berliner Kammerorchester puede medirse con las grandes orquestas de cámara, ni el Cuarteto Accardo puede situarse, por ahora, entre los grandes cuartetos de la actualidad. La orquesta berlinesa mostró cualidades notables y, con un gran director al frente, podrían convencer mucho más. Pero la gris dirección de Schreier moldeó un concierto particularmente tedioso. En la primera parte dos obras de Bach, la *Suite en mi menor, BWV 1067* y el *Concierto n.º 1 para violín y orquesta, BWV 1041* de Bach, con dos solistas que mostraron nivel de primeros atriles y un Schreier sin imagina-

ción. La página más atractiva de la noche era la bellísima *Serenata para tenor, trompa y orquesta* de Britten, con la curiosidad añadida de ver cómo se las arreglaba Schreier para cantar y dirigir a un tiempo (Plácido Domingo ya puede ir pensando en nuevas aventuras). Con violines y violas en pie durante todo el concierto, la experiencia visual en la obra de Britten fue extraña, con el tenor cantando y marcando algunas entradas desde el centro del escenario. El trompa solista, Holjewilken, comenzó algo tímido pero acabó demostrando buena técnica y bello sonido. Por técnica y oficio, Schreier convenció más como cantante aunque una pésima dicción inglesa acabó dibujando un Britten impersonal y escasamente comunicativo.

El Cuarteto Accardo, integrado por Salvatore Accardo, Margaret Datjer, el viola Toby Hoffman y el chelista Rocco Filippini, convenció mucho más. El



Peter Schreier

FOTO: PHILIPS

programa estaba inteligentemente elaborado con tres admirables obras maestras, *Quartettsatz en do menor D703* de Schubert, *Cuarteto n.º 2 «Cartas íntimas»* de Janáček y el n.º 13 op. 130 de Beethoven, con la fabulosa *Gran Fuga*. Programa ambicioso, de tremenda dificultad, que resolvieron con entrega y profesionalidad, guiados por un Accardo esencialmente preocupado por exhibir la belleza del sonido y el caudal melódico.

Javier Pérez Senz



CICLO FRANZ JOSEPH HAYDN 1993

AUDITORIO NACIONAL SALA DE CÁMARA

9 DE MARZO

DIRECTOR:
MIGUEL GROBA

I. Divertimento num. 5
en Sol Mayor.

Concierto para trompeta
y orquesta en Sol Mayor.

Solista: José Orti

II. Sinfonía 94
"La Sorpresa".

18 DE MARZO

DIRECTOR INVITADO:
ROBERT KING

I. La Fedelta Premiata.
(Obertura)

Divertimento Op 3 num. 5
II. Stabat Mater hob XX bis

13 DE ABRIL

DIRECTOR:
MIGUEL GROBA

I. Lo Speciale. (Obertura)
Concierto en Sol Mayor.

Solista: Félix Ayo
Sinfonía num. 104 en
Re Mayor "Londres"

13 DE MAYO

DIRECTOR INVITADO:
LEO BROWER

I. Acide e Galatea. (Obertura)
Concierto en Re Mayor.
(para violoncello y orquesta)

Solista: M. Khomizer
II. Sinfonía num. 102
en Si Mayor



Comunidad de
Madrid
CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN Y CULTURA
Centro de Estudios y Actividades Culturales

CANARIAS

Un gozoso ecuador canario

En el ecuador de la novena edición del Festival de Música de Canarias se ha podido saborear un concentrado musical tan denso y sugestivo como el formado por el Cuarteto Melos (21 de enero); la Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín —RIAS—, con un estreno absoluto de Cristóbal Halffter (dirigido el día 22 por el propio compositor madrileño) y al día siguiente bajo la siempre sorpresiva batuta —aunque esta vez no tanto— de Yuri Temirkanov, y, como suculeto postre de estos gozosos días, el muy ascendente y flamante titular de la Filarmónica de Los Angeles, Esa-Pekka Salonen, que al frente de su otra orquesta —la de la Radiodifusión Sueca— puso de manifiesto los días 25 y 26 las razones por las que todos le vaticinan como uno de los grandes de la dirección del siglo XXI. De cierta manera, ya lo es del siglo XX.

Por conocidas, resulta superfluo hablar aquí de las excelencias del Cuarteto Melos. El concierto del cuarteto alemán nos situó nada más llegar en una fiesta musical deliciosa y bien planteada, *desparamada* muy certeramente por las siete islas. Del aeropuerto al Teatro Pérez Galdós. Del estruendo de los reactores a las sonoridades diversificadas del *Tercer Cuarteto*, opus 22 de Hindemith, del *Cuarteto de las arpas* de Beethoven y del *Americano* de Dvorák. Perfección germana para un programa tan variado como equilibrado, la ecléctica pureza del *Cuarteto* de Hindemith hasta las cálidas sonoridades afroamericanas del de Dvorák, en el que en el último tiempo —*Vivace non troppo*— acaso se echó de menos un cierto jugar con el tiempo. Faltó la chispa del *rubato* y sobró cuadratura.

El momento más importante de este ecuador canario llegó con el estreno de la obra—encargo del Festival, encomendada este año a Cristóbal Halffter. Dirigidos por el propio compositor e interpretados por la Sinfónica de la Radio berlinesa, la soprano tinerfeña radicada en Frburgo (Alemania) María Orán y el inadecuado barítono británico Simon Preece (terrible su dicción española), los *Siete cantos de España* constituye un refinado y ambicioso retablo de casi 50 minutos de duración que recoge y por el que transita, en un ámbito de inteligente y contrastada yuxtaposición, las tres grandes culturas españolas.

Halffter recrea una vez más el pasado



Esa-Pekka Salonen

FOTO: SONY

español en su conjunto, entendiéndolo en un continuo sin fronteras entre lo oficial y lo perseguido, entre la rudeza castellana y la evocadora y suave nostalgia de las culturas oprimidas. Los tres poemas castellanos de Gutierre de Cetina, Manrique y Quevedo entonados por el barítono aparecen alternados con los tres textos árabes y sefardíes que canta la soprano. Todo ello hilvanado y unificado por la personalísima y bien enraizada paleta creadora de Halffter, que fundirá, finalmente, las dos voces y las tres culturas en la polifónica y luminosa *ensalada* con que concluye la obra. Antes, hubimos de reprimir algún bostezo con ese tostonazo que es la *Segunda Sinfonía* de Charles Ives, dirigida con comprensible escasa convicción por Halffter.

Sensacional Yuri Temirkanov, el discuido titular de la Filarmónica de San Petersburgo. Mucho más temperado y sobrio de lo que en él es habitual, plasmó en el Pérez Galdós una formidable *Sexta* de Shostakovich (luego, José Luis Pérez de Arteaga me diría que en la repetición tinerfeña se superó incluso la versión grancanaria). La singularísima personalidad de Temirkanov adentró tanto a los profesores de las RIAS de Berlín como al público que abarrotó el teatro en la trágica morbidez del primer movimiento de esta sinfonía, tan extremadamente contrastado con el ligero y desenfadado —un punto ramplón— Presto con que concluye. Temirkanov y sus accidentales profesores prusianos compartieron el éxito con la joven violi-

nista berlinesa Antje Weithaas (1966), instrumentista de elevadas capacidades técnicas y artísticas, poseedora de un bello y bien compensado sonido, aunque de volumen algo limitado, lo que no le impidió protagonizar una impecable y brillante versión del virtuosístico *Concierto en re mayor* de Sibelius. Prodigioso el pianísimo final del segundo movimiento que construyeron la joven alemana y este novedoso Temirkanov ahora redescubierto en Canarias.

Y el esperado plato final... El mentadísimo Esa Pekka Salonen, el director de moda, tan deseado como Fernando VII en su momento. Meticuloso, atractivo, elegante, inteligente, simpático un punto, y además nimbado con el honorable aura de compositor y de director que mima la música contemporánea. Hombre con cara y pose de niño... No, defini-

tivamente no se trata sólo de una bien urdida operación de mercadotecnia. Salonen, al frente de sus excelentes y muy cohesionados músicos de la radio sueca, dejó en sus dos programas canarios un *Concierto para orquesta* de Bartók y una *Sinfonía n.º 103* de Haydn de altísimos vuelos. Sin complejos ante la tradición y los hábitos interpretativos, el director finlandés (Helsinki, 1958) establece un puente directo con el pentagrama para hablar de tú a tú con sus colegas —compositores.

Su Haydn fue proverbial. Perfecto, preciso, parco en recursos y gestos. Austero. Tan inmaculado y falto de *edulcorantes* y postizos como, en otro sentido, resultó el vibrante *Concierto* de Bartók, juiciosamente calificado de «implacable» por Juan Jesús Doreste en el diario *La Provincia*. Distinto fue, a nuestro entender, lo que ocurrió con la *Tercera Sinfonía* de Bruckner. Monumento sonoro tal vez aún excesivo para este "hombre con cara de niño". Sobrevoló la obra, la miró con deleite, incluso en ocasiones se acercó con fortuna, pero el coloso sinfónico se mantuvo inaccesible. Algún día, probablemente, este genio de nuevo cuño salido de los fríos del norte, podrá adentrarse por las entrañas brucknerianas con la misma autenticidad y convicción con la que lo han hecho o hacen Celibidache, Walter, Jochum y Wand; los grandes y venerados maestros brucknerianos.

Justo Romero

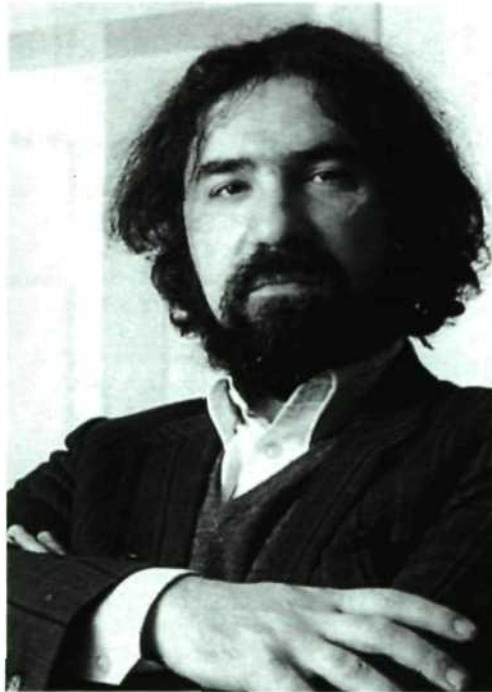
Del espectáculo de Gardiner a la magia de Lupu

La recta final del Festival de Canarias tuvo un carácter marcadamente religioso. Las grandes páginas sinfónico corales, bien en forma de Oratorio, bien en forma de Misa, se alzaron como grandes protagonistas de un Festival, que este año ha conseguido saldarse —según todos los comentarios— como una de las ediciones más redondas, desde el punto de vista artístico, de cuantas se han celebrado desde su alumbramiento en 1985.

Los conjuntos del Festival de Ludwigsburg, dirigidos por el especialista Wolfgang Gönnerwein, fueron los intérpretes encargados de abrir esta *Semana de Música Religiosa* dentro del Festival con dos de las obras más representativas del género: la *Misa en si menor* de Bach y el *Elias* de Mendelssohn. Como cierre: John Eliot Gardiner con sus huestes británicas ofrecieron dos programas de excepción, de los que fue testigo el firmante de la presente crónica. El primero de ellos se abrió con una vigorosa y bien planteada *Cuarta* de Beethoven, que ya tuvimos la oportunidad de paladear en la última visita de éste a Madrid, el pasado año. Gardiner, que dirige indistintamente orquestas modernas o con instrumentos originales, se ha empeñado, a diferencia de Hamoncourt, en hacer las *Sinfonías* de Beethoven con instrumentos de ayer. El Beethoven de Gardiner se aleja del laboratorio y llama poderosamente la atención por su musicalidad, la transparencia casi cristalina de las texturas orquestales, el equilibrio entre los diferentes planos sonoros y por obtener una sonoridad menos brillante y más amalgamada que la que se consigue con los instrumentos de hoy. Sin embargo, lo que se gana en claridad se pierde en expresión, principalmente en los compases introductorios de la obra y a lo largo del Adagio, amén de otros problemas de empaste (maderas y metales) y, más aún, de afinación, que llegó a ser realmente problemática durante casi toda la primera parte y la coda del segundo tiempo. Con todo, la ejecución fue ejemplar en su conjunto, con momentos de gran belleza en el Trío y de auténtica espectacularidad instrumental en el vertiginoso Finale. Como complemento de este primer programa, los English Baroque Soloists y el Coro Monteverdi nos ofrecieron una exquisita y formidable lectura de la poco

frecuentada *Misa en si bemol mayor* de Haydn, más conocida como *Misa de la Harmonía*. Aquí, Gardiner dio una lección de maestría y originalidad, resaltando la cara más teatral de una obra, que se encuentra tan apartada o más de la liturgia eclesiástica que el *Requiem* de Verdi.

De nuevo, al día siguiente, el Coro Monteverdi, Gardiner y sus músicos volvieron a dejar constancia de su altísimo nivel interpretativo y de la gran musicalidad que les caracteriza en *La Creación*. El gran oratorio haydniano en manos de Gardiner es un auténtico placer. La organización del discurso musical es perfecta: todos los números guardan una enorme coherencia entre sí y nunca hay el menor atisbo de precipitación en la elección de los tempi. Tampoco hay excesos dinámicos ni



Radu Lupu

espectacularidad gratuita. El *Caos* llegó a ponernos los pelos de punta a más de uno, lo mismo que la tensión de los cuatro acordes finales de la obra. Como contraste, algunos de los momentos más líricos —Dúo de Adán y Eva, Aria de Gabriel o la introducción orquestal de las cuerdas en pianísimo en el recitativo en el que Uriel describe la creación del Sol— fueron de auténtico escalofrío. Del trío solista cabe destacar la musicalidad y expresividad vocal de la soprano

Silvia McNair, que hacía su presentación en España, y el hermoso timbre del joven barítono canadiense Gerald Finley. Discreto tan sólo el tenor William Kendall y sensacional el Coro Monteverdi, que con sus veintiocho voces demostró lo mucho y bien que se puede llegar a cantar. El éxito fue tan grande que al final los intérpretes se vieron obligados a repetir el último coral.

El caso Lupu

En medio de estos cuatro conciertos sinfónico-corales, a modo de remanso, se situó el recital Schumann de Radu Lupu, que venía a sustituir a Midori. El gran pianista rumano es tan imprevisible como desconcertante. Sus conciertos, los pocos que da, pueden llegar a ser algo mágico y sobrenatural —caso de Las Palmas— o tomarse en un simple trámite interpretativo —caso de Madrid—. Resulta difícil creer que un mismo intérprete pueda ofrecer dos caras tan diferentes de un mismo programa, ¡exactamente el mismo!, y tan sólo tres días después, aquello que en Las Palmas fue etéreo, abstracto, lleno de magia e inspiración, en Madrid se convirtió en una prueba de habilidad técnica, en algo tangible y mundano. En Las Palmas las *Escenas de niños* fueron como trece cuentos llenos de fantasía y misterio. En Madrid como un comic de trece viñetas en blanco y negro. En Canarias por fin comprendimos la *Humoreske op. 20*. En Madrid, nos ocurrió lo mismo que a los franceses, que como contaba Schumann en cierta ocasión: "no pueden comprender el significado del término *humoresca*, ya que su lengua carece de la palabra exacta que pueda expresar al mismo tiempo la exaltación del sueño y el humor". Allí, en la *Kreisleriana*, se detuvo a explicarnos en qué consisten los estados humanos de excitación y depresión, pasión e intimismo. Aquí, no se molestó. Simplemente desgranó una a una las ocho piezas que componen esta *Op. 16*. Pero hubo algo más: en Las Palmas, la sala era un cuarto de estar en penumbra. El aire se podía cortar. En Madrid, la sala estaba tan iluminada y ruidosa como un campo de fútbol. Y en el aire sólo había moscas...

Antonio Moral

MADRID

De Schoenberg a Haydn

Cerraba la ONE el año o, lo que es lo mismo, el primer tramo de su temporada con una muestra más de esa excelente idea que ha consistido en unir en un mismo programa a Ludwig van Beethoven con la Segunda Escuela de Viena. Esta vez se trataba de una *Noche transfigurada* que si parecía habría de resultar peliaguda a las cuerdas de la orquesta, los resultados mostraron una cara muy otra. No es que la resolución fuera perfecta, que no lo fue, pero sí que se alcanzó una intensidad expresiva, una capacidad para subrayar la propuesta del poema de Dehmel —¿por qué no se incluyó en el programa de mano?— que cabe apuntar en el haber de un Aldo Ceccato que entiende muy bien la partitura y que la carga más por el lado de lo dramático del planteamiento que de la esperanza más luminosa de su conclusión. La *Heroica* recibió también una excelente puesta en pie, medida y con una única caída de tensión, vaya por Dios, en el Allegro molto final con una coda exenta de grandeza.

En la primera comparecencia de este 93 se repetían autores, esta vez con el *Pelleas y Melisande* de Schoenberg y la *Cuarta* de Beethoven. De nuevo, como a lo largo de todos estos programas, lleno completo en el Auditorio en la sesión dominical. Y también se repitieron prestaciones. A la *Cuarta* beethoveniana le faltó la ligereza que, sin embargo, en algún momento pareció buscarse, lo cual revela al menos la intención de dotar a la orquesta de esa flexibilidad que necesita en estas obras en las que se exige de cada instrumentista una extraordinaria atención a la línea. La obra de Schoenberg que la ONE interpretaba por vez primera, recibió una excelente traducción

que volvía a mostrarnos a un Ceccato especialmente dotado para este repertorio gozne entre dos siglos.

Confieso que esperaba lo peor de un concierto tan disparatado como el que, quince días después, corría a cargo de Luis Izquierdo. El programa parecía una broma, por incoherente y mal ordenado: *Ritmos de Turina*, *Stabat Mater* de Szymanowski, *Concierto para piano* de Grieg y *Obertura de «Tannhäuser»* de



Antoni Ros Marbà

Wagner. La pieza de Turina no es precisamente lo mejor de su catálogo por más que no estuviera mal no ya rescatarla sino, como era el caso, ofrecérsela por vez primera al público de la ONE. El *Stabat Mater* de Szymanowski —muy bien Coro Nacional y solistas: Cullis, Engert y Roberts— es una buena muestra de esa suma de estilos que al fin configuran la personalidad de un autor al que debiera oírse más veces. Vakarelis nos recordó lo mejor de sí mismo en un Grieg aplaudido al fin de su primer tiempo— hasta en eso el concierto era a la antigua— e Izquierdo, para terminar, negoció tan dignamente como el resto una *Obertura de «Tannhäuser»* con la que se debía haber empezado, claro, pero entonces, ¿con qué terminar?

Antoni Ros Marbà ofrecía los días 5, 6 y 7 de febrero un concierto modélico dedicado íntegramente a Haydn en el que la ONE puso toda la carne en el asador, sabedora de lo mal que lo suele pasar en ese repertorio y más en una obra como la *Sinfonía n.º 3*, donde todo el discurso es de un trazo cristalino. Hubo atención si no perfección, ganas si no resultados sobresalientes. Pero esos llegaron en una *Sinfonía n.º 100* cuyo último tiempo resultó probablemente el mejor momento de la ONE en lo que

va de temporada. Ros Marbà, que entiende tan bien ese universo expresivo, fue una vez más ese maestro que admiramos por el rigor de un planteamiento fruto siempre de una opción estética que nace de la inteligencia. Miklós Perényi fue solista excepcional en el *Concierto para violonchelo y orquesta en re mayor*. De sonido no muy grande pero muy hermoso, de arco amplio, capaz de cantar con la expresión justa, demostró, por ejemplo, por qué le admira tanto su colega Yo Yo-Ma.

La JONDE: un paréntesis para la reflexión

La de arena de estas últimas semanas corrió a cargo de la Joven Orquesta Nacional de España, invitada al abono de la ONE, y de su director para la ocasión, Salvador Mas, recién nombrado titular en Düsseldorf. Mas y los jóvenes nos ofrecieron el domingo 24 de enero una *Tercera* de Mahler de muy escaso interés. El planteamiento del director careció de altura, de convicción conceptual, y la prestación de la orquesta resultó decepcionante en la que ha sido quizá su sesión más floja en Madrid. Así es que la pregunta aparece inevitable: ¿tiene sentido hacer trabajar a la JONDE en una obra de tal dificultad cuando sus resultados no van a ser buenos, ni siquiera con todas las reservas propias de la bisoñez, a no ser que la experiencia de su preparación con un maestro con cosas que enseñar—si es el caso de Mas, retiro lo dicho— haya resultado un cúmulo de experiencias positivas? No se puede despachar una obra tan bella, tan plena de sugerencias, tan difícil en su mensaje intelectual como en su forma, que pide tanto a los intérpretes y tanto al público, con tan mediano entusiasmo y, lo que no deja de ser desconcertante, con tal satisfacción en el rostro. Decepción, pues, esta vez en un concierto que sólo mereció la pena por la intervención de la magnífica Brigitte Balleys, una de las mejores cantantes jóvenes por el mundo adelante, de voz redonda, bellamente coloreada y que dijo los versos del *Zarathustra* y del *Des Knaben Wunderhorn* en pleno estilo. Bien las voces femeninas del Coro Nacional y la Escolanía Nuestra Señora del Recuerdo, que tanto suele gustar a los no habituales. La velada se saldó con los inacabables aplausos de un público tan satisfecho como los intérpretes.

L.S.

AUDITIONS FOR EUROPA MUSICA 2001

European Opera Touring Company for professional Opera Singers

SEASON 1993 - 1994

MADAME BUTTERFLY, LA TRAVIATA, TOSCA, IL TROVATORE, CARMEN

to tour France, Belgium, Spain, Portugal, Switzerland, Germany, Netherlands, will be held:

MUNICH: April 06 1993 MADRID: May 10, 15
LONDON: May 20 1993 PARIS: 15 - 20 May

NEW YORK: June 1, 2, 3, 1993

For audition send cassette tape, resume and photo after March 01 1993 to:

JENNY L. KELLY MUSICA 2001, USA 628 N. Calvert St. C BALTIMORE, Maryland 21202

FAX: 410 - 752 - 7515 PHONE: 410 - 752 - 6105
only for Spain: contact by fax: 34-1- 620 93 74
only for France: contact by fax: 33-1- 42 23 75 64

Exquisitas clases

Madrid. Auditorio Nacional. Sala de Cámara. I Ciclo Liceo de Cámara. 23-I-93. Emer Buckley, clave. Reinhard von Nagel, profesor de afinación. Un recorrido por los diferentes sistemas de afinación en la música. Obras de Astor, Gardane, Rossi, Sweelinck, L. Couperin, Rameau, Fisher y J.S. Bach. 6-II-93. Christian Zacharias, piano. Schubert: *Sonata en la menor D.784* (Op. 143) y *Sonata en sol mayor D. 894* (Op. 78). Beethoven: *Sonata en mi mayor*. Op. 109.

Prosigue con fortuna el I ciclo del Liceo de Cámara, y con inesperado —pero sea bien recibido— éxito de público, porque de tal cabe calificar media entrada que registró la sala de cámara del Auditorio para el concierto del día 23 de enero, sesión que cabía esperar demasiado académica y que terminó, gracias al excelente magisterio, didactismo —en lo posible, claro, algo había que dar por sabido en la audiencia— y sentido del humor de von Nagel, manteniendo intacta la atención del público, e incluso despertando una creciente curiosidad. El profesor alemán, en claro aunque precario castellano, desgranó los fundamentos y características de cada sistema de afinación repasado, y lo fue ilustrando con ejemplos variados (obras íntegras e intervalos concretos) para mostrar algunos de los conceptos que iba explicando. Por ello, parece justo otorgar a von Nagel un protagonismo por lo menos igual al de la clavecinista francesa, de técnica aceptable y que por lo demás se produjo con irreprochable musicalidad toda la tarde, con especial acierto en Rossi (compositor que conoce bien) y sólo algo más floja en los 2 preludios bachianos de los 48, aunque ofreció una muy aceptable *Fantasia cromática* de clausura (por cierto que aquí hubo de quitar el registro de 4 pies, manifestamente desafinado, lo que no deja de tener gracia). Espléndidos los cuatro instrumentos, lamentablemente no detallados en el programa, del propio taller de von Nagel. Quizá lamentar que no hubiera tiempo material de profundizar más en el temperamento de Kellner/Bach, el que sin duda tiene más trascendencia.

Más de tres cuartos de entrada, pero sin llegar al lleno, registró la misma sala para la visita del excelente pianista alemán Christian Zacharias, de indudable interés no sólo por la categoría artística del protagonista sino por el hecho de que programaba dos sonatas de Schubert, hecho casi insólito en los recitales al uso. Desde el oscuro comienzo del Allegro giusto de la *Sonata D.784* pudo apreciarse el extraordinario control del sonido, la exquisita gradación dinámica que consigue Zacharias. Su atención a una pulsación cuidadísima (apreciable en el citado movimiento o en los graves del primer tiempo



Christian Zacharias

FOTO: STRAUSS

de la *Sonata D.894*, apenas levantando los dedos de las teclas), su asimismo atinado empleo de los pedales, le permiten conseguir una gran variedad de color, y como posee una musicalidad intachable, el resultado es no ya interesante, sino de muy alto nivel. La técnica es excelente, aunque el mecanismo, como suele ocurrir en los pianistas de esta escuela, no es tan fulgurante como el de los rusos, por ejemplo. La *Sonata D.784* resultó muy bien construida (¡qué silencios!) en cuanto a tensión, como también el precioso y complejo Allegro vivace conclusivo de la misma *Sonata*, expuesto con tanta claridad como vigor, incluso superando la escasamente favorable acústica que esta sala tiene para el piano moderno. La *Op. 109* beethoveniana obtuvo también una traducción de muy alto nivel, y aunque quizá no alcanzó los niveles de intimismo que Pires (Ibermúsica) consiguió unos días antes, resultó poderosa y tuvo momentos extraordinarios en el Finale. Pero lo mejor de la tarde fue una *Sonata D. 894* que no dudo en calificar de portentosa, y que se cuenta entre las más hermosas interpretaciones pianísticas de Schubert que el firmante ha tenido ocasión de escuchar, una maravilla de contrastes, de fraseo *cantabile* (¡qué preciosidad de trío en el tercer tiempo!, de impulso rítmico (un Allegretto lleno de sabor vienés) y de expresividad. El éxito obligó al pianista

Tiempo de transición

Madrid. Auditorio Nacional. 14-I-93. Asociación Filarmónica de Madrid. Trío Beaux Arts. Haydn, *Trío Hob. XV, 18*. Ravel: *Trío en la menor*. Dvorák: *Trío op. 90, «Dumky»*

Como es sabido, el trío compuesto por Menahem Pressler (piano), Isidore Cohen (violin) y Bernard Greenhouse (chelo) ha cambiado recientemente de titulares. Ya sólo permanece el fascinante capitán del grupo, Pressler. Hace unos cinco años, Peter Wiley sustituyó a Greenhouse y hace menos de un año Ida Kavafian llenó el hueco dejado por Cohen, quien, a su vez, había sustituido en 1968 a Daniel Guilet. ¿Ha sido negativa esta transición? Es pronto para decirlo, pero es probable que el magnífico trío que escuchamos el pasado 14 de enero en el Auditorio Nacional no tenga aún la categoría de insuperable que le era debida al Beaux Arts hace tan sólo unos años. Ese Haydn inicial, aunque de altos quilates, es buena prueba de ello, si recordamos la integral grabada para Philips por los antiguos componentes en los años setenta. Pero el Trío de Ravel pudo convencer a los más suspicaces, por la elevada dosis de virtuosismo, tensión y musicalidad con que tocaron tan exigente página. El agradecido Trío «Dumky» de Dvorák acabó por meterse en el bolsillo a todo el público, parte del cual, en la primera mitad de la velada, se había mostrado algo inquieto con la exigente propuesta del Beaux Arts. Más que otros conciertos (algo dudosos) del ciclo de la Asociación Filarmónica de Madrid (meritoriamente patrocinados por la Fundación Tabacalera y Software España), éste del Trío Beaux Arts justifica su existencia y eleva considerablemente el nivel de la serie. Esperamos otras visitas del espléndido conjunto de Pressler, con sus dos nuevos virtuosos, para comprobar cómo se consolida una transición que, no por delicada, sugiere menos garantías.

S. M. B.

alemán a dar dos propinas: el Rondo K485 en re mayor de Mozart, un tanto más lineal, y una sonata de Scarlatti primorosamente articulada. También Zacharias nos dio, en cierto modo, una extraordinaria clase.

R.O.B.

Exito en la reposición de Kiu

Madrid. Teatro de la Zarzuela. 18-I-1993. *Kiu*, ópera de Luis de Pablo, sobre texto de Alfonso Vallejo. Carlos Álvarez, Manuel Cid, Dalmacio González y Sharon Cooper. Orquesta Sinfónica y Coro titulares del teatro. Dirección de escena, escenografía y figurines: Francisco Nieva. Dirección musical: José Ramón Encinar.

Primero parecer, juicio, reflexión o como quiera llamarse: la de considerar rotundo acierto inaugurar la temporada oficial del Teatro de la Zarzuela con la reposición o, mejor dicho, con nueva producción de uno de los títulos operísticos estrenados en este mismo ciclo, pronto va a hacer diez años. Estamos ya en un estadio paranormal en lo que al ofrecimiento de nuevas partituras españolas se refiere. Un poco menos en lo teatral, pero no hay ya páramo. Si lo hay en cambio, y de ahí el fundamento de esta introducción, en lo que afecta a los reestrenos. Deben intensificarse. Obvio es — y véase implícita en esta afirmación la valoración que me merece *Kiu*, sin que en nada le afecte lo que voy a pensar en alto en la tercera parte de esta crónica—; obvia es, digo, que sólo a las obras que por su calidad lo merezcan aludo.

No resulta menos positivo ni encomiástico el segundo de los apartados que voy a suscribir: me parecieron de alta

categoría tanto la nueva producción, como su efectiva plasmación, musical y escénica. Reconozco que, ante cualquier nueva propuesta de teatro musical, me pongo en guardia ante lo que la dirección escénica pueda deparar. Por eso quiero, lo primero de todo, descubrirme ante el trabajo de Francisco Nieva. En todos sus aspectos. No sólo cumple escrupulosamente lo que *conditio sine qua non* de arranque, a saber, someterse a los pensamientos textuales y musicales preestablecidos, sino que contribuye, con inteligentes sutilezas gestuales, de movimientos y de exacta nerviosidad

añadida, además de con una no menos rica y sugerente escenografía, a redondear en subyugadora obra de arte el acto primero de la ópera. Para entendernos: hasta que el extrañísimo revisor, Babinski, ha colocado a todos los viajeros y el tren arranca. Por otro lado, ni exagera los sucesos que preparan el desenlace, ni distraen las *figuraciones*, extensivamente alusivas, que arma en el exterior.

Formidable de todo punto de principio a fin (sin que tampoco afecte a la aseveración la matización posterior sobre cierto *desmayo* narrativo), José Ramón Encinar. Difícil me parece que pueda explicarse mejor, ni en sus líneas ma-

ca el Coro del teatro, preparado por Sciamarella. Y las figuras protagonistas lo fueron todas de verdad. Y todas en el doble aspecto vocal y escénico. Desde la sensacional Sharon Cooper (*Carol*), llena de expresivo encanto, y el gran repertidor Manuel Cid (Foster), hasta los perfectamente asentados en sus papeles Carlos Álvarez (Holmes) y Dalmacio González (Simon). Sin olvidar, ni mucho menos, a Sánchez Gericó (Doctor), Freitas (Babinski) a Poblador (Auxiliar). Ni tampoco a mimos y figurantes.

En tercer lugar, confirmación de *Kiu* como obra de interés desusado y de valores indiscutibles, si bien con cierta sensación, en todo caso personalísima, de descenso peligroso, tras los racontados sucesivos de Foster y Holmes, en el clima críptico y de sustrato enigmático que es razón y sostén de toda la trama.



Kiu en la producción de Francisco Nieva para el T.LN. La Zarzuela

FOTO: ALCANTARA

estras, ni en las múltiples inflexiones de detalle, el colosal trabajo orquestal de de Pablo, tan concienzudo como naturalmente fluido. Que se ahonde tanto, y en tan recta dirección, hacia esa suerte de hermoso lirismo neoexpresionista que de Pablo ha sabido insuflar tanto en su propuesta instrumental como en las soluciones vocales, tan *sui generis* pero tan lógicas, que ofrece. Bien es cierto que para ello contó con miembros de primer orden. La Orquesta Arbós demostró una vez más su ya proverbial polifacetismo, con una respuesta realmente espléndida. Cumplió de manera magnifi-

Se me antoja, en efecto, tras este nuevo acercamiento a *Kiu*, que se desploma un punto esa atmósfera de invencible desasosiego, tan genialmente preparada en el primer acto, que estimo elemento conformador decisivo de tan siniestro viaje. De hartos mayor peso aún en él que el tremendismo, la analítica de lo claustrofóbico o la filosofía de lo grotesco. Creo, sinceramente, que revelan ambos personajes demasiada historia pasada, y no precisamente en los parlamentos de mayor enjundia de la obra

Leopoldo Hontañón

Uno de esos milagros

Madrid. Teatro de la Zarzuela. 11-12-93. Janáček, *Jenufa* (*Jelí Pastorkyna*). Leonie Rysanek (Kostelnicka), Natalia Romanova (Jenufa), Jan Blinkhof (Laca), Joan Cabero (Steva), Marita Knobel (Abuela), Fernando Balboa (Encargado), Milagros Martín (Karolka), M^a Antonia Martín-Regueiro (El pastorcillo Jano), María Uriz (Alcaldesa). Escenografía y figurines: Marcelo Grande. Puesta en escena de Mario Gas. Coro del Teatro de La Zarzuela. Orquesta Sinfónica de Madrid. Dirección musical: David Parry.

El jueves 11, milagro, uno de esos cúmulos de circunstancias que a veces se dan sobre un escenario y propician un hecho teatral desacomunado, en especial en ópera. La novedad del estreno en Madrid de *Jenufa* ya era suficiente atractivo. Las voces prometidas lo reforzaban. Que esas voces fuesen, además, temperamentos dramáticos, que crearan entre sí una red de relaciones tensas y con su propia verdad lírico-dramática, era un regalo inesperado.

Desde luego, no todo iba a ser generoso. Lo estrictamente teatral no les ayudó gran cosa. La escenografía (Marcelo Grande), asfixiante, responde a una incompreensión de la obra y cae en los defectos de tantas otras: por un lado, lo obvio, la sutileza de falla valenciana; por otro, lo críptico, tras lo que suele haber un perfecto vacío; en cualquier caso, lo inútil, que en este caso molesta poco, pero que molesta. La dirección de escena (Mario Gas) merecía una crítica áspera si no fuese firmada por un espléndido hombre de teatro, destacado director, actor y promotor de espectáculos, además de persona versada en música y, en concreto, en ópera. Escenógrafo y director han creado un escenario válido, en general, para casi cualquier cosa que sea triste y aplastante, poco útil para *Jenufa*. Han preferido, como casi todos los tándem del teatro oficial, no servir a la obra, sino *ilustrarla* con tontunas. Que conste que Gas y Grande no constituyen el caso más grave en tal sentido.

De los cantantes-actores, empecemos con la veterana Rysanek, una dama de la antigua escuela que se expresa con generosidad en este mismo número. Su Kostelnicka, como su Kabanicha, es reciente, de mediados de los ochenta. Recuerden el aquí comentado registro de Rysanek con Benacková en una *Jenufa*

neoyorquina (Carnegie Hall, 1988, Eve Queler, BIS). Rysanek mantiene una impresionante voz de soprano dramática (y, por qué no, verista, siempre que no consideremos verista a Janáček), sus graves son sorprendentes, conserva un centro poderoso y ágil, y un agudo que suele llegar con perfecta naturalidad. Desde aquella Siegiende, aquella Emperatriz, aquella Helena egipcia, aquella Desdémona, se delinea una voz que ha ganado hacia abajo, pero que, a cambio,

en este sentido, Romanova hizo una *Jenufa* que casi promete una futura Kostelnicka, que no potencia el lado lírico y hasta incluso ligero de ciertos solos, sino que apoya en muy expresivos graves su línea vocal, más continua y sinuosa ésta que la encrespada secuencia de notables *staccati* de Kostelnicka. Y Rysanek también electrizó por su trato con Laca, el tenor holandés Jan Blinkhof, que con ella, en dúo con Romanova, o a solas, demostró poseer una voz poderosísima apropiada para este cometido, tan vecino del de Helden tenor, y para matizar con rigor y espléndido registro ese ser humano en quien conviven el resentimiento y la generosidad.

El milagro no se circunscribió al trío protagonista (el muy buen tenor Joan Cabero puede alcanzar pronto en su carrera méritos suficientes para acometer el cuarto héroe que es Steva), y funcionó en el Coro de La Zarzuela y en algunas intervenciones de cantantes españolas, como la deliciosa Karolka, personaje breve y muy importante, de Milagros Martín, la expresiva alcaldesa de María Uriz, o el luminoso pastorcillo Jano, personaje



Escena del tercer acto de *Jenufa* en el T.L.N. La Zarzuela.

FOTO: ALCANTARA

ha visto matizado el aspecto específicamente lírico de su cuerda. De ahí que cometidos como las dos tremendas madres janáckovianas sean ahora tan adecuados para Rysanek. Junto con su voz, fue su electrizante creación de ese personaje rico (no ambiguo), cambiante, alterado, que impone tanto el orden como su exageración, el desorden, lo que permitió ese milagro del jueves 11. Que se produjo en su relación de Kostelnicka-Rysanek con *Jenufa* y con Laca, por una parte (precioso acto segundo, donde sólo aparecen los cuatro protagonistas de la obra), y con el conjunto, por otra. Y, si lo consiguió, fue por la enorme altura lírico-dramática de Natalia Romanova, un *Jenufa* dulce, de intensa verdad dramática, no pasiva (al menos no más pasiva que en el libreto), compleja también, y con una preciosa voz que también tiende al dramatismo;

travestido a cargo de M^a Antonia Martín-Regueiro. Sin olvidar a Manuel Balboa en su conseguido encargado del molino. Ni la profunda voz de Marita Knobel en la abuela Buriiovka. No es cuestión de evaluar la pronunciación del checo por parte de los cantantes españoles. Pero me pregunto cómo habrán hecho para salvar ese escollo, el de un idioma tan diabólico para nosotros, el de un repertorio tan inédito para nuestra tradición. La sinfónica de Madrid y el maestro David Parry, dentro de lo milagroso de aquel jueves, acompañaron tocados por una gracia singular, creando ese clima intenso que define el verdadero ambiente de esta ópera superior, un ambiente que logró subsistir al definido torpemente por la escena. Mas *Jenufa* vino por fin a Madrid. Eso, más el milagro, son dos prodigios.

Santiago Martín Bermúdez

Delicias moscovitas

Madrid. Teatro de Madrid. Teatro de Opera de Cámara de Moscú. Asociación de Amigos de la Opera. 28-I-93. Shostakovich, *La nariz*. Maestro concertador: V.I. Agronski.
29-I: Denisov, *El pintor y las cuatro niñas*. Mozart, *Der Schauspieldirektor*. Maestro concertador: A.A. Levin.
Musorgski, *La boda*. Shostakovich, *Los jugadores*. Shostakovich, *Rayok*. Maestro concertador: A.A. Levin.

La Asociación de Amigos de la Opera de Madrid ha tenido una feliz iniciativa al programar este pequeño ciclo operístico a cargo del Teatro de Opera de Cámara de Moscú. La progresiva pérdida de beneficios en el ciclo de La Zarzuela por parte de esta Asociación (no vamos a entrar aquí sobre a qué parte le asisten mejores razones) ha sido, al parecer, determinante para tener a los moscovitas. Los Amigos de la Opera han organizado y la Fundación Tabacalera ha patrocinado con generosidad. Con lo cual todos hemos salido ganando. Por otra parte, los Amigos de la Opera parecen demostrar así que pueden valerse por sí mismos y que tal vez no sea cierto que sólo les interesen las óperas de pleno repertorio con divos incluidos.

La Opera de Cámara de Moscú está compuesta por espléndidos profesionales, con voces muy estimables en general y un sentido del teatro conseguido a base de ensayos y profundización en el conocimiento de las obras. No hay divos, ni falta que hacen. Lo cual no quiere decir que los cantantes-actores que la forman sean insensibles al aplauso. Nos consta que no. Para nuestras pautas, resulta curioso y reconfortante ver a unos cantantes casi nunca pendientes de las indicaciones del director, que se saben de memoria: así, por ejemplo, las cuatro bellas actrices-cantantes-bailarinas (todo a la vez) de *El pintor y las cuatro niñas* de Denisov, cantan toda la obra con la orquesta a la espalda, situado el conjunto en la parte de atrás del escenario. Cada día se nos entregaban traducciones de los libretos, aunque, lamentablemente, sin noticia alguna sobre las obras.

El primer día, el plato fuerte, *La nariz*. Tanto por lo indiscutible de la obra, vanguardista de buena ley, como por su interés escénico. No olvidemos que la única grabación existente de esta pieza magistral (Rozhdestvenski, Melodia) procede del montaje de la obra por la Opera de Cámara de Moscú en 1974, obra de Boris A. Pokrovski, director de la institución. Casi veinte años después, es esencialmente el mismo. La vivacidad escénica, la felicidad de interpretaciones de esta obra de masas, de tipos, de situaciones, el humor desbordante y a veces corrosivo, la afortunada definición

del cambiante espacio escénico y la ingeniosa realización de los figurines (ambos de V.A. Talalai) son elementos de sobra conocidos, mediante fotos y reportajes, de esta antigua puesta en escena, que se mantiene atractiva, pese a cierta rutina acumulada. El maestro Agronski concertó todo este tinglado con pasmosa facilidad y sentido teatral.

El segundo día, la novedad, con una deliciosa obra de Edison Vasilievich Denisov (nacido en 1929), *El pintor y las cuatro niñas*, con texto de Picasso. No hay que apresurarse a considerar ecléctico a Denisov. Tiene sus propias raíces. El concepto de *eclecticismo* esconde a veces una petición de principio, la de que sólo son posibles determinadas escuelas de nuestro siglo, sea el serialismo, el neoclasicismo o la vanguardia. Las exigencias de la música escénica hacen que todo valga si responde a una única legitimidad, la teatral. Así sucede en este caso, donde un especialísimo sentido del teatro se apoya en aquellas cuatro espléndidas y aquí impresionables criaturas teatrales —Senquevich, Shpakova, Barteneva, Guschina—, en un abigarrado decorado picassiano de V.L. Levental y L.G. Orlov, unos figurines de O.N. Korotkova que salvan el compromiso (la imposible desnudez de las inocentes niñas-musa que se le presentan al bueno de don Pablo en su estudio) y una puesta en escena muy coreográfica de Quislarov y Pokrovski. Un estreno que ha merecido la pena, y que ha sido lo más novedoso del ciclo. La segunda parte de esta velada la ocupó un *Schauspieldirektor* con mucha comicidad de buena ley y muy poquito canto. El maestro Levin se lució, sobre todo, con Denisov.

El tercer día, la sorpresa. No ya por *La boda*, o *El casamiento*, ópera inconclusa de Musorgski en la que el compositor ensayó el parlato continuo, como Dargomishki en *El convidado de piedra*, experimento que le llevaría a conseguir su recitado especialismo desde *Boris Godunov* y algunas de sus canciones. Ni tampoco por *Los jugadores*, deliciosa obra incompleta de Shostakovich, basada, como la anterior, y como *La nariz* en Gogol. Sino, sobre todo, por *Rayok*,

breve pieza delirante, que se nos presenta escénicamente como una feroz burla de un mítin en favor del realismo socialista en música, una venganza personal e histórica tanto del compositor como de los artistas que realizan el espectáculo. *Rayok* es, originalmente, una cantata para solistas, coro y acompañamiento pianístico, que llevó también el título de *El decreto de Zdanov* (lo cual lo dice todo). Fue compuesta unos diez años después de la gran purga de 1948 y no se estrenó en la URSS hasta 1989, catorce años después de la muerte de Shostakovich.



La nariz de Shostakovich por la Opera de Cámara de Moscú.

Es una obra feroz que no pretende ser un *Tristán*, ni mucho menos. Las tres puestas en escena son obra de M. Kisliarov, que se apoya en cantantes-actores magníficos, como B. Tarjov, V. Jruliov (sensacional éste en *Rayok* y en *La nariz*), L. Kolmakova, A. Agapov, V. Rybasenko, O. Gubariev, etc. Las sobrias y cómicamente muy eficaces escenificaciones de las dos primeras piezas se ven desbordadas por el corrosivo montaje de *Rayok*, que empalma directamente con *Los jugadores* (mediante la interrupción de *camaradas policías* y *camaradas funcionarios*). El fin de fiesta es apoteósico. En resumen: buenísima música, buenas voces, muy buen teatro. Deseamos nuevos ciclos como éste.

Santiago Martín Bermúdez

FESTIVAL CORDOBA

27 JUNIO 1993
17 JULIO

PROGRAMA DE CURSOS

- | | |
|--|---|
| <p>1 Jose Luis Romanillos</p> <p>horas: 40
plazas: 20</p> | <p>Curso de construcción de guitarras
La guitarra de 1912
de Andres Segovia</p> <p>Asistente: Tobías Braun</p> <p>29 JUNIO
10 JULIO</p> |
| <p>2 Teresa Martinez De La Peña</p> <p>horas: 30
plazas: 20</p> | <p>El baile por Soleá
(brazos y actitudes)</p> <p>30 JUNIO
10 JULIO</p> |
| <p>3 Pepe Romero</p> <p>horas: 30
plazas: 20</p> | <p>La guitarra cómo solista en la orquesta</p> <p>2 JULIO
6 JULIO</p> |
| <p>4 Leo Brouwer</p> <p>horas: 20
plazas: 20</p> | <p>Arreglo y transcripción para la guitarra</p> <p>5 JULIO
10 JULIO</p> |
| <p>5 Manolo Sanlúcar</p> <p>horas: 20
plazas: 40</p> | <p>Curso de guitarra flamenca</p> <p>5 JULIO
10 JULIO</p> |
| <p>6 John Griffiths</p> <p>horas: 25
plazas: 20</p> | <p>La vihuela en la historia y en la práctica</p> <p>8 JULIO
16 JULIO</p> |
| <p>7 Angelo Gilardino</p> <p>horas: 25
plazas: 20</p> | <p>La música original para guitarra de los siglos XIX y XX</p> <p>8 JULIO
16 JULIO</p> |
| <p>8 Inmaculada Aguilar</p> <p>horas: 20
plazas: 20</p> | <p>Técnica y coreografía en el baile flamenco</p> <p>12 JULIO
16 JULIO</p> |
| <p>9 Enrique de Melchor</p> <p>horas: 20
plazas: 20</p> | <p>La guitarra flamenca de acompañamiento al canto</p> <p>12 JULIO
16 JULIO</p> |

SEMINARIOS

- | | |
|--|---|
| <p>1 Sabas de Hoces</p> <p>horas: 20
plazas: 30</p> | <p>Aproximación teórico-práctica a la guitarra moderna</p> <p>5 JULIO
9 JULIO</p> |
| <p>2 Ana Vega</p> <p>horas: 20
plazas: 30</p> | <p>Una introducción musical al flamenco</p> <p>12 JULIO
16 JULIO</p> |

JORNADAS DE ESTUDIO

- | | |
|---|----------------------------|
| <p>V JORNADAS DE ESTUDIO SOBRE HISTORIA DE LA GUITARRA</p> <p>horas: 20
plazas: 60</p> | <p>5 JULIO
9 JULIO</p> |
| <p>1 Reynaldo Fernandez Manzano</p> <p>La guitarra morisca en la familia de los cordófonos punteados en Al-Andalus y su difusión en Europa</p> | |
| <p>2 Miguel Romero Esteo</p> <p>Orígenes de la guitarra andaluza en el contexto del Mediterráneo arcaico</p> | |
| <p>3 Graham Wade</p> <p>Andres Segovia: El maestro y su música</p> | |
| <p>4 José Blas Vega</p> <p>Ramón Montoya: La guitarra Flamenca</p> | |
| <p>5</p> <p>Presentación del libro: LA GUITARRA EN LA HISTORIA.IV</p> | |

Información/Inscripción:

F.P.M. Gran Teatro

Avda. del Gran Capitán, 3. 14008 Córdoba (España)
Telfs: (957) 480237 (ext.28). Telefax : (957) 487494



Organiza:
F.P.M. Gran Teatro
AYUNTAMIENTO DE CORDOBA

Patrocina:

JUNTA DE ANDALUCIA

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

SAE

Pires no es sólo Mozart

Madrid. Auditorio Nacional. Ibermúsica. 19-I-93. Maria João Pires, piano. Obras de Beethoven, Schumann, Chopin y Schubert.

No soy muy partidario de los encasillamientos, pero tampoco creo que deban rechazarse de plano (a decir verdad, con el de Maria João Pires como mozartiana me siento bastante identificado). En cualquier caso, junto a su admisión, han de saberse reconocer las demás excelencias interpretativas que eventualmente puedan coexistir con las que determinan la especialización que se atribuya. Viene esto a cuento del soberbio recital que la gran pianista portuguesa ofreció para Ibermúsica sin que hubiera necesidad de que Mozart apareciera por ningún sitio, ni en programa ni en propinas: sólo Beethoven, Schumann, Chopin y Schubert.

Soberbio recital, decía. Por el alto nivel medio ejecutor que se alcanzó en los títulos abordados, y aún más por la personalidad traductora definida y específica de que se supo teñir a cada uno de los cuatro. Que me identifique más con este enfoque que con aquel otro, en nada disminuye la admiración por tan alta capacidad discriminadora. Porque si



Maria João Pires

es cierto que en la tan problemática *Sonata nº 30, opus 109*, beethoveniana, quizás se acentuaran un punto de más

los costados de intimidad y temura frente a las exigencias también presentes de ímpetu, vigor y dramatismo, la espléndida y redonda coherencia de sus contornos califica por sí sola a quien así la dibuja. Con todo, personalmente, no fue en esa *Sonata* ni en las *Tres Romanzas* de Schumann donde llegué a la cima del asombro y del reconocimiento. Fue en una antológica versión de los *Preludios* chopinianos de la *opus 28* —increíble la compaginación de unos nada tímidos contrastes de *tempi* y de climas, con la ausencia de toda prosopopeya y de cualquier atisbo de enfática macroconstrucción— en la que las razones de la expresividad cantora quedan irremediablemente explicadas hasta en retenciones tan aparentemente forzadas como la de la corchea con puntillo que abre el *Cuarto preludio, en mi menor*.

Y fue también en el milagroso *Scherzo* de Schubert que regaló la gran artista lusa. Se me antojó, en efecto, una suerte de taumaturgica broma, cuyo encantatorio hiperpreciosismo me hizo asomar sonrisas embobadas de incredulidad.

Leopoldo Hontañón

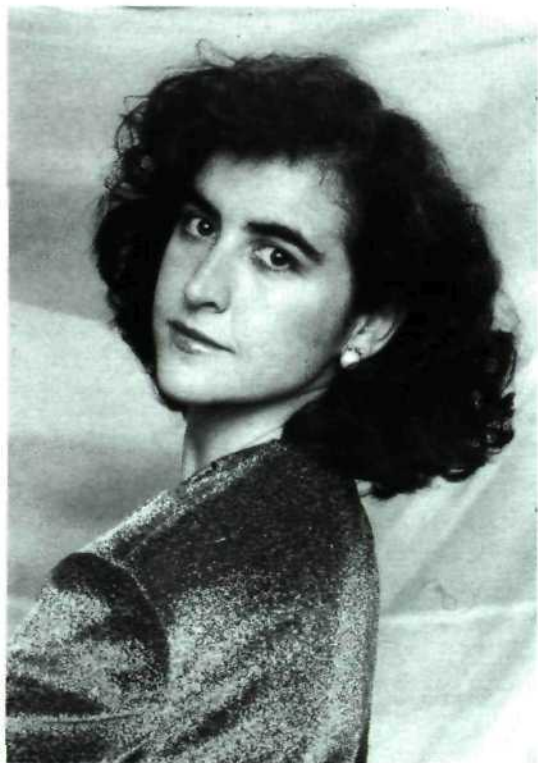
Un valor en alza

Madrid. Auditorio Nacional. 27-I-93. Chaikovski, *Capricho Italiano*. Rachmaninov, *Rapsodia sobre un tema de Paganini*. Bartók, *Concierto para orquesta*. Rosa Torres Pardo, piano. Orquesta de la RTV rusa. Director: Vladimir Fedoseev.

La pianista madrileña Rosa Torres Pardo resultó el principal aliciente del concierto que para Ibermúsica ofreció la antigua Orquesta de la RTV soviética, hoy rusa, en el primero de los dos programas presentados en Madrid. Sigue teniendo sus puntos más fuertes en los aspectos rítmicos y virtuosísticos habiendo mejorado el fraseo y el sonido en general aunque debería cuidar más las partes de vuelo lírico, que resultan un poco precipitadas y también lo que podríamos denominar preciosismo tímbrico que todavía está lejos de alcanzar. Todos estos aspectos se pusieron de manifiesto en su visión y realización de las *Variaciones sobre un tema de Paganini* de Rachmaninov de las que obtuvo una buena realización global pero, estoy seguro, podrá mejorar en futuras actuaciones si logra penetrar en los secretos de las sutilezas intimistas y no menos de las expresividades románticas. Es muy posible que con un director más refinado que el

mediocre Vladimir Fedoseev, Torres Pardo hubiese alcanzado una mayor riqueza de matices. Con todo la todavía joven pianista es una de las más firmes esperanzas de los instrumentistas españoles de hoy. Con una carrera internacional ya en marcha, Rosa Torres Pardo, me alegra decirlo, es un valor en alza.

El resto del concierto el *Capricho italiano* y el *Concierto para orquesta* de Bartók, nos mostró a una agrupación de calidad nada desdeñable y a un maestro al que le gustan los fortísimos y los *tempi* ligeros y pasa de preciosismos tímbricos, equilibrios entre las familias y sutilezas dinámicas.



Carlos Ruiz Silva

Rosa Torres Pardo

CICLO ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA

2-3-4 de abril

Ciclo III

ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA

Director Titular: **Aldo Ceccato**Solistas: **Miriam Gauci**, soprano
Alicia Nafé, mezzosoprano
Dino di Domenico, tenor
Peter Mikulas, bajo

G. VERDI

Requiem

16-17-18 de abril

Ciclo II

ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA
ESCOLANIA NUESTRA SEÑORA DEL RECUERDODirector: **Victor Pablo Pérez**Solistas: **Paul Lyon**, tenor
Sergei Kopchak, bajo

I. Stravinsky El pájaro de fuego (suite)

A. Larrauri Ezpatadantza

D. Shostakovich *El canto de los bosques,
opus 81

*Primera vez por la ONE

23-24-25 de abril

Ciclo I

ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA
ORFEON DONOSTIARRADirector: **Walter Weller**Solistas: **Linda Finnie**, contralto
Ruth Zieesak, soprano
Andreas Schmidt, barítonoJ. Brahms Rapsodia para contralto, coro
de hombres y orquesta, opus 53

J. Brahms Un Requiem alemán, opus 45

30 de abril/1-2 de mayo

Ciclo I

ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

Director Titular: **Aldo Ceccato**Solistas: **Cuarteto de Cuerda de la
Staatskapelle de Belin**

A. Webern

*Im Sommerwind

A. Schönberg

Concierto para cuarteto
de cuerda y orquesta

L. van Beethoven

Sinfonía núm. 6, en Fa
mayor, opus 68, "Pastoral"

*Primera vez por la ONE

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, 1 de abril

Ciclo A

PABLO DE LA CRUZ, guitarra

J.S. Bach Suite núm. 3, BWV 1009

V. Ruiz López Tema con variaciones

G. Bibérian Cuatro preludios

J.S. Bach Preludio y fuga, BWV 998

Miércoles, 14 de abril

Ciclo C

ORQUESTA DE CAMARA FRANZ LISZT

Director: **Janos Rolla**Solistas: **Lorand Fenyves**, Violín
Victor Martin, Violín

W.A. Mozart Casación, K 63

J. S. Bach Concierto para dos violines
y cuerda en Re menor, BWV 1043

A. Vivaldi Concierto para tres violines

W.A. Mozart Concierto para violín y orquesta
en Re mayor

Jueves, 15 de abril

Ciclo C

ORQUESTA DE CAMARA REINA SOFIA

Director: **Cristóbal Halffter**Solista: **Christiane Edinger**, Violín

F.J. Haydn Sinfonía núm. 1 en Re mayor, HOB I:1

C. Halffter *Concierto para violín y orquesta
de cámara núm. 2W. A. Mozart Sinfonía en Sol mayor K Anh 221,
"Sinfonía Lambach"

F. Mendelssohn Sinfonía de cuerda núm. 10

*Estreno en España.

Martes, 20 de abril

Ciclo A

LONDON CHAMBER PLAYERS

Director: **Adrian Sunshine**Solistas: **Dúo Rentería-Matute**, pianosA. Arensky Variaciones sobre un tema
de ChalkovskyW.A. Mozart *Concierto para dos pianos y
(Arr. B. Bartók) orquesta en Mi bemol mayor, K 365

R. Strauss Capriccio, obertura

F.J. Haydn Sinfonía núm. 64, en La menor,
HOB I: 64

*Estreno en España

Jueves, 22 de abril

Ciclo B

LONDON CHAMBER PLAYERS

Director: **Adrian Sunshine**Solista: **Peter Csaba**, Violín

H. Purcell-B. Britten Chacona

W. A. Mozart Concierto para violín y
orquesta de cuerda núm. 1 en
Si bemol mayor, K. 207

X. Montsalvatge Concertino 13+1

G. Puccini Crisantemi

A. Roussel Sinfonietta para cuerdas

Martes, 27 de abril

Ciclo C

Santiago de la Riva, violín

Angel Gago, piano

Obras de: **G. Tartini**, **L. van Beethoven**,
A. Yagüe, **B. Bartók**,
P. Sarasate, **M. Ravel**.

Martes, 29 de abril

Ciclo A

VIENNA COLLAGE

Obras de: **C. Ager**, **Staart**, **G. Ligeti**
y **J. Brahms**.

CON EL PATROCINIO DE

FUNDACION
CAJA DE MADRID

II CICLO DE ORGANO

Martes, 13 de abril

DAVID TITTERINGTON

Obras de: **L. N. Clerambault**, **J.S. Bach-A. Vivaldi**,
G. Piemé, **P. Eben**.

Brahms en Madrid

Después de Dvorák y Mahler, Johannes Brahms en los ya tradicionales Ciclos Sinfónicos de la Fundación Caja de Madrid. Diez conciertos que, en el Auditorio Nacional, pasarán revista a los aspectos más relevantes de la música sinfónica, sinfónico-coral, vocal, de cámara y para el piano del compositor hamburgués en un repaso que comienza el lunes 15 de marzo y que concluirá el jueves 24 de junio.

La nómina de orquesta e intérpretes revela, ante todo, una apuesta por lo que podríamos llamar una cierta vía personal a la hora de enfrentarse a la música de Brahms. Así, el imprevisible Lorin Maazel —*Sinfonías Primera y Segunda, Conciertos para piano y orquesta*—, que después de su concierto Strauss en Madrid con la misma Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera, con la que ahora regresa, se ha hecho merecedor de todo nuestro crédito. Con él reaparece en Madrid el magnífico pianista norteamericano de origen cubano Horacio Gutiérrez. Las *Sinfonías Tercera*

y *Cuarta* las negociará el siempre sorprendente Gennadi Rozhdestvenski al mando de la Philharmonia londinense, con la que puede deslumbrar si está en vena y más en un repertorio en el que, defensor a ultranza de lo poco convencional, no se ha prodigado entre nosotros. Por su parte, la Filarmónica Checa se presenta en Madrid con su flamante nuevo titular, Gerd Albrecht, otro músico de indudable personalidad volcado muchas veces en títulos nada tradicionales, y que junto al *Requiem alemán* —con el Coro Filarmónico de Praga, Soile Isokoski y Jorma Hynninen— nos ofrecerá un precioso programa con la *Obertura trágica*, el *Concierto para violín* —con la joven y rutilante Alyssa Park— y la apasionante transcripción de Arnold Schoenberg del *Cuarteto Op. 25*, escuchada hace años en Madrid a Comisión con la OSRTVE y al propio Rozhdestvenski con la Filarmónica de Londres.

En el apartado de música de cámara, vuelve el Cuarteto Melos —inolvidables sus actuaciones hace un par de años

dentro del Festival Mozart organizado por SCHERZO—, otra vez con el viola Enrique de Santiago y el clarinetista Ulf Rodenhäusser, y con el pianista Konrad Elser, para ofrecernos los tres *Cuartetos*, los dos *Quintetos de cuerda*, el *Quinteto con piano Op. 34* y el *Quinteto para clarinete Op. 115*. Aldo Ciccolini, viejo conocido en Madrid, traducirá las hermosas *Klavierstücke Op. 76*, las sobrecogedoras de la *Op. 119* y la juvenil *Sonata Op. 5*. Una vieja gloria, todavía, al parecer, en buena forma, el barítono Hermann Prey con su habitual Leonard Hokanson al piano, cubrirá el Brahms para la voz con un recital en el que se incluyen siete *Canciones de amor*, cuatro romanzas de *La bella Magelone*, siete *Canciones populares alemanas* y los impresionantes, crepusculares, testamentarios *Cuatro cantos serios*.

En resumen, una buena propuesta brahmsiana de la Fundación Caja de Madrid, quien promete ya un Bruckner para el año próximo.

L.S.

VIII ESCUELA DE MUSICA DE VERANO

"I CURSO DE PERCUSION"

Del 30 de junio al 10 de julio

CLASES MAGISTRALES, CONFERENCIAS, RECITALES Y CONCIERTOS.

Director artístico: JOAN GARCIA IBORRA

Información: PATRONATO MUNICIPAL DE MUSICA Y DANZA

Avda. Juan Carlos I, 55
03730-JAVEA (Alicante)
Tel. (96) 579 36 43

Maiski, cal y arena

Madrid. Auditorio Nacional, sala sinfónica. 3-II-93. European Community Chamber Orchestra. Mischa Maiski, violonchelo. Warlock, *Suite Capriol*; Haydn, *Concierto para chelo en do*, *Sinfonía n.º 35*; Bartók *Danzas rumanas*.

No era menos atractiva que las anteriores la tercera de las citas programadas por la Asociación Filarmónica de Madrid. Ni el clima que se respiró en el Auditorio fue tampoco menos expectante y atento que en las ocasiones precedentes, colmada también la sala por los abonados de la rediviva entidad. Atractiva convocatoria, decía, tanto por el hermoso y bien equilibrado programa —en el que, junto a nombres tan familiares como los de Haydn o Bartók, aparecía la primicia casi absoluta entre nosotros del de Peter Warlock (1894-1930), pseudónimo bajo el que escondía su quehacer compositivo el londinense Philip Hesletine—, como por los *a priori* tan destacados intérpretes seleccionados: el violonchelista letón Mischa Maiski y la European Community Chamber Orchestra que encabeza y dirige el excelente violinista noruego Ervind Aadland.

Sin que por mi parte pueda ni deba desconocer el indiscutible triunfo obtenido en su visita por solista y agrupación, sí he de reconocerle al lector que me ha adivinado esa pizca de desencanto que denuncia la expresión *a priori*. No en nada de lo que afecta a la perfección ejecutora de ambos, ni de lo que atañe a la bella sonoridad que Maiski extrae de su espléndido *montagna* o al virtuosismo colectivo de que el conjunto sabe hacer gala. Pero sí, quizá, en lo que se refiere a determinadas libertades acentuales y de línea del primero, aunque sin que pueda llegar a afirmarse que deje de ser musical en ningún momento, y a ciertas anteposiciones de lo preciosista a lo estilístico (en Haydn) y a la expresiva (en Bartók).

L.H.

VALENCIA

Interesante Orfeo

Valencia. Palau de la Música. 15-I-93. Gluck: *Orfeo ed Euridice*. Elena Obratzsova, Ileana Cotrubas, Carmen Vilaplana. Coro y Orquesta de Valencia. Director: Manuel Galduf.

Este *Orfeo* siguió la versión original vienesa (1762), exacta en el libreto, salvo alguna abreviación coral, y con algunas modificaciones en la orquestación, en parte motivadas por la sustitución de los antiguos cometto y chalumeau. Esta versión vienesa, más escueta que la parisina de 1774 y que la posterior debida a Berlioz, nos muestra con pureza el primer gran paso de la reforma de Gluck. Para nuestros oídos actuales, tan saturados, no es fácil percibir el efecto vehementemente que provocó esta obra de música transparente y nada retórica incluso en los pasajes más dramáticos. La interpretación escuchada en el Palau se aproximó con general acierto a la belleza de la obra, pero, ausente la escena, no transmitió todos sus contrastes dramáticos. Hasta el final feliz, que sustituye al trágico del mito original, la obra transita, aspiración del Iluminismo, por sombras y luces. Los pasos por el Averno, los Campos Elíseos, el tortuoso laberinto y el templo terreno del Amor, imponen una variedad expresiva de afectos que resultó demasiado rebajada en esta versión, cuidada en la sonoridad y estática en su cualidad dramática. La



Ileana Cotrubas

Orquesta de Valencia destacó por una matizada prestación de los arcos, mientras que el viento no consiguió muchas veces el debido control dinámico, con exceso de forte, perjudicando algunas intervenciones solistas.

Correcto el coro y muy discreta la intérprete de Amor, el interés se centró en las dos protagonistas, un lujo aun en el estado actual de sus voces. Obratzsova conserva el volumen y la belleza y sensualidad del registro central, aunque la voz ha perdido homogeneidad, se resienta en el agudo y su capacidad expresiva sea limitada. Exceptuando una matizada *Mille pene, ombre moleste*, so-

bre el arpa, en el resto le faltó intención en el acento. Añado, de paso, que afortunadamente escuchamos una voz de mezzo femenina en este papel originalmente escrito para castrato contralto (que Gluck modificó y traspuso para tenor en la versión francesa), y no en una voz de contratenor. La voz de contratenor —que este comentarista rara vez soporta, aunque sí el falsettone en el re-

gistro agudo tenoril— suscita tanta controversia en el gusto como el registro de pecho femenino. A mí me parece legítimo y atractivo, sobre todo cuando tiene las notas hermosas de Obratzsova (aunque el gran castrato Marchesi criticaba la emisión de pecho después del fa o fa sostenido en el grave). Ileana Cotrubas, ya mermado el registro agudo, estuvo extraordinaria desde el punto de vista expresivo, aportando la emoción lírica y dramática que en buena medida faltó en esta interesante versión de *Orfeo ed Euridice*.

Blas Cortés



Del 23 al 25 de marzo de 1993 realizamos jornadas de demostración de alta fidelidad. Invitamos a nuestra distinguida clientela a que acuda a dichas jornadas trayendo sus propios discos CD. Unica tienda en Barquillo que vende alta fidelidad por demostración.

OS ESPERAMOS

Barquillo, 40
28004 MADRID

Tels. 310 33 45-319 87 42

Fax: 308 34 53

BOLONIA

Lo mejor, Chailly

Bolonia. Teatro Comunale. 8-XII-92. Wagner, *Götterdämmerung*. Dirección musical: Riccardo Chailly. Dirección de escena, escenografía y vestuario: Pier'Alli. Siegfried: Siegfried Jerusalem, Gunther: Bodo Brinkman; Hagen: Matti Salminen; Alberich: Hartmut Welker; Brünnhilde: Sabine Hass; Guttrune: Gabriele Maria Ronge; Waltraute: Florence Quivar.

Con el *Götterdämmerung* el Comunale de Bolonia ha concluido *La gran obra* comenzada hace años de llevar a su escena la *Tetralogía* wagneriana en su integridad y en producción propia.

En esta época en la que los ciclos del *Anillo* se hacen en los grandes y pequeños teatros del mundo a la ligera, con precariedad de medios y poca imaginación el que Bolonia se haya enfrentado al reto sin prisa y con seriedad es ya algo digno que ennoblece la administración del Ente.

Pier'Alli logra en el *Ocaso* una conjunción mucho más acertada del cine/teatro que en las otras jornadas del ciclo. Incluso consigue momentos de enorme belleza como el de Grane arrojándose a la pira con Brünnhilde a la grupa envueltos ambos en fuego. Bastante bien resueltas la intervención de las Hijas del Rin en el tercer acto y la muerte de Siegfried. Magníficos algunos de los decorados del palacio de los Gibijungos, impresionantes en su brutal grandeza. Sin embargo, en el lado meramente teatral el espectáculo dejó bastante que desear. La dirección de escena fue casi nula. Allí ni añade, ni clarifica el texto, se limita a escenificar una historia carente de vida, salpicada en algunos momentos con detalles *chuscos* y en otros de una cursilería bochormosa. La razón por la que el Sr. Alli incluye mimos danzantes en el segundo acto entre los guerreros Gibijungos y las damas de Guttrune es algo que escapa a mi comprensión a no ser que lo que haya pretendido el director de escena sea un golpe de humor a los que son tan dados los registros wagnerianos de hoy en día. Allí está muy al tanto de lo que es Wagner visualmente, pero poco de la intensidad de su magnífico drama. Otra idea genial fue la de añadir dos ninfas ondulantes a cada una de las Hijas del Rin, con lo que el escenario se llenó de gasas y pelucas rubias. Con todo, creo que Alli ha realizado un trabajo serio en conjunto, original en parte y sobre todo (esto es para mí lo más positivo de este *Ocaso*) alejado casi siempre, no en la iluminación en exceso oscura, de la estética (yo diría antiestética) que reina en la mayoría de las represen-

taciones wagnerianas de nuestros días, pero también ajena a la pretendida recreación neorromántica que en general suele degenerar en una espantosa ridiculez.

El reparto fue correcto. Salminen con su voz de trueno y su entonación de toro en celo, mugió un Hagen de indudable brutalidad y grandeza. Florence Quivar hizo unas estupendas primera Norma y Waltraute. Harmut Walker convirtió su pequeña intervención como Alberich en una lección de intensi-



Riccardo Chailly

dad e inteligencia. Gabriele Maria Ronge como Guttrune y Bodo Brinkman como Gunther sacaron adelante con dignidad sus ingratos papeles.

El dúo protagonista estuvo servido por el Siegfried de nuestros días, Siegfried Jerusalem que evidenció las múltiples forjas de Nothung que ha sufrido su garganta. Su voz otrora bella y esmaltada está hoy resquebrajada a extremos alambantes, su última escena cantada en falsete fue patética, y como Jerusalem nunca ha sido Lawrence Olivier (excepto cuando tiene un director de escena que se preocupe de ello) su interpretación, a niveles teatrales, del héroe fue lamentable.

Sabine Hass es una cantante profesio-

sional, seria, musical, posee una apreciable capacidad de entrega pero aun así su Brünnhilde fue irregular y poco interesante. En los momentos líricos nos dio algo del su, en general, decente estilo straussiano, pero en los dramáticos ni física ni vocalmente pudo con el personaje. Después de Jones y, sobre todo, de Behrens la forma Hass de hacer Brünnhilde ya no tiene sentido.

Para compensar estos lunares y con creces, disfrutamos de Riccardo Chailly en el podio. ¿Por qué este director no está en Bayreuth en vez de los dos *plomos* de la batuta que allí sacrifican anualmente en aras de sus *personalísimas* di-

recciones, que no lo son tanto, la maravilla de la música de Wagner?

A Chailly quizá se le escapa la salvaje brutalidad del segundo acto de la ópera pero qué maravillas hace con el primero y el tercero, qué sentido del *tempo* wagneriano, qué capacidad para enlazar con mano de orfebre lo dramático con lo lírico con lo heroico. Qué intensidad, casi telúrica en la marcha fúnebre. Una dirección extraordinaria que madurará con los años pero que ya es hoy más que notable y a la que respondieron el coro y la orquesta con singular profesionalidad, entrega y buenos resultados.

Francisco Villalba

BASILEA

A las dos y cinco de la tarde

Basilea. Foyer del Gran Teatro. 13-1-93. *Die Hochzeit des Luis Alonso oder Die Nacht vor dem Stierkampf* de Jerónimo Giménez, con arreglos de texto y musicales por Herbert Wernicke y Frank Wittenbrink. André Jung (Luis Alonso), Desirée Meiser (María Jesús), Martin Schneider (Gabrié y Tinoco), Gundi Ellert (La Picúa y La Tinoca), Jürg Löw (Don Paco e Intendente). Cuerpo de baile dirigido por María Guerrero. Traducción de los sainetes: Sieglinde Oehrlein.

Eran las dos y cinco de la tarde. Era el día de San Ricardo. Se cumplían 30 años de mi llegada a tierras alemanas, y me dispuse a ver y oír, por primera vez en mi vida, *El baile* y *La Boda de Luis Alonso* ... en alemán. Y en Basilea. Las malas lenguas suizas (haylas) disputan casi *more teologico* quiénes son los más lentos del país, si los de Bema o los de Basilea. Después de asistir a la *Boda* y al *Baile de Luis Alonso*, Basilea queda libre de sospechas. Este montaje es el quinto de una serie dedicada a la opereta, qué se le va a hacer. Pero ya quisiera yo ver en los Madriles un montaje como éste: reconozco desconocer la refundición llevada a cabo por José Tamayo. Pero a José Luis Alonso, recreador genial de *El dúo de La Africana*, se le habrían puesto coloradas las manos aplaudiendo en Basilea. Para empezar, un lleno hasta la bandera. Sic. Sic, porque el decorado es, nada más y nada menos, una plaza de toros portátil levantada en el espaciosísimo foyer (¿vestíbulo?) del inmenso teatro de Basilea. El público en las gradas (repito: lleno hasta la bandera, quinientos aficionados) y la orquesta y el escenario —una simple tarima— en el redondel. Las llamadas al público, una, dos y tres, con el tararí-tararí-tararí— que-el-toro—va—a-salir. Lo que vamos a presenciar es (traduzco del alemán) *La boda de Luis Alonso* o *La noche antes de la comida*, pero se trata de los dos sainetes de Javier de Burgos y Jerónimo Giménez, sólo que enriquecidos: con el trío de los ratas y el chotis de la Menegilda de *La Gran Vía*, y el bolero del marabú, el inmortal chotis, p. ej., abre la segunda parte del espectáculo, es decir, *El baile de Luis Alonso*, mostrándonos a María Jesús limpiando con la fregona el piso de la casa donde ya vive casada con el maestro de baile: "Pobre chica la que tiene que fregar...etc.", y María Jesús enhebra en un texto recreado por los dramaturgos de Basilea el hilo de la trama. La transcripción musical logra el milagro a base de dos violines, viola, violonchelo, cometín, dos flautas, guitarra, oboe, trompeta y percusión, amén de piano, donde oficia el transcriptor y además director, Franz Wittenbrink.

Esta orquesta, en el tendido de los entendidos, participa quieras que no en la acción escénica y hasta le sirve a veces de decorado, para esconderse algún personaje, para que María Jesús-Menegilda le aplique al piano su celo de fregona doméstica. Sólo la viola (¿china, coreana?) mantiene casi todo el tiempo una mirada escéptica aunque divertida: "Son como niños (parece decir) estos occidentales". Y es que la estamos gozando todos, actores y públicos, adultos, niños y militares sin graduación. Y sí, dije actores. Los intérpretes son actores, no cantantes. Y entonces, claro, la bordan. Porque es que los actores alemanes saben cantar todos: de lo contrario, más de la mitad



Desirée Meiser y Martin Schneider en *Las bodas de Luis Alonso*

del teatro de Bertolt Brecht no existiría, porque Brecht sólo escribía para la cera que arde. Otro ejemplo al canto: En *El baile*, la primera escena con Juana la Tinoca, tal como se vive en la plaza de toros de Basilea, es una maravilla comparable a la escena de Jenny la de los piratas en *La ópera de los tres centavos*. Y para que no falte la guinda en el pastel, los papeles de la intendenta y sus abrazadabrantes hijas Moma y

Quica los interpretan tres actores cómicos que fueron El Chano y su cuadrilla en la primera parte. La risa está garantizada. Repitámoslo en otro tono: La risa está garantizada. Y no le falta razón al comentarista del más prestigioso diario suizo, *NZZ*, cuando dice que si bien los actores son un portento, la orquesta una delicia, y la actuación del cuerpo de baile puede calificarse de fulminante, al director Herbert Wernicke se le ha ido la mano cargando las tintas. Ha hecho una *Boda* y un *Baile* pasados de rosca. No, no le falta razón al colega HMN (esa es la firma de la reseña, y casi resulta onomatopeya premonitoria de su duda), pero sí le falta co-razón ... y ese guión es mío, no atrabilis de escritura procesada, como tanto que hoy se ve. Y cuando al final de su reseña, HMN encuentra que estos sainetes no están ni literaria ni musicalmente a la altura de *La bella Helena*, *Sangre vienesa* y *El murciélago*, hay que preguntarse cómo es posible que un crítico musical del ámbito alemán aún no haya leído el bodrio que es el libreto de ese *Murciélago* que, si sigue volando, es gracias a la música de Strauss: de los otros dos ejemplos más vale ni hablar. Sí, a Herbert Wernicke se le ha ido la mano, cargó las tintas, se pasó de rosca, pero es que lo hizo adrede, y es que una zarzuela muy bien puede ser su propio esperpento, la puesta en escena de Basilea lo demuestra de un modo ejemplar. Y estoy seguro de que el público español, si pudiera presenciarla (cosa que desde ya recomiendo vivamente a los organizadores de festivales de teatro), la aplaudiría sin reservas y hasta con entusiasmo, a pesar de la barrera idiomática.

Por último, el glosario de voces españolas en el programa de mano es casi tan bueno como el que le añadió Hemingway a su *Muerte en la tarde*, y que en España no conocemos porque, ¿qué falta nos hace a nosotros que alguien nos explique qué es una verónica, verdad? (pero esta estúpida amputación del texto del Barbas es otra historia y la dejo para las mulillas). Un consejo de buen amigo: si salen de vacaciones a Centroeuroopa, de aquí a junio, pasen por Basilea y asistan a esta corrida tan especial y tan inolvidable. Con tres grandes espadas: Giménez, Chueca y Vives.

Ricardo Bada

NUEVA YORK

Nacida para Rossini

La Sinfónica de Boston en su temporada número ciento doce, presentó un programa hilvando temas de obras de Shakespeare: arias de óperas de Berlioz, Rossini y Bellini, y el *Sueño de una noche de verano* de Mendelssohn, con el concurso de la soprano Kathleen Battle y de la mezzo-soprano Frederica von Stade, bajo la dirección del maestro Seiji Ozawa. Kathleen Battle cantó el aria *Je le voir* del primer acto de *Béatrice et Bénédicte*, que a la postre resultó ser la última obra completa que escribió Berlioz, inspirada en *Much Ado about Nothing*. La voz de Battle es pequeña y al principio uno debe hacer un ajuste auditivo para poder concentrarse con comodidad y poder disfrutar de su musicalidad y buen gusto, especialmente en este aria en que usó con frecuencia la *mezza voce*. En *Si, fuggire: a noi non resta*, un dúo maravilloso que no se oye con frecuencia como tampoco la ópera a que pertenece: *I Capuleti e i Montecchi* de Bellini, logró una mayor comunicación y resultó absolutamente encantadora en la *Canción de cuna* del *Sueño de una noche de verano*. Frederica von Stade, inmersa desde la primera nota en el clima de *Assisa a pie d'un salice* y *Deh calma, o Ciel* del *Otello* de Rossini, cantó con emoción y con voz pareja y segura y fue un Romeo apremiante y enamorado para la Julieta dulce y algo melancólica de Battle en el dúo de Bellini. Seiji Ozawa es de una flexibilidad extraordinaria en sus acompañamientos. Esta cronista lo recuerda siguiendo la agitación apasionada de Martha Argerich en un concierto de Prokofiev algunas temporadas atrás en donde literalmente dirigía mirando a la pianista y la versión fue un triunfo de concertación.

Uno de los puntos más altos de lo que va de toda la temporada musical de Nueva York lo constituyó la presentación de la joven mezzo-soprano Cecilia Bartoli con la Sinfónica de Montreal bajo la dirección de Charles Dutoit. Bartoli pone una técnica sólida al servicio de la música. Parece mentira que puedan entrar tantos sonidos en esas escalas de agilidades ejecutadas con una velocidad vertiginosa, y que se oigan perlados, cristalinos, y sobre todo, absolutamente conectados al espíritu de lo que canta. Nunca emite una sola nota que no tenga un sentido dramático-musical, mas, desde el primer sonido que toca la orquesta en una introducción a un aria,

ella está sumergida en cuerpo y alma en el personaje y en la situación dramática. Y todo ello con una entrega auténtica y con una desarmante espontaneidad. Sin tener una voz grande, sabe a la vez ser íntima y espectacular. Parece haber nacido para cantar la música de Rossini. En este concierto en particular interpretó: *Quanto 'e grato all'alma mia* de *Elisabetta, regina d'Inghilterra*; *Giusto ciel* de *Le Siege de Corinthe* y *Riedi al soglio* de *Zelmira*. Debó hacer tres bises ante un teatro que la aclamaba de pie: *Una voce poco fa* de *Il barbiere di Siviglia* y *Bel raggio lusinghier* de *Semiramide*, y agregó *Voi che*

sapete de *Le nozze di Figaro* de Mozart donde transmitió el ardoroso desasosiego del paje, con una delicadeza de fraseo extraordinaria. La orquesta de Montreal proveyó un buen marco para este festival rossiniano. Supo imprimirle una delicada Francia al *Pas de deux* y una contagiosa energía a la *Obertura de Le carnaval romain*, Op.9 de Berlioz. En la segunda parte, con una platea un poco más despoblada, Dutoit redondeó una muy buena versión de las *Danzas sinfónicas* Op. 45 de Rachmaninov.

María Julia Caamaño

Verdi en el Carnegie Hall

La Orquesta y Coro del Teatro alla Scala de Milán no venían a Nueva York desde 1976. Originalmente se había proyectado una gira por seis ciudades de los Estados Unidos de América, incluyendo cuatro funciones de ópera. Pero la situación económica y los cambios en el gobierno de Italia, que era quien patrocinaba la *tournee*, redujeron el proyecto a dos presentaciones en el Carnegie Hall con el *Requiem* de Verdi. Riccardo Muti, Director artístico de la compañía, llevó a su orquesta por un amplio espectro de matices: desde el *pianissimo* casi inaudible del comienzo en el *Requiem* hasta el *fortissimo* más intenso en el *Tuba Mirum*, con las trompetas situadas en la tercera galería del teatro. La obra, de una religiosidad operística, es intrínsecamente impresionante. También lo fue la visión de los doscientos cincuenta y seis músicos en el escenario y el fervor con que cantó el coro, pero solamente lograron arañar la superficie. Lo mismo podría decirse de los solistas: la soprano Maria Dragoni tiene un instrumento importante y bellissimo, pero sonó descontrolado; el tenor Richard Leech tendió uniformemente al canto estentóreo, aun Samuel Ramey, con esa voz portentosa, pareció un tanto deslucido y a la mezzo-soprano Lucia D'Intino, aunque cantó correctamente, le faltó convicción. En cierta forma, la de la Scala fue una visita que no colmó totalmente la expectativa creada.

La Orquesta Sinfónica de Saint Louis, bajo la dirección de Leonard Slatkin presentó un programa de obras totalmente diferentes, basadas en música y textos del siglo trece: *Worlds Bliss* de Peter Maxwell Davies y *Carmina Burana* de Carl Orff. Maxwell Davies se inspiró en el paisaje desnudo de las islas Orkneys al norte de la

costa de Escocia, donde ha fijado su residencia, para crear esta obra cuyo ritmo, melodía y armonía van cambiando gradualmente y donde la tonada medieval (*Worlds Bliss*) aparece claramente identificable en las campanas tubulares, cerca del final. *Carmina Burana*, es una de las obras favoritas de todos los públicos y el del Carnegie Hall no fue una excepción. Hakan Hagegard es uno de los grandes baritonos de la actualidad, aunque no sea tan promocionado publicitariamente. Cantó su parte en *Carmina Burana* con largueza vocal y persuasión. Harolyn Blackwell (un Oscar soberbio en la actual producción de *Un ballo in maschera* del Metropolitan) aportó su limpio timbre y agudos infalibles. La parte de tenor estuvo a cargo de John Aler.

Un halo de corrección rodeó la presentación de la orquesta de Calgary bajo la batuta de su director estable, Mario Bernardi. El programa abrió con la *Obertura de Le corsaire* que deja patente la maestría de Berlioz en el uso de la orquestación. Le siguió *An Elemental Lyric* de Alan Gordon Bell, compositor canadiense nacido en 1953. Este concierto de la orquesta de Calgary fue parte de una gira denominada *Pipeline* (oleoducto) *Tour* y la obra de Bell introduce, simbólicamente y fútilmente, un nuevo instrumento de percusión hecho de cuatro segmentos de una cañería de gas natural, biselada, lijada y preparada para tocar. La primera parte cerró con la obra central del programa: *Les Illuminations*, Op. 18, bien cantada por la soprano Edith Wiens, pero la lectura en general no transpiró las poderosas imágenes de los textos de Rimbaud configurados en la música de Britten. El programa concluyó con la *Sinfonía n.º 2* en *do mayor* de Schumann.

María Julia Caamaño

CHICAGO

De la mano de Altman

Hacia el siglo XXI es la perspectiva artística de la Lyric Opera de Chicago al presentar los estrenos mundiales de tres óperas norteamericanas, siete óperas norteamericanas más y diez clásicos europeos del siglo XX antes del año 2000. *McTeague* de William Bolcom, basado en una novela naturalista de 1899 de Frank Norris, fue el estreno de esta temporada. El naturalismo obliga a un héroe de gran fuerza física y poca inteligencia y la influencia del ambiente, la herencia y la indiferencia social sobre los personajes. En el San Francisco de 1900 *McTeague* es un hombre sencillo, un dentista de éxito sin título, que se casa con Trina, prima y novia de su amigo Marcus. A Trina le tocan 5.000 dólares en la lotería, los invierte y se hace más rica, pero a la vez tacaña y regañona. Marcus se vuelve contra el dentista y denuncia a *McTeague* por practicar sin licencia. Sin empleo y casado con una mujer que no está dispuesta a compartir su oro, *McTeague* se empobrece y se convierte en alcohólico y vagabundo. Estrangula a Trina, se apodera de su dinero y se dirige al Valle de la Muerte donde mata al perseguidor Marcus y descubre que está esposado por una muñeca a su némesis y tiene que morir de hambre en el desierto dorado, donde el oro no sirve. Los temas son codicia, envidia y pasión. La novela ya ha sido previamente adaptada: la película *Greed*, de 1924, de Erich von Stroheim. En Chicago otro director de cine, Robert Altman, familiarizado con la cultura de la frontera por su película *McCabe and Mrs. Miller*, dirigió.

El prolífico Bolcom, ganador del premio Pulitzer, es más conocido por sus interpretaciones al piano y sus dieciséis discos de canciones americanas, con su mujer, la mezzo Joan Morris. Una gran parte de su música se caracteriza por una amalgama de estilos musicales. El *McTeague* en dos actos combinó, a menudo sin mucha fluidez, las formas operísticas tradicionales del aria, el dueto y el conjunto, aires *pop*, melodías canturreables, algunas disonancias dramáticas, *ragtime* y *cake-walk*, una *passacaglia*, *blues*, un cuarteto de aficionados, un fandango. Todo bien compuesto, bien escrito para la voz, atractivo, bien ambientado, accesible. La novela de

Norris es tétrica; una gran parte de la ópera de Bolcom, a pesar de sus personajes poco atractivos y de los momentos de degradación y horror, en ocasiones sentimental, juguetona de vez en cuando. Para los tradicionalistas de la ópera, que no les gustó la partitura, los magníficos decorados del desierto, pintados a mano, los callejones, las calles principales e interiores por Yuri Kuper, fueron una delicia visual. En los símbolos se encontraba un enorme diente de oro y un canario dorado en una jaula dorada de *McTeague*. El vestuario llamativamente decorado para Jeannette Mariani (Jano) eran evocadores. La contribución de Altman fue la construcción de la trama, que le garantizan unas regalías que no recibiría como director, y saltos atrás—cinco escenas suceden en el desierto—. El libreto es de Arnold Weinstein. Dennis Russell Davies dirigió con corrección en todos los estilos. El fuerte *heldentenor* canadiense Ben Heppner cantó en

sobre temas americanos, sino que es también una historia de nuestro tiempo, cuando el porcentaje de personas sin hogar en USA va en aumento.

Marcello Giordani, citado por Pavarotti como «el próximo gran tenor», cantó durante su quinta temporada consecutiva en la Portland Opera de Oregon. Como Nemorino en *L'elisir d'amore* su voz dulce y melíflua se resintió de un catarro, y *Una furtiva lacrima* fue fraseada emotiva y bellamente. Maureen O'Flynn cantó Adina con una voz exquisitamente pura, perfectamente colocada y con una interpretación deliciosa. Jozsef Gregor fue el mejor de los Dulcamara, un verdadero charlatán que cantó *Udite* con gran velocidad y agilidad. Antonello Allemandi dirigió con alegría y la dirección escénica de Robert Bailey fue graciosa e imaginativa. Durante una temporada en USA donde hay nada menos que seis compañías representando *L'elisir* será difícil encontrar una mejor.

En Milwaukee, Wisconsin, una ciudad ventosa y de gente amable en el lago Michigan, con una gran población norteamericana de ascendencia alemana, la Florentine Opera dio su primer *Anillo* en sesenta años. Roberto Oswald, director de producciones del Teatro Colón de Buenos Aires, en su cuarto montaje norteamericano en dos años, diseñó *La valquiria* en un escenario oscuro y plateado, muy hermoso a la vista, y como siempre, claramente dispuesto. Algunos de los cantantes veteranos en Wagner cantaron, pero fue Mariana Paunova, cantando su primera Fricka, quien dominó el escenario con su seria, majestuosa interpretación y canto rico e inteligente. Como Wotan, James Johnson perdió su habitual dominio vocal y escénico y la Brünnhilde de Joanna Meier fue afectiva pero carente de fuerza o solidez. Gary Bachlund fue un Siegmund heroico y animado, Mildred Tyree tuvo sus buenos y menos buenos momentos como Sieglinde y Jerome Hines fue un brutal Hunding. Sólo en los momentos más dramáticos convenció como director Joseph Rescigno. Los momentos líricos fueron demasiado lentos y el acto primero resultó interminable y sin impulso.

Jeffrey C. Smith



Ben Heppner y Catherine Malfitano en *McTeague*

FOTO: ROMANO

una tesitura alta el fuerte papel del fuerte *McTeague*, con animación y claridad. Catherine Malfitano cantó e interpretó a Trina con intensidad dramática y evolucionó convincentemente de una simpática inocente a una avara obsesionada por el oro. Timothy Nolen fue convincente como Marcus y Emily Golden como la periférica demente fantasiosa Maria, cantó con sentido su gran aria mientras simulaba el coito. *McTeague* no sólo continúa la tradición de Gershwin, Thomson y Floyd de óperas americanas

LONDRES

Una casa ejemplar

Londres. English National Opera. 31-XII-92. Janáček: *Las aventuras del señor Broucek*. Clark, Tierney, Bottone, Napier-Burrows, Morgan, Bovino, Remedios, Squires. Coro y Orquesta de la ENO. Dirección escénica: David Pountney. Dirección Musical: Sir Charles Mackerras. 2-I-93. Gilbert y Sullivan: *La princesa Ida*. Van Allan, Curtis, Graham-Hall, Dolton, Grace, Joshua, Collins, Owens. Coro y Orquesta de la ENO. Dirección escénica: Ken Russell. Dirección musical: James Holmes.

Con muchas menos campanillas que su casi vecina de barrio, la Royal Opera House, la English National Opera supone un intento por hacer del espectáculo lírico mucho más que un eco de sociedad que cuesta millones al erario público. Desde su tradicional y discutible decisión de dar todos sus títulos en inglés hasta su reciente campaña publicitaria a la voz de «Everybody Needs Opera», el caso es que el inmenso y apastelado London Coliseum es un teatro vivo, capaz de aunar el repertorio convencional y las novedades sin temor alguno, y hasta de convencer a sus incondicionales de que se atrean a financiar una representación. Así, el propio público —como suena, con los donantes de a partir de veinticinco libras, menos de cinco mil pesetas, recogidos en el programa de mano— es el patrocinador de *Las aventuras del señor Broucek*, un espectáculo ejemplar, pletórico de sugerencias escénicas—incluido el uso de la imagen cinematográfica, de Einstein a los noticiarios televisivos— y hasta de lecturas contemporáneas, como la que lo acerca a las manifestaciones de la plaza de San Wenceslao en Praga en 1989. Y como Janáček dedicó la obra en su día al presidente Masaryk, «liberador de la nación checa», la ENO

hace lo propio hoy con Václav Havel. Los intérpretes vocales están a la excelente altura del espectáculo, con un magnífico Graham Clark, bien conocido en Bayreuth, que diseña un protagonista excelso en un trabajo físicamente agotador. Bien Bonaventura Bottone y Vivian Tierney como Málínka y Mazal, y mal, con la voz bastante fatigada, Alberto Remedios como el autor. Y por encima de todo, ese músico inmenso que es, en este repertorio, Sir Charles Mackerras, capaz desde el primer compás de entrar en el universo complejísimo de la obra con esa inteligencia que seguramente sólo da la formación y la convivencia permanente cerca de una cultura y sus peculiaridades. Bien la Orquesta y menos bien el Coro de la ENO.



Graham Clark como el señor Broucek

La princesa Ida —su edición crítica a cargo de David Russel-Hulme— se convierte en manos de Ken Russell en una burla que no lo es tanto, seguramente

por querer acercarla demasiado a una realidad histórica cuando puede perfectamente seguir funcionando con sus propias referencias. La historia de la princesa no tan dispuesta a casarse en un matrimonio ya convenido no necesita de un fondo con el palacio de Buckingham flanqueado por grandes orejas —facilón— ni de unos hermanos del príncipe Hilarión desplazándose por la escena en bicicleta. Luchan frente a ello unos cantantes competentes con una Rosmary Joshua de suficiente presencia y buenas maneras y un divertido Nickolas

Grace. No pude asistir a las representaciones dirigas en lo musical por la excelente Jane Glover, pero el fogoso James Holmes consiguió dar suficiente fluidez al habilísimo discurso de Sir Arthur Sullivan.

LS.

Compact Disc

RCA
VICTOR
RED
SEAL

Del Mes



RCA se complace en presentarles 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.

BRAHMS
Ein Deutsches Requiem
Angela Maria Blasi, soprano
Bryn Terfel, baritono
Orquesta y coros de la Radio Bávara
SIR COLIN DAVIS, director.

BMG
CLASSICS

MARZO

Dos magníficas grabaciones de Chiara Banchini con el Ensemble 415



HMX 2901459.60 CD

*Dos Compact Disc
al precio de uno*

CD 1

Vivaldi **Sonata "La Follia"** / Albicastro
Coelestes Angelici chori / Corelli **Sonata**
op.V n° 3. Concerto grosso op. 6 n° 7
Haendel **Flavio** / Sammartini **Concerto**
grosso n° 6

CD 2

Schobert **Quatuor op.VII n° 2**
Boccherini **Quintette op. 31 - 4 G.328.**
Quintette op. 39 - 2 G.338. Symphonie
op. 35 - 4 G.512

BOCCHERINI · QUINTETTES AVEC DEUX ALTOS
ENSEMBLE 415 · Chiara Banchini, Enrico Gatti
Emilio Moreno, Wim ten Have, Käthi Gohl



901402



HMC 901402 CD

Solicite discografía
en su establecimiento
habitual

PARIS

...Y bailó la danza de gran calumet

París. Opéra Comique. 20-I-93. Rameau, *Las indias galantes*. Les Arts Florissants. Director: William Christie.

Finalizado el espectáculo, con todos los intervinientes sobre la escena y entre las interminables aclamaciones de un público enfervorecido, Christie ordenó la repetición de esa espléndida danza, solemne y rítmica, del gran calumet de la paz. Así concluía el brillante montaje de *Las indias galantes*, cuyo éxito ha de repartirse entre Les Arts florissants, con su director al frente, y el polivalente escenógrafo argentino Alfredo Arias.

Arias ha planteado la obra con un inteligente desenfado, confiriendo el protagonismo a dos elementos básicos: el color y el movimiento. En cuanto a lo primero, los juegos cromáticos aparecen en las vestiduras (un solo ejemplo: el desfile de las flores, en el tercer acto), en los tocados (diademas de plumas de una belleza poco común, en el cuarto acto), en las luces multicolores (batería de focos en la parte superior del escenario, bola que proyecta haces luminosos en toda la sala). Respecto al movimiento, se produce un complejo contrapunto entre las actitudes corporales de los mimos, las solemnes evoluciones de los personajes de época, las contorsiones guiñolescas de los actores ataviados como muñecos; y, desde la simple exhibición de los jóvenes cuerpos de los



Escena de las Indias galantes

bañistas, hasta el frenesí de la danza violenta, primitiva o hipermoderna, según se quiera, de los salvajes travestidos en *rockers*, *skin-heads*, *punkies*, *heavies*...

El deliberado anacronismo y los medidos toques de humor acercan y distancian a la vez la farsa escénica que, por otra parte, se contempla como en un juego de espejos, transmutando la sala real en la virtual imagen de la pista de un circo. Tal vez se discuta esta puesta en escena juzgándola irreverente, provocativa y erótica. Y seguramente es todo eso y también atrevida, plástica, brillante, colorida, inteligente y eficaz.

Creo que el propio Christie comparte este juicio: sus espontáneos pasos de baile en la repetición de la danza del gran calumet no pueden interpretarse de otro modo. Su trabajo, admirable, al frente de sus no menos admirables orquesta y coro de Les Arts Florissants, constituye la base imprescindible para sustentar el espectáculo. Coros, extraordinarios: justos, precisos, afinados, de gran frescura vocal. Orquesta, espléndida: exacta, flexible, musical. Y ello, en una partitura difícil, de cautivadora belleza, en la que Rameau despliega una excepcional maestría en la expresión musical del sentimiento, una rara modernidad en el manejo de los timbres instrumentales, una asombrosa inde-

pendencia entre línea vocal y acompañamiento. Todo ello es bien patente en la espléndida obertura; en los coros y aria con flauta de la soprano (II acto); en el bellísimo cuarteto vocal del tercero; en la magnífica danza del gran calumet y en la chacona final.

Con un nivel medio digno, en general, cabe destacar entre los cantantes a las sopranos, Sharon Mc Fadden y Sandrine Piau; a los tenores, Howard Crook y Jean-Paul Fouchécourt; y al barítono, Jacques Bona.

Julio Andrade Malde

CICLO
PIOTR ILICH
TCHAIKOVSKY

COMUNIDAD DE MADRID

AUDITORIO NACIONAL
SALA SINFONICA

TCHAIKOVSKY

11 de marzo	27 de abril	6 de mayo	22 de junio	28 de octubre	4 de Noviembre	14 de Diciembre
Orquesta Sinfónica de Madrid Director: Victor Pablo Pérez	Orquesta Sinfónica de Madrid Director: Miguel Ángel Gómez-Martínez	Orquesta Sinfónica de Madrid Director: Igor Godolichin	Orquesta Sinfónica de Madrid Director: Gennadiy Prokofiev	Orquesta Sinfónica de Madrid Director: Rafael Frühbeck de Burgos	Coro de la Comunidad de Madrid Director: Miguel Groba	Orquesta Sinfónica de Madrid Director: Luis Antonio García Sacarro
- MARCHA ESLAVA Op. 31 Concierto N 1 EN SI BEMOL MENOR Op. 23 - SINFONIA Nº 2 EN DO MENOR "PEQUEÑA RUSIA" Op. 17	- PIKOVAYA DAMA (LA DAMA DE PICAS) OPERA EN TRES ACTOS. Libreto de Modest Tchaikovsky, basado en la novela de Aleksandr Pushkin.	- CAPRICHIO ITALIANO Op. 45 CONCIERTO N 2 EN SOL MAYOR Op. 44 - SINFONIA N 3 EN RE MAYOR "POLACA" Op. 29	- SHEIKUNCHIK (CAMAÑUELOS) Op. 71 VARIACIONES SOBRE UN TEMA ROCOCO EN LA MAYOR Op. 33 - SINFONIA N 1 EN SOL MENOR "SUEÑOS DE INVIERNO" Op. 13	- ROMEO Y JULIETA (OBERTURA FANTASIA SOBRE SHAKESPEARE) LEBEDINHOYE OZERO (EL LAGO DE LOS CISNES) Op. 20 (SUITE DE BALLET) - SINFONIA N 6 EN SI MENOR "PATÉTRICA" Op. 74	OBRAS CORALES DE TCHAIKOVSKY LITURGIA DE SAN JUAN CRISOSTOMO, ETC.	- HAMLET (OBERTURA FANTASIA SOBRE SHAKESPEARE) Op. 17 1812 (OBERTURA FESTIVAL EN MI BEMOL MAYOR) Op. 49 - SINFONIA N 4 EN FA MENOR Op. 36

OSM Orquesta Sinfónica de Madrid

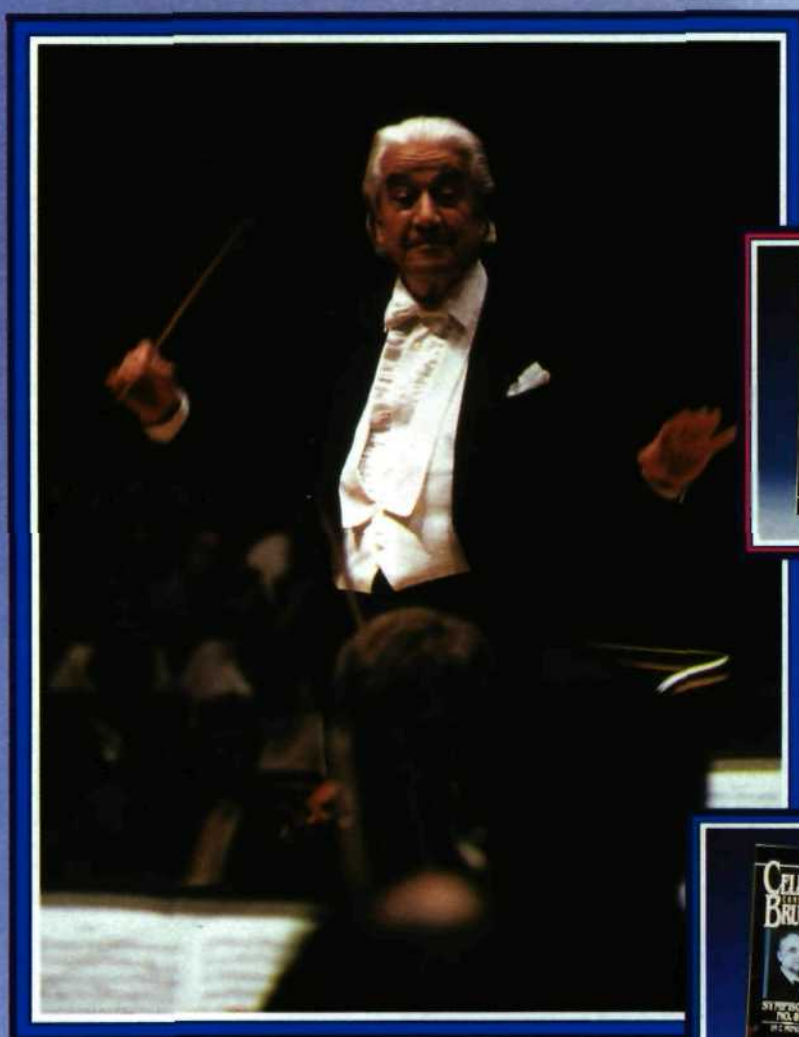
Comunidad de Madrid

IBERIA

SERGIU CELIBIDACHE

EN SONY CLASSICAL


LASER DISC



Nuevas dimensiones

Se ha hablado hasta la saciedad de las razones que impulsan a Sergiu Celibidache a no grabar y que, para él, desde hace más de 40 años, constituyen artículos de fe. En muchas publicaciones, y en esta revista por supuesto, se ha comentado ampliamente el asunto en los últimos decenios. El mismo artista lo ha declarado por activa y por pasiva en todas cuantas entrevistas le han hecho o en todos los encuentros en los que ha participado. La especial dimensionalidad de su arte no se presta, en efecto, a que el resultado sonoro que con su aplicación se propicia pueda quedar recogido de manera fiel en una superficie de grabación. El micrófono, ha dicho siempre el director rumano, es un aparato imperfecto y limitado para captar la multiplicidad y variedad de frecuencias que emanan de unas fuentes promotoras de sonido que, por principio, han de sufrir determinados choques y someterse a muy precisas combinaciones. Esto en cuanto a la vibración, a la onda sonora propiamente dicha en su permanente repetición a lo largo del discurso musical. Y en mayor medida desde el momento en que el espectro dinámico está sujeto a sutilísimas matizaciones y oscilaciones y que, según explica continuamente el artista, mantiene complejas relaciones fenomenológicas con el espacio —sometido a su vez a sus propias leyes— en el que se produce. El juego de tensiones que las distintas fuerzas sonoras promueven, el cruce entre el impulso vertical y el horizontal, conducen al establecimiento de una ecuación espacio/tiempo, que es una constante inviolable y causante de que una concreta interpretación, o traducción en sonidos, de un pentagrama sea de una forma y no de otra. Ningún medio de reproducción acústico, por muy perfecto que se revele, posee la fidelidad mínima para aprehender el mensaje. Por cuanto que, además de que la muestra así obtenida sería en todo caso pálida y plana, la mera fijación y plasmación de la imagen en un soporte, capaz para trasladar la señal a un medio de reproducción y amplificación, supondría la fosilización, el anquilosamiento, la muerte en definitiva, de la idea poético-musical contenida en la partitura y que su

recreador ha de clarificar. Cualquier interpretación de una misma obra es siempre diferente porque la música es un arte cambiante, abstracto, que crece y se propaga en función sobre todo del tiempo y que por ello rechaza esta pretensión de ser apresado, *eternizado*. Encerrar en un disco o una cinta (de audio o de vídeo) un fenómeno físico-artístico de esta naturaleza es deformarlo, vaciarlo de contenidos, quitarle pureza. Un acorde, por mil veces que se repita, cada vez es distinto, diferente a sí mismo: sus ondas progresan, se diluyen en el espacio y entran a formar parte del cosmos como algo vivo, lleno de energía y de vigor. Escucharlo recogido, fijado, establecido, inmutable, tal y como se lo percibe en la audición a través de un tocadiscos o de un magnetófono, significa su desnaturalización y, en consecuencia, la desnaturalización del discurso musical en el que se integra.

Estas consideraciones, reflejo de las que el maestro rumano se ha hecho y ha divulgado tantas veces, no quitan

sonido deficiente, por aparatos piratas (o *corsarios*, como él los ha calificado más de una vez); o para que no estemos pendientes de una transmisión o retransmisión radiofónica de alguno de sus conciertos. Porque, qué caramba, un testimonio de este tipo es, con todo, una lección musical de primera en la que la fantasía del oyente, sobre todo si ha tenido ha tenido oportunidad de escucharlo con anterioridad, suple en parte a las carencias técnicas y contrarresta en cierto modo la comentada desnaturalización.

La indefinible alquimia

Si lo postulado por Celibidache es cierto en todos los casos en los que se produce un sonido complejo y éste es grabado, lo es aún más en lo que a él se refiere. Si un micrófono es un artefacto siempre imperfecto, incapaz de recoger en su integridad el espectro sonoro de una orquesta (o de un piano, sometido a las mismas leyes),

más imperfecto acabará siendo si el mensaje que pretende registrarse emana de cualquiera de sus interpretaciones (utilicemos, a sabiendas de su incorrección, tantas veces señalada por este artista, el término como el más adecuado para hacerse entender); porque el trabajo de alquimista del sonido que el director lleva a efecto es de una riqueza y de una complejidad mucho más elevadas de lo normal. Es uno de los pocos portadores de la batuta —y puede que a partir de ciertos niveles, el único— que se sumerge a conciencia en el auténtico meollo de una composición, que estudia sus leyes, que valora sus cualidades estilísticas, que sopesa y regula las dinámicas, que plantea rigurosamente las bases agógicas, que edifica con justeza e inteligencia las progresiones. Aspectos que debían estar siempre presentes en cualquier aproximación a un pentagrama y que casi nadie observa; y, menos aún, cuida. El particular análisis que

este maestro realiza de los componentes de una partitura, un objeto, no lo olvidemos, perfectamente abierto, una guía que ha de ser completada con el conocimiento del intérprete, es de una desbordante fantasía en absoluto refi-



Sergiu Celibidache en un ensayo con la Filarmónica de Munich

FOTO: NEUMEISTER

para que muchos, aun reconociendo el rigor de su pensamiento y la verdad de sus apreciaciones, no estemos permanentemente a la espera de que salgan al mercado algunas de sus grabaciones en vivo, captadas, en ocasiones con un

da con el rigor casi matemático. El fenómeno musical y su espectro puramente sonoro son contemplados como algo abstracto que se rige con sus propias normas, alejado —aun en las composiciones más descaradamente descriptivas— de todo tipo de connotación programática. La relación entre las

del creador de las notas y de su ordenación. Ello no obsta, claro, para que, en pos de tal fin, no puedan, llegado el caso, tomarse ciertas aparentes libertades: marcar un *tempo* más lento del previsto e indicado si con ello se consigue lo que el autor pretendió (y que, por descuido, incompetencia, mal

luminico al sonido. Los timbres quedan potenciados y, agrupados —en técnica emparentada con el puntillismo impresionista—, se constituyen en haces de luz, matizada de diversas maneras, irisada, metálica, fulgurante, y dan lugar a la configuración de mil y una variaciones de color. El conjunto llega a adoptar entonces una mágica apariencia de vitral, por el que los rayos penetran a raudales. Cada uno de los pequeños cristales posee su propio color, que juega en el aspecto general de la vidriera, en la que o en torno a la cual, naturalmente, han de surgir sombras contrastantes.

Basta escuchar un *Adagio* de una Sinfonía de Bruckner dirigido por el maestro —el de la *Quinta* o el de la *Octava*, por ejemplo— para darse cuenta de todo ello y para comprobar cómo esta técnica colorista, propiciada por la adecuada distribución y planificación de los timbres en el discurso musical, toma cuerpo y relieve para acabar otorgando a la interpretación la vida y la energía necesarias. Por eso también Celibidache ha sido siempre un magnífico servidor de los compositores impresionistas y de los que, como Prokofiev, mantienen un permanente juego con los extremos del espectro tímbrico. Claro que para que la personalidad colorista de cada partitura pueda llegar a traducirse de este modo, ha de aplicarse un férreo control del ritmo —desde su latido interior—, jugando también con los recursos que proporcionan el *rubato*, los *accelerandi* o los *ritardandi*.

Siempre ha llamado poderosamente la atención la manera que tiene la batuta de Celibidache de establecer un *tempo* dilatado, en el que las progresiones se agigantan y los *crescendi* se hacen eternos (en la memoria el postrero de *Muerte y transfiguración* de Richard Strauss), sin que las tensiones disminuyan, sino todo lo contrario. El pulso con el que se sostiene el edificio es descomunadamente poderoso. Y el director tiene muy claro que, en la regulación y establecimiento del *tempo*, factor básico para realizar música, mandan las leyes internas que las relaciones entre las mismas notas determinan. Cualquier interpretación de este maestro es, entonces, un monumental y maravilloso *legato*, un arco amplísimo en el que todos los elementos están, convenientemente prefijados, en su sitio y en el que las voces principales se escuchan tan nitidamente como los contrapuntos. Hay siempre una visible y reconocible línea maestra, que va de una voz a otra, de una familia a otra, de un instrumento a otro.



FOTO: ALDA

Celibidache durante su última visita a España, en el Teatro de la Maestranza, en mayo del pasado año

notas es estudiada entonces como algo vivo y cerrado en sí mismo (eso sí, con apoyo en la realidad social e histórica en la que surgió la obra), que se autoabastece y que se autogobierna. Las conexiones entre los distintos elementos del pentagrama son las que deben dar a éste una apariencia y una singularidad y las que definen su vida dramática, derivada de los contrastes, choques, diálogos y fricciones que aquéllos mantienen.

Y lo curioso es que Celibidache es muy clásico; que lo único que persigue es que tales factores tomen el relieve idóneo en cada instante para dar forma a la idea artística que late en la mente y en la inspiración de cada compositor. Por eso el director rumano se niega a emplear la palabra interpretación, que supone admitir la posibilidad de que una partitura tenga más de una manera auténtica de plasmarse. Para él sólo existe una forma, un camino verdadero (al que conducirán las diversas sendas de aproximación), que ha de hallarse hasta encontrar la esencia, la almendra, el corazón de lo escrito; lo que determinará el acceso a una zona artística superior (concepciones que recogen no pocos aspectos de la filosofía oriental). En realidad, y por tanto, el director *no interpreta*, no aporta su criterio, sino que se limita a *traducir*, a dar vía libre al pensamiento

cálculo u otras razones, no se obtiene aferrándose ciegamente a lo demandado en el pentagrama). Por ejemplo, si del estudio de un pasaje determinado se deduce que han de escucharse con claridad unos efectos contrapuntísticos concretos, y que usualmente no se aprecian en virtud de la excesiva velocidad adoptada por la tradición y del respeto debido a la fijación de unas anotaciones dinámicas establecidas. Lo correcto será en tal caso, aun a fuer de traicionar aparentemente lo exigido por el compositor, ampliar el *tempo*, retenerlo a discreción y manejar las intensidades en busca de la deseada claridad; que es, después de todo, lo que quería el autor, con lo que, en último término, se logra, a través de una falta de respeto a la letra, que acabe salvándose el espíritu; cuestión que está, por supuesto, íntimamente ligada a la acústica de la sala en la que el fenómeno sonoro ha de desarrollarse. Y Celibidache es en tal sentido un auténtico maníaco, que calibra al detalle las condiciones de reverberación, de espacialidad, de progresión y multiplicación de las vibraciones.

Una luz en el espacio

Los procedimientos de Celibidache procuran una suerte de extraño poder

Arturo Reverter

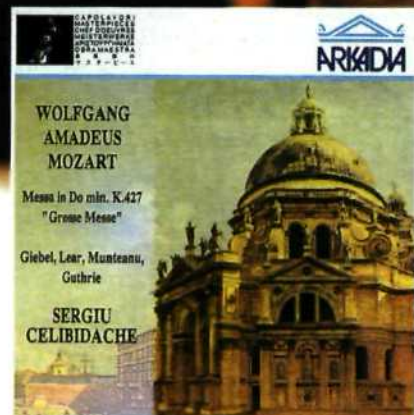
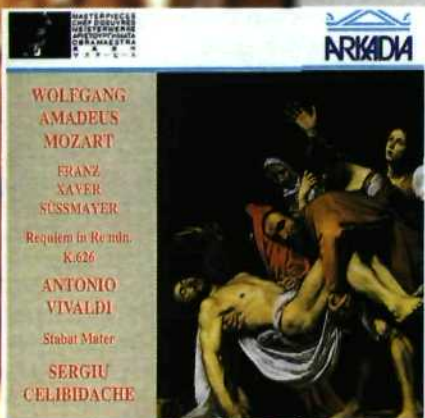
D'IVERDI

CELI

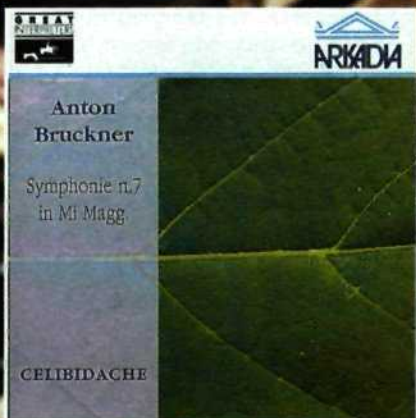
ARKADIA

presentan

en CD



BIDACHE



Poseemos los únicos documentos existentes en CD del maestro rumano. Más de 30 referencias disponibles. Solicite información a

QVERDI

Zurbano, 56 - 4^{ta}
Tel. 310 14 48
28010 Madrid

El gran espectáculo

Si hubiésemos añadido *del mundo* al título de esta reseña, alguien, quizá, se podía confundir con Cecil B. de Mille, o incluso con algún auto sacramental de nuestro Siglo de Oro. Y nada más lejos de estos primeros Laser Disc Sony de Sergiu Celibidache que el cine de aventuras del legendario director norteamericano o que los versos de Calderón de la Barca. En otro artículo de esta misma revista, *Celibidache y los piratas*, explicamos las connotaciones de la palabra espectáculo para el maestro rumano (en realidad, Celibidache la utiliza como la opuesta a música y, evidentemente, el razonamiento no se sostiene en pie, aun cuando haya que darle la razón en el sentido de que espectáculo lo hay, y además de muchos quilates). Recordemos, sin embargo, que el titular de la Filarmónica de Munich nunca le ha hecho ascos a la filmación de sus conciertos: durante los años en que vino a España como director invitado de la Orquesta Sinfónica de la RTVE, todos sus conciertos fueron grabados para la televisión (suponemos que todavía existirán, y que las preclaras mentes del ente público no harán lo que hicieron en RNE con el legado fonográfico de Ataúlfo Argenta), y lo mismo cabe predicar de numerosos conciertos con las orquestas dependientes de las Radios públicas: Estocolmo, Stuttgart, Nacional de Francia, Radiotelevisione Italiana, etc., etc. (quien esto firma recuerda haber visto en televisión *El pájaro de fuego* de Stravinski por la Sinfónica de la Radio de Suecia y Celibidache, así como la mayoría de los conciertos grabados por TVE además de una *Quinta* de Bruckner con la Filarmónica de Munich retransmitida por la TV3 catalana y un *Concierto* de Ravel con Benedetti-Michelangeli y la Sinfónica de Londres por la misma emisora). Esto viene a demostrar que, efectivamente, Celibidache considera el método audiovisual como *el menos malo* para dar a conocer su inimitable manera de hacer música y que la invención del Laser Disc ha sido, por fin, el elemento decisivo para empezar a comercializar estos *espectáculos* únicos dentro de la historia de la música grabada. Ni



qué decir tiene que, por supuestísimo, el Laser Disc no sustituye de ningún modo al concierto en vivo; la técnica se halla todavía en pañales como para poder reflejar en plenitud el arte exquisito de este mago del sonido y ese ambiente especial creado en la sala de conciertos. Pero, al menos, aquí tenemos ya tres aproximaciones ideales, los primeros documentos audiovisuales grabados con el consentimiento del propio maestro: la *Octava* de Bruckner tomada en un concierto en vivo en el Suntory Hall de Tokio durante una gira de la Filarmónica de Munich por Japón en octubre de 1990; la *Séptima*, registrada también en la sala de conciertos japonesa, dos días antes de la anterior y, finalmente, la *Sexta*, tomada en la Philharmonie am Gasteig de Munich entre los días 26 y 30 de noviembre de 1991, también en concierto público.

Parece ser que Celibidache dejará grabado todo su Bruckner en Laser Disc para Sony. De momento se han registrado ya las sinfonías *Cuarta*, *Sexta*, *Séptima* y *Octava*. Durante este año 1993 se grabarán (siempre en conciertos públicos) la *Tercera* y *Novena*. Y en años sucesivos el resto de las sinfonías y, posiblemente también, la *Misa n.º 3* y el *Te Deum*.

Recordemos también que la *Cuarta*, grabada en Viena en la sala dorada de la Musikverein, no ha pasado la censura implacable del propio Celibidache y que, como es obvio, habrá que esperar a que se toque de nuevo en algún concierto para que los equipos de Sony la graben de nuevo. Asimismo, apuntamos también que de la *Séptima* hay dos versiones, una con la Filarmónica de Munich (que comentamos en estas líneas) y otra con la Filarmónica de Berlín, esta última hecha a finales de marzo de 1992 celebrando la vuelta de Celibidache a la agrupación berlinesa cuarenta años después de su ruptura con ella.

La Octava de Bruckner

Como ya hemos dicho, este álbum de dos Laser Disc (grabado en tres caras) es el primer docu-

mento de Celibidache como intérprete (re-creador) de Bruckner que llega a nuestra redacción. Esta realización recoge el concierto íntegro dado por el director rumano al frente de la Filarmónica de Munich en el Suntory Hall de Tokio el 20 de octubre de 1990, en una impecable película hecha en alta definición (el sistema HDVS de Sony -abreviatura de High Definition Video System-) y con una toma de sonido que trata de aproximarse lo más fielmente posible (sin conseguirlo, como era previsible) a los complejos y por otra parte lógicos postulados físico-musicales de este filósofo de la batuta.

Lo primero que llama la atención al acercarnos a esta enorme y granítica construcción musical son los *tempi* elegidos por el director, de una lentitud y morosidad realmente impresionantes: la versión dura más de cien minutos: no estará de más apuntar que, por ejemplo, esto es media hora más que el tiempo invertido por Schuricht en su versión al frente de la Orquesta Filarmónica de Viena (71'), o veintisiete minutos más que la versión de Jochum (74'), o veinte más que la de Kajaran (81') o, en fin, diecinueve más que la de Günter Wand (82')... Todo un record de tiempo en el transcurso del cual no hay el más mínimo síntoma de decaimiento o de relajamiento de la intensidad. Todo está calculado y medido al milímetro, los *crescendi* van en progresivo aumento, en maravillosa progresión; la dinámica es de gran variedad, de amplitud impresionante, alcanzándose efectos sonoros totalmente apabullantes. La interpretación, en fin, combina el rigor con la multiplicidad de acentos, con una exigencia de claridad, de transparencia de la imagen sonora, totalmente única en la historia de esta composición. También hay que tener en cuenta la habilidad del maestro para desentrañar los pasajes más intrincados, para resaltar las voces medias de la orquesta, para extraer el lirismo y la efusividad, la coherencia, el equilibrio, la claridad de líneas..., aspectos todos que por primera vez vemos reunidos en una recreación excepcionalmente unitaria, como nunca había sido expuesta en ningún otro documento sonoro.

Sinfonías Sexta y Séptima

Otras dos gloriosas recreaciones cuya significación es única en la historia



Sergiu Celibidache

FOTO: NEUMEISTER

del sonido grabado. Los criterios interpretativos son los mismos que en la *Octava*, resultando un Bruckner sólido, transparente, delicado y poderoso. Nuevamente, los efectos sonoros conseguidos son realmente apabullantes (*escúchense detenidamente los numerosos crescendi* o cualquiera de las codas, de impecable y lógica exposición con una sonoridad clara y poderosa nunca (repetimos, nunca) expuesta así en ninguna de la múltiples versiones existentes con estas dos obras. Naturalmente, encontramos también una

minuciosa planificación, progresiones dinámicas arrolladoras, elasticidad de ritmos ínteros, valoración de todos los timbres intervinientes, todo con un colorido orquestal único. Además de esta sabiduría estructural, de estos imponentes estudios tímbricos, de este rigor estilístico, hay dimensión interior, un lirismo sublime y noble que tocará la cuerda más sensible de cuantos se acerquen a estos documentos (escuchar, por ejemplo, el *Adagio* de la *Sexta*, o los dos primeros movimientos de la *Séptima*, de una belleza indescriptible).

La Filarmónica de Munich responde como un solo hombre a los mandatos de su director, con unas intervenciones que podríamos calificar de milagrosas: las cuerdas poseen un calor y vibración únicos: los metales, una brillantez y luminosidad espectaculares; la maderas, una entrega y diferenciación nunca vistos así en ninguna otra agrupación sinfónica; el

jovencísimo timbalero (en la *Octava*, sobre todo), en fin, un verdadero escultor rítmico, hace juegos malabares con su instrumento (cualquiera que le mire y le oiga detenidamente en, por ejemplo, la coda final de la *Sinfonía*, se quedará literalmente embobado).

En fin, una asombrosa gama de matices y colores, una minuciosa planificación tímbrica, construcciones imponentes, una honda experiencia emotiva que dejará una huella indeleble en todos los que se acerquen a estos documentos excepcionales, "El más grande compositor sinfónico de todos los tiempos" (son palabras del propio Celibidache) servido en condiciones óptimas por su recreador más profundo y original, ¿hay quien dé más? Para que la dicha sea total hagamos constar que, por fin, los textos de la carpeta y el teletexto de la imagen vienen por primera vez en español. Felicidades al Sr. Portillo, de Sony España, que por fin ha conseguido lo que parece imposible lograr para las demás casas de discos, a saber, dar a nuestro idioma la importancia y el relieve que se merece, y a nuestros aficionados la comodidad y facilidad de poder comprender en su propio idioma todo cuanto acontece en estos documentos.

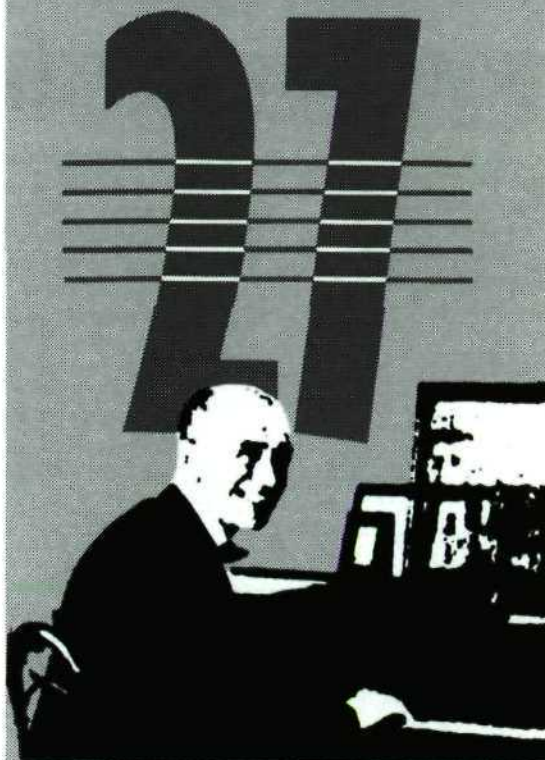
BRUCKNER: *Sinfonía n.º 6 en la mayor.* Orquesta Filarmónica de Munich. Director: Sergiu Celibidache. Realización: Rodney Greenberg. SONY Laser Disc SLV 48348. DDD. HDVS (alta definición). Grabación en concierto público, Munich, XI/1991. Un disco, dos caras. 71'35".

BRUCKNER: *Sinfonía n.º 7 en mi mayor.* Orquesta Filarmónica de Munich. Director: Sergiu Celibidache. Realización: Nobuko Uchida. SONY Laser Disc SLV 48316. DDD. HDVS (alta definición). Grabación en concierto público, Tokio, XI/1990. Un disco, dos caras, 85' 08".

BRUCKNER: *Sinfonía n.º 8 en do menor* (Versión: 1890. Edición: Leopold Nowak). Orquesta Filarmónica de Munich. Director: Sergiu Celibidache. Realización: Shokichi Amano. SONY Laser Disc 52LV 48317. DDD. HDVS (alta definición). Grabación en concierto público. Tokio, XI/1990. Dos discos, tres caras. 105' 46".

Enrique Pérez Adrián

LA MÚSICA EN LA GENERACIÓN DEL



Residencia de Estudiantes

Pinar, 21. 28006 Madrid Teléfono: 561 32 00

11 de febrero

CONCIERTO

Grupo MANON

Obras de Francis Poulenc,
Erik Satie, Claude Debussy,
Maurice Ravel e Igor Stravinsky.

EXPOSICIÓN

Inauguración de la exposición:
Música en la Generación del 27.

18 de febrero

CONFERENCIA

**Debussy, Stravinsky y Falla:
Las tres vías hacia la estilización.**
MIGUEL ÁNGEL CORIA

23 de febrero

CONCIERTO

MARTA ALMAJANO, soprano.
ANA VEGA, piano.

Obras de Rodolfo y Ernesto Halffter,
Rosa García - Ascot, Salvador Bacanisse,
Gustavo Pittaluga y Julián Bautista.

4 de marzo*

CONCIERTO

**Orquesta de Cámara del
TEATRO LLIURE.**

Manuel de Falla: *Concerto* (1926)
El retablo de Maese Pedro (1924)
versión de concierto.

11 de marzo

CONFERENCIA

El magisterio y la influencia de Salazar.
EMILIO CASARES

25 de marzo

CONCIERTO

ALBERT ATENELLE, piano.
Obras de Frederic Mompou, Robert
Gerhard, Ricardo Lamote de Grignon,
Oscar Esplá, Manuel Blancafort.

11 de mayo

CONCIERTO

Cuarteto ARCANA

MENCHU MENDIZÁBAL, piano.
Obras de Fernando Remacha,
Julián Bautista y Ernesto Halffter.

13 de mayo

CONFERENCIA

UNIÓN RADIO:

Testigo y promotor de excepción.
ENRIQUE FRANCO

25 de mayo*

CONCIERTO

CARMEN LINARES, voz
MENCHU MENDIZÁBAL, piano
Lorca folklorista: soleares,
siguiriyas, polos y cañas.

Todos los actos darán comienzo a las ocho de la tarde. Entrada libre.

*NOTA: Por aforo limitado se ruega reservar para el concierto del día
4 de marzo, los días 2 y 3 y para el concierto del 25 de mayo, los días
21 y 24 en el teléfono 561 32 00.

Organizan:

**FUNDACION
CAJA DE MADRID**

Colaboran:

Sociedad General
de Autores de España



WAZZON

Amigos de la Residencia de Estudiantes



FOTO: BOFILL

Leonie Rysanek: de Agathe a la Kostelnicka

Leonie Rysanek como la Kostelnicka en el Liceo en 1990.

Madrid no olvidará nunca su tardío y revelador encontrarse con Leonie Rysanek en 1989; Barcelona tampoco el suyo en 1990. ¿Por qué no había venido antes a España esta auténtica diva imperecedera, en activo desde 1949? En un momento de la conversación que sigue la cantante reconoce que la culpa ha sido suya, si bien añade: «pero no todo ha sido por culpa mía». Algún día habrá que poner nombres y apellidos a tantas carencias, a los monopolios musicales. Recuerdo cómo Hans Hotter hubiera estado dispuesto a venir a Madrid para *Lulu*, si lo hubieran llamado, por supuesto. Mas no es éste el momento para la pesquisa de los caminos torcidos. Ahora lo importante es el regreso de Rysanek a Madrid, que al fin, cuando se publique esta entrevista, la habrá visto y oído en su excepcional dimensión escénica.

La creadora de maravillosas ficciones es en la realidad cotidiana una mujer apasionada, sincera, generosa. En su vuelta a Madrid no ha tenido inconveniente en conceder esta extensa entrevista rica en recuerdos y en los aspectos más humanos del personaje. Inicialmente fue puesto sobre el tapete un cuestionario de veinte preguntas; pero la presencia de Ernst Ludwig Gausmann, marido de la cantante, y del tenor austríaco Kurt Spanier, gran amigo de la pareja, convirtió en seguida el diálogo previsto en tertulia espontánea. Este carácter determina, pues, la transcripción, y por ello las preguntas se confunden con los comentarios o *apoyos* (en cursiva).

El capítulo de agradecimientos debe incluir justamente a Kurt Spanier, que habla castellano casi como si hubiera nacido en la calle de Alcalá; sin él las dificultades de transcripción habrían sido mucho mayores; también a Florentino Gracia, quien asimismo prestó ayuda y consejo. Y por supuesto a Leonie Rysanek, a la gran señora del canto, diciéndole en su lengua materna: *Wir danken Ihnen, Frau Kammer Sängerin*.

SCHERZO.—Señora Rysanek, ¿es usted musical por naturaleza?

LEONIE RYSANEK.—¿Musical? Sí, creo que lo soy. Lo que no soy es demasiado rítmica. Siempre he tenido grandes dificultades con cosas que son en extremo rítmicas. También soy mala bailarina, la verdad es que tampoco me gusta mucho bailar. Es probable que sea así precisamente porque no tengo mucho sentido del ritmo. Pero musical, creo que lo soy, y además mucho.

S.—¿Aprende entonces con facilidad sus papeles? ¿Lo hace visualmente o con el oído?

LR.—Aprendo rápido, sí, bastante rápido! Y lo hago con el oído. Casi nunca miro la partitura, tiene que tratarse de cosas sumamente difíciles. Tengo una memoria absolutamente acústica. Es absoluta también fonéticamente. En mí todo es oído, toda está en el oído. No soy como otros cantantes que necesitan ver: 2/2, 2/2, 4/4, 2/2...

S.—Por ejemplo, ¿cuánto tiempo ha necesitado para aprender el papel de la *Kostelnicka*, en *Jenufa*?

LR.—Bien, esto... ¡ja, ja, ja! La pena es que la primera vez lo aprendí en inglés, y esto ya supone un *hándicap*. Pues es otra lengua, no es tu lengua materna, y aunque, como yo, hables bien inglés, para entenderte perfectamente, si no has cantado en esa lengua... No he cantado nunca en inglés por mi gusto.

S.—Supongamos que no hubiera cantado nunca la *Kostelnicka*: ¿Cuánto tiempo necesitaría hoy, para aprenderla?

LR.—En checo, mucho tiempo. Está el problema del idioma, pues tienes que aprenderte el texto con la música... Pero en alemán, un papel como la *Kostelnicka* me costaría un mes, a lo sumo seis semanas.

COMENTARIO.—Pero lo importante es que sea ahora en checo, pues —perdonen que intervenga— esto enlaza con la primera pregunta, con el problema del ritmo. Janáček ha escrito de manera tan exactamente rítmica, tan pegado al idioma, que el aprendizaje del papel es difícil y largo.

S.—Otra pregunta: ¿quién nació antes en usted, la cantante o la actriz?

LR.—En mi casa hemos cantado siempre, hemos hecho música todos, los seis niños. Pero creo que lo que yo tenía era el talento dramático. Mi madre decía siempre que nuestros vecinos venían a contarle que yo llamaba a su puerta y les interpretaba o cantaba algo ya desde muy pequeña. La verdad es que no conservo ese recuerdo. De lo que sí puedo acordarme, sorprendentemente, es del jardín de infancia: hubo allí una función infantil y yo hacía de campesina. Aún me veo hoy con una toca roja. Y sí, desde el principio quería ser actriz, mi propósito no era en absoluto llegar a ser cantante. Hasta que tuve un profesor de escena privado, un actor de segunda fila en teatros locales, que tenía unos pocos alumnos que también querían llegar a ser actores. Fue él quien me dijo: «Mire, no es usted precisamente la más atractiva ni la más esbelta de las chicas, pero tiene una voz muy bonita...» Como yo no quería ser cantante, sino actriz, él insistió en las dificultades que mi figura

me atraería, mientras que no me las crearía como cantante. En todo caso, para mí estaba claro que había que llegar al teatro como fuese, pues mi gran amor era la interpretación.

S.—¿Qué es, pues, lo que ha evolucionado más a lo largo de su carrera, la voz o la expresión dramática?

LR.—La voz, sí, la voz. Me enoja bastante y además me siento muy poco feliz cuando determinada prensa me quiere limitar a la condición de actriz-cantante. No me gusta. En primerísimo lugar soy cantante y puedo decir con todo derecho que lo mejor en mí es el canto; que además pueda actuar convincentemente, eso es un don adicional, es, si así se quiere, un regalo... aunque me lo he trabajado también. Y digo «también» porque, como ante todo soy cantante, es la voz en lo que he trabajado siempre, hasta hoy.

S.—¿Cómo definiría usted esa voz?

LR.—¿Cómo definiría yo mi propia voz? Cuando algunas veces, en realidad muy pocas, escucho viejas grabaciones mías, me pongo triste porque se nota el pasar del tiempo, lo perecedero de todo, no sólo de lo exterior, sino de la fuerza interior: todo va a menos. Creo, y lo puedo decir sin arrogancia, que tuve una voz muy bella, una voz muy cálida. También es seguro que yo noto mi voz completamente distinta, igual que a usted le sucede cuando oye en una cinta la suya propia...

C.—Protesto por decir «tuve»...

LR.—...gracias, pero a pesar de notarla distinta yo sé cómo sonaba antes mi voz. Pero es natural que suene ahora de otra forma, con la edad que tengo... No sería natural que mi voz tuviese la dulzura de hace treinta y cinco años...

C.—Sin embargo, quienes conocemos bien su voz hemos de decir que hoy día hay en ella cosas que son mejores que antes, por ejemplo, los graves...

LR.—...sí, yo estaba refinándome al timbre, al color. Es cierto que hoy tengo más seguridad en el centro y en los graves, con los agudos no he tenido problemas nunca, salvo en un momento en que atravesé una crisis anímica y corporal: está claro que estas cosas dejan secuelas en la voz.

S.—¿Quiénes fueron sus modelos, sus profesores?

LR.—¿Modelos? ¿Profesores? ¡Era tan joven cuando empecé...! Como cantante, no podía tener modelos porque, además, provengo de un medio muy humilde. Mis profesores... Quien me ha marcado más, naturalmente, ha sido mi primer marido, Rudolf Grossmann. Teníamos muchas discusiones, diferentes puntos de vista. Él era el profesor, quería de mí exactamente esto y aquello; pero yo siempre me he dado cuenta instintivamente de lo que era o no bueno para mí, hasta

hoy me he dejado guiar por ese instinto. Sin embargo, también le agradeceré siempre que me diera una formación muy sólida, la demostración es que yo pueda seguir cantando después de tantos años. Él mismo era cantante, barítono, no importante, pero sí un gran profesor. Antes tuve una profesora muy, muy mayor, que había estudiado con Salvatore Marchesi. Esta mujer trabajaba muy intensamente conmigo; pero en seguida me di cuenta de que yo no quería cantar como ella me



En el papel de *Agathe*, Innsbruck, 1949.



Otello con Mario del Monaco, Viena, 1957.



Lady Macbeth, con Leonard Warren, en el Met en 1959.



En el papel de Elisabeth en el Tannhäuser Bayreuth, 1966.



Ensayo de la Walkyria en Bayreuth, 1968. Junto a James King y Hans Hotter.

decía que tenía que hacerlo. Como ya he dicho: parece que he tenido siempre un instinto excepcional para el canto, para decirme a mí misma: «¡Haz esto! ¡Deja lo otro!»

S.—¿Los profesores dramáticos?

LR.—Naturalmente, hubo grandes personalidades que me atraían y que dejaron huella en mí, aunque conviene no olvidar, insisto, que estoy en los escenarios desde muy joven. Sólo estuve en el Conservatorio dos años, con una beca. Podía haber ido a la Academia, más prestigiosa; pero en el Conservatorio enseñaba Alfred Jerger, que era un profesor dramático maravilloso, el mejor que pueda imaginarse. A mí me ha interesado siempre lo dramático... Jerger me hizo trabajar en seguida mucho y muy diferente: canté desde la Reina de la Noche hasta *Tiefland*. Además, debo decir que Jerger fue uno de los poquísimos que, en mis comienzos, pronosticó que yo haría una gran carrera.

S.—¿Algún modelo?

LR.—En lo que se refiere a lo escénico, no. He ido al teatro y he visto grandes actrices como Susi Nicoletti o Maria Eis. Lo que entonces interesaba no era que una cantante fuera, además, buena actriz; a mí me atraía la musicalidad, la voz. Y aquí sí he de citar a Ljuba Welitsch, la *indescriptible*, y a Hilde Koneczni con su tono jubiloso, exultante. Algunas veces me han comparado con ella. Aún canté con ella un *Don Giovanni*, yo era *Donna Anna*, y ella, *Donna Elvira*. Casi me moría del respeto que le tenía, y se lo dije. «¿Y usted me dice eso? Pero si tiene usted una voz tan maravillosa...», me contestó. Pues cuando se encuentran auténticos grandes cantantes, no existe la envidia entre ellos, el querer ser más.

S.—¿Cuáles fueron sus comienzos?

LR.—Hice audiciones de prueba en Austria, tampoco demasiadas. Entonces había muchos teatros: Innsbruck, Linz, Salzburgo, Viena... Y claro, también estaban los agentes, que decían: «Sí, sí, bueno, ya tendrá noticias nuestras.» Por fin hice una audición en Graz, y allí me rechazaron de plano, sin apelación: ¡Nada de talento! ¡Nada de voz! Que me casara y tuviera hijos... Hoy he de decir que no lo puedo comprender, porque por naturaleza al menos he tenido siempre un vozarrón. De acuerdo, acepto que opinaran: «no me gusta esa voz»; pero una mujer de veintiún años y en Graz... ¡alguien tendría que haberse dado cuenta de que se podía hacer algo con ella! Ahora me toca a mí escuchar audiciones de vez en cuando, y oyendo lo que se oye me pregunto cómo fue posible que durante años se me rechazara sistemáticamente. Y entonces estaban buscando una cantante para Innsbruck, para hacer allí la Agathe del *Freischütz*. Yo no la tenía en mi repertorio, por lo que hube de aprenderla; la canté, y me contrataron como cantante estable.

S.—¿Hubo ya actuaciones importantes?

LR.—Lo primero, Bayreuth, sin duda. Pero antes está el contrato en Saarbrücken. Me fui de Innsbruck porque no me querían pagar 50 chelines más al mes. Yo tenía un cachet de unas cien mil pesetas mensuales al contravalor actual, 550 chelines austriacos, y pedí 50 de aumento. Aquel sueldo era poco dinero, pero tampoco había nada para comprar, para vestir, para comer... Aquí conocí al que sería mi primer marido.

S.—¿Se puede hablar en su carrera de etapas o de continuidad y evolución lógica?

LR.—De ambas cosas. Al principio fue todo muy rápido. En seguida empecé a hacer funciones como cantante invitada; la primera, una sustitución de Ljuba Welitsch en Viena. El director de entonces me dijo: «Querida, tiene usted una voz bonita, pero no tiene nombre», y no me contrató. Visto retrospectivamente quizá aquello fuera bueno para mí, porque en Viena me hubieran desaprovechado o no me hubieran dado papeles apropiados. Aun así hice allí dos o tres sustituciones más. En Innsbruck, y Saarbrücken me hice ya un repertorio importante: Senta, Lady Macbeth y ese tipo de cosas.

C.—Pero la carrera relámpago empieza con Bayreuth.

LR.—En la primavera de 1951 hice allí una audición y Wieland Wagner me sorprendió ofreciéndome la Sieglinde, que yo no había cantado hasta entonces, y me contrataron para el Festival de ese verano, el de la reapertura después de la guerra. El éxito fue tan, tan grande —allí estaba todo el mundo musical, artístico— que después de la primera función podía escoger el gran teatro que yo quisiera: ¡Viena, Francfort, Hamburgo, Munich! —Me decidí por Munich. Insistí en que se contratara también a mi marido, pero esto trajo problemas porque, como ya he dicho, él no tenía una voz extraordinaria. Es difícil el matrimonio entre cantantes cuando uno de ellos tiene más éxito que el otro... Munich fue, pues, el primer gran contrato y luego vinieron Londres, Francia: en 1954 yo podía escoger en Europa dónde cantar. Hasta aquí se puede hablar de continuidad, de evolución lógica. Poco después vino la reapertura de la Opera de Viena, en 1955, que hasta entonces utilizaba el Theater an der Wien. Eran seis las funciones inaugurales y yo había sido contratada para *La mujer sin sombra*. Mas la cantante de la *Aida* estaba indispuesta y Karl Böhm me pidió que hiciera también este papel.

S.—¿Así, era usted ya la gran cantante de la Opera de Viena?

LR.—Todavía no. Ciertamente, yo había llegado ya al público, se hablaba de un gran talento, de una gran cantante austriaca nueva... Sin embargo, podía aplicárseme aquello de ser profeta en la tierra de uno... Aun así, la verdad es que en esa época no tenía dificultades ni problemas: tenía una figura rotunda, me encontraba muy a gusto y segura de mí misma, estaba convencida de que iba a hacer una gran carrera... Estar convencido, eso es importante, porque todo es muy duro y, si no tienes esa fe, la gran carrera no se hace.

C.—En ese momento, el *Otelo* de Viena señala la culminación de toda esta etapa.

LR.—Sí, porque yo no estaba prevista, lo estaba Tebaldi. Era

la primera producción italiana de *Otelo* completa, incluso en los papeles secundarios. Karajan vino a verme y me pidió la Desdémona sin decirme lo de Tebaldi. Puedo decir que el triunfo no fue el de Del Monaco, quien por supuesto triunfó, sino el de Rysanek, que tras tres años en Viena alcanzaba al fin la cima. Aquello significaba una ruptura, pues yo no era ya Leonie Rysanek, pasé a ser: «La Rysanek».

C.—Sin embargo, este *Otelo* fue la causa indirecta de que usted dejara Viena.

LR.—Bien, me enteré de que la Emilia no era nada del otro jueves —en la Opera de Viena había diez mejores— y también supe que, como por fuerza tenía que cantar el papel una italiana, su cachet era tres veces mayor que el mío. Así que fui a hablar con Karajan y le dije: «¿Cree usted que es correcto que la Emilia cobre tres veces más que Desdémona?» Karajan contestó que sí, que lo encontraba correcto, porque Leonie Rysanek no tenía todavía tras sí el nombre, adquirido en una gran carrera, para pedir estos aumentos. Me lo dijo gélidamente, y yo casi me desmayé; luego, lloré, me puse furiosa. Pero tengo que decir una cosa: en mi larga carrera, Karajan es el único hombre importante del teatro que me ha dicho la verdad, lo que él pensaba, sí o no. Aquello me dolió mucho, pero fue para bien, porque me fui de Viena y quedé en libertad para empezar la etapa siguiente.

C.—América...

LR.—Sí, América: San Francisco, la Metropolitan... Debo advertir que no es cierta la leyenda de que inicié mi carrera en la Met como sustituta de Callas, porque yo estaba ya contratada con anterioridad para *Aida*, *Forza*, *Don Carlos* y *Holandés*. Rudolf Bing se peleó con Callas, y así me llamó para el estreno de la nueva producción de *Macbeth*.

C.—Presentarse en la Met en un estreno y nada menos que como Lady Macbeth tendría más diciente que hacerlo en una función de abono de *Aida*...

LR.—Sí, pero dio paso a esa leyenda sin fundamento que aún perdura. Por supuesto, fue muy ventajosa para mí aquella presentación, el gran triunfo de la noche a la mañana. Además, me ahorré mucho dinero en propaganda (ríe).

S.—¿Vino después una nueva continuidad?

LR.—No, en seguida vino un bajón. Yo tenía 35 ó 36 años, me entró la manía de adelgazar, mi matrimonio no iba bien... De repente me sentí insegura y me di cuenta de que yo no era la única, que había otras tan buenas o mejores.

C.—¿Una crisis!

LR.—¡Total! De improviso llegaron los problemas, espirituales, vocales. Lo que antes era fácil, era ahora difícil... Por ejemplo, cantar ahora el do en *Aida* tal como Verdi lo ha escrito. Me sentía tímida. Cancelé mucho. Cantaba con miedo, a los 37 ó 38 años estaba a punto de poner término a mi carrera. Me decía a mí misma: no tiene sentido seguir, no puedo aspirar a más, sólo puedo empeorar, más vale dejarlo...

S.—¿Cómo solucionó aquello?

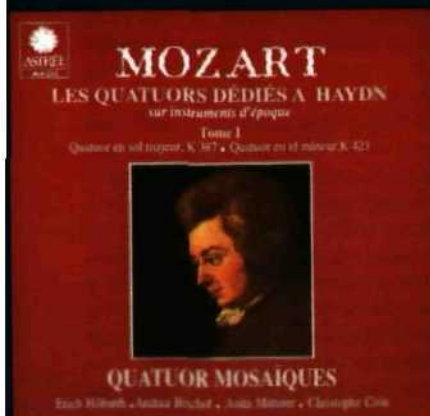
LR.—Descansé. Hice un largo viaje por Italia, me gustan las cosas bellas, la pintura, la arquitectura. Intenté apartar de mí mente el canto, cosa difícil. Durante seis meses no canté una



Leonie Rysanek en Parsifal. Bayreuth, 1982.

FOTO: WILHELM RAUJH

QUATUOR MOSAÏQUES



CD E 8746



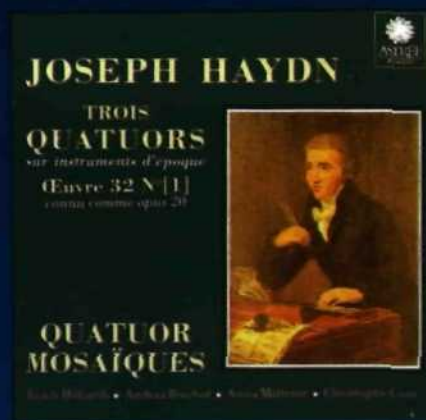
CD E 8748



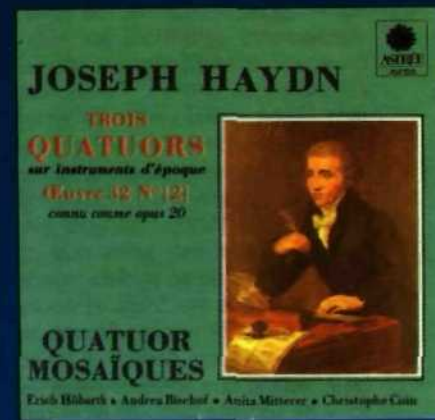
CD E 8721



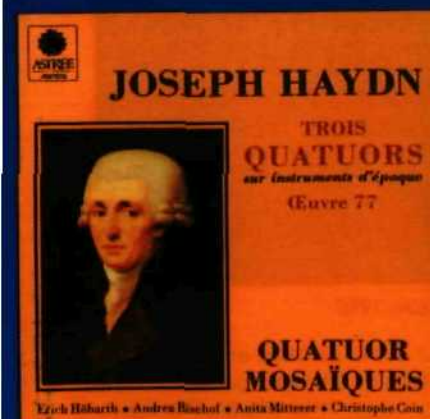
CD E 8742



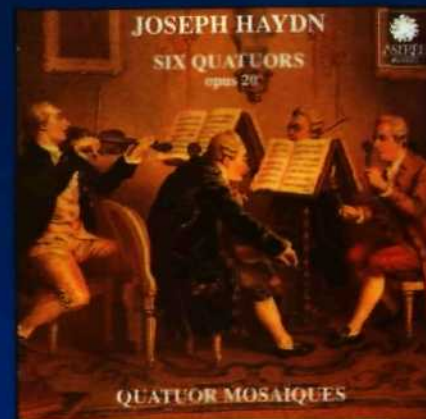
CD E 8785



CD 8786



CD E 8799



CD E 8784 2 CD,s

DE INMINENTE APARICIÓN MOZART

Quintette avec clarinette,
Trio les Guilles
Wolfgang Meyer
Patrick Cohen
Quatuor Mosaïques
CD E 8736

nota. Después, empecé de nuevo a cantar, pero sólo para mí. Y me di cuenta de que la calidad de la voz seguía estando allí. Aunque me daba mucho miedo, le dije a mi marido: «búscame la oportunidad de cantar algo que no sea muy comprometido para mí, por ejemplo, una Sieglinde...»

S.—¿Una Sieglinde?

LR.—Bien, hice una *Ariadna*, que comparado con la Emperatriz no era difícil...

S.—¿Dónde?

LR.—La verdad, no me acuerdo; creo que en Viena, o en Alemania.

C.—¿Qué tal fue?

LR.—Bien, bien. Sin embargo, he de decir que aquellos críticos —sobre todo los americanos— que no se ensañaron conmigo en mis malos momentos, tampoco estaban dispuestos a dejarse convencer así como así de que yo había recuperado mi forma, y eso que de diez funciones, volvía a cantar bien ocho. Todavía me asombra cómo logré superar la crisis, porque esta crisis era muy grave. Entonces fue cuando conocí a mi segundo marido, y a nuevo amor nueva felicidad, nuevas fuerzas, otra vez te das cuenta de que eres alguien, ya no eres aquella persona que estaba en declive. Tuve la suerte de ser aún suficientemente joven, aún no tenía 40 años; si la crisis me hubiera venido en la mitad de los cuarenta, creo que no la habría superado. Había estado absorbida por mi profesión. A mi primer marido lo estimaba y veneraba como a un padre: tenía veintiocho años más que yo, fue mi guía, me formó, me enseñó muchas cosas, y le estaré eternamente agradecida por ello. Sólo que cuando era ya una mujer casi madura, algo me faltaba, algo no iba bien en mi vida, y coincidió con la crisis... Porque esta vida es así: cuando estás allí arriba, aún quieren ponerte una coronita más, cuando vas para abajo, te dan un puntapié para que aún bajes más deprisa. Y entonces apareció este hombre nuevo, este amor nuevo... Yo no creía que se pudiera querer tanto algo que no fuera mi profesión. Así, recibí nuevas fuerzas, se encendieron luces dentro de mi cabeza, veía lo que antes no había visto, y de repente también en el canto van mejorando las cosas. Desde entonces todavía canté durante quince años mi viejo repertorio con triunfos increíbles en todo el mundo. Ahora yo me decía: ¿cómo soy capaz de hacer esto? ¿Por qué lo hago ahora mejor? La verdad es que no tengo la respuesta exacta. Serán fuerzas que se movilizan ante acontecimientos como éste, o es la voluntad que te guía... no lo sé: sí puedo decir que de repente tenía otra vez confianza en mí misma.

C.—¿Se puede decir que ese viejo repertorio suyo incluía en esta nueva etapa tanto lo alemán como lo italiano?

LR.—Por supuesto, en Viena incluso más lo italiano que lo alemán. Para ello me daba confianza el comprobar que podía volver a cantar los grandes *legatos*. Después vino la serie de *La mujer sin sombra*, con Böhm, y así llegué a los 55 años y me dije: «es hora de dejar este repertorio, Salomé, la Emperatriz, porque no tienes necesidad de eso.» Y me pregunté: «¿qué puedo hacer todavía?»

C.—Otra nueva etapa...

LR.—Sí, me he hecho otro repertorio, he tenido que aprenderlo y, además, cantarlo. Así vino la *Jenufa*. Un día, en Viena, me la ofreció por casualidad el codirector de la Ópera de Sidney. Me preguntó si conocía la obra: «Sí, la he visto una vez hace años; ¿pero será un papel para mí?» Y entonces la estudié y vi que había frases maravillosas, que el papel se puede cantar con belleza. También me dije: «tampoco puedes cantar ya Elsa, porque a los 55 años, casi en edad de jubilación, no vas a ser la *virginal doncella*.» Así que estudié la Ortrud y vi que ahora era ideal para mí. Además, estos son papeles que cuando los canta una soprano de voz cálida suenan mejor que cuando lo hace una *mezzo*, aunque hay excepciones como Christa Ludwig, que fue una fantástica Ortrud. Ahora bien, lo más dramático que he cantado es Kundry, papel *hochdramatisch* ciento por ciento, que hice porque ahora tenía mejor centro y mejores graves que antes, sin perder mis agudos. Nunca me había importado tener problemas en el centro y en los graves. He sido famosa por mis agudos y mis pianos. Sin embargo, ahora que canto las *malas*, las *asesinas*, compruebo que no hay nada más agradecido que lo *malo*, hacer de *mala sea* en el cine, en el teatro de verso o en la ópera.

C.—¿Es más difícil, pues, hacer en el escenario un papel de bueno?

LR.—Sí, hacer una Pamina creíble es mucho más difícil que convencer como Ortrud. Lo sencillo, lo simple, es lo más difícil. Lo más difícil en el teatro y en la ópera es la —así llamada— *naturalidad*, porque la escena es artificial y esa naturalidad es artificial.

S.—¿Ha considerado la posibilidad de ampliar aún este repertorio?



Leonie Rysanek como Clitemnestra junto a Gwyneth Jones en *Elektra*. Ginebra, 1990.

LR.—Hice la Condesa de *La dama de picas* en mi segunda actuación en Barcelona, pero éste es un papel que vocalmente no me estimula. He tenido y tengo otras ofertas. Por ejemplo, me ofrecieron *Diálogos de Carmelitas*; pero no hablo apenas francés, no he cantado nada en este idioma, y esto me retrae. Además, tenía que hacerla en Francia, donde soy algo así como un monumento y me llaman «el monstruo sagrado». No quiero defraudarles. No quiero que digan: «¿qué necesi-



FOTO: ALCANTARA

En el papel de Kostelnicka en *Jenufa*. T.L.N. La Zarzuela, 1993.

dad tiene de hacer esto!» Para estas cosas soy demasiado orgullosa y sufriría mucho... Últimamente he cantado Clitemnestra en todo el mundo y con enorme éxito. Si alguien me lo hubiera dicho hace ocho años, le habría contestado: «¡Usted no está en sus cabales!», porque eso es una contralto con tres o cuatro agudos sin importancia. Pero, dramáticamente, la escena de Clitemnestra es fantástica, y ya ve usted, me ha proporcionado uno de mis mayores triunfos.

C.—...después de haberlos logrado también de *Electra* y *Crisotemis*...

LR.—Sí, creo que soy la única cantante que ha llegado a cantar los tres papeles.

S.—¿Ha pensado de nuevo en descansar, en tomarse un respiro?

LR.—Un respiro, no; hasta ahora he tenido muchos contratos. Ahora no hay crisis; lo que pesa son los años. Por eso en mis contratos pongo la condición de que los cumpliré sólo si estoy en perfectas condiciones. Por supuesto no se trata de cancelar tres días antes, aunque en esta última etapa prácticamente no he cancelado nada; lo que quiero es reservarme este derecho si con la suficiente antelación veo que vocalmente no puedo cumplir. Acabo de hacer la *Jenufa* en la Met, y de nuevo pude con ella; pero me resfrié, he tenido después gripe, y he estado reponiéndome en Viena antes de venir a Madrid, por si acaso... ¡Y aquí estoy!

S.—¿Cantaría aún en concierto pasajes de los papeles que la hicieron famosa?

LR.—No, porque mi situación depende mucho del día, de cómo me levante: a mi edad un día es distinto del otro. No puedo asumir esa responsabilidad. En la ópera eres uno más entre otros, está previsto el imprevisto, es decir, la sustitución. Pero ensayas el concierto, llega el día de darlo y entonces ves

que ese día el cuerpo no te responde y que la voluntad no basta para suplir lo que falta.

C.—Entonces, ¿no haría lo que otros colegas, transportar un poquito?...

LR.—...En mi vida lo he hecho...

C.—¿o arreglar?...

LR.—¡No puedo! También para esto soy demasiado orgullosa. Sentiría vergüenza de mí misma. Y además, ¿por qué debería hacerlo? No tengo nada que ganar y sí mucho que perder.

S.—¿Habría todavía otra etapa?

LR.—¡La jubilación! De Nueva York a Tokio me ofrecen cantar en todo el mundo; pero la verdad sea dicha, eso no me interesa. Quiero disfrutar de los viajes. Ahora que vivo en Viena me apetece ir a los conciertos, a la ópera... Poder alegrarse porque salga una nueva cantante de voz fabulosa y no tener miedo a la competencia... Poder disfrutar con los éxitos de otros cantantes. Ahora puedo cantar la Herodías y sentirme feliz con una buena Salomé, antes me asustaba: «¡Jesús, María y José, otra competencia!» Teatros, museos, también tengo una casa preciosa en España. Seguramente la jubilación vendrá amablemente, en su momento.

S.—¿A qué teme más un cantante a lo largo de su carrera?

LR.—A lo que siempre se tiene miedo es a fracasar. Este temor está siempre presente. En mi caso, ahora ya no es tan fuerte salvo cuando canto la Kostelnicka, porque el papel es muy difícil si se canta como yo lo hago. Se puede hacer de otra forma, con una personalidad más dura y menor belleza vocal. Yo no puedo hacerlo así: tengo que darle el carácter y el canto, que son míos, es decir por los que soy conocida. Antes sí he pasado mucho miedo, he pagado caro en miedos, aunque no se me notara. Tan impulsiva como soy, en cuanto piso el escenario no pierdo el control de la situación. Mis amigos me dicen: «es increíble, con qué rutina, con qué tranquilidad actúas.» Pero yo me digo: «si supierais lo que a veces acontece, cómo la procesión va por dentro...» Es muy ilustrativo que, cuando sufrí la crisis, deseaba que la función de turno fuera cancelada por cualquier circunstancia.

S.—¿Se teme también a la enfermedad?

LR.—La verdad es que, si exceptuamos la famosa crisis, no he estado nunca enferma hasta hace algunos años, cuando sufrí una grave hepatitis B; después me dijeron que estuve al borde de la muerte. Hoy mi gran miedo no es como cantante, sino como persona, enfermar, ser una carga para mi familia, para mi marido. También tener largos sufrimientos, una trombosis, quedarme inconsciente, no ser ya el ser que yo era. En presencia de problemas de esta naturaleza, insuperables, me siento cobarde.

S.—¿Hay entonces alguna fórmula mágica para mantenerse durante cuarenta años en primera fila en los grandes escenarios mundiales?

LR.—Siempre he sido bastante disciplinada. Al comienzo de mi carrera, no tanto; entonces yo tenía la fuerza de la juventud. Después, en los últimos treinta años, he llevado una vida muy dura. Pero no debe de ser sólo esto: hay otros cantantes disciplinados, sacrificados, y sin embargo no han podido seguir cantando después de alcanzar cierta edad. Ocurre que mis cuerdas vocales son muy sensibles, en seguida enrojecen, acusan el esfuerzo; pero si descanso un par de días, vuelven a estar en orden. Por eso he tenido mucho cuidado siempre, he hecho pocos discos (que es una cosa agotadora para la voz), y además creo que la Naturaleza me ha dado tanto, que igual tienen que matarme a golpes para que deje de cantar.

C.—Tal vez el secreto esté en haber dejado de cantar los papeles que le ofrecían dificultades...

LR.—Eso es también verdad. He dejado los papeles muy agudos, aunque yo era una soprano dramática en extremo aguda. Pero con 55 años aún he cantado la Emperatriz con su

re sobregado: ¿quién haría esto? También hay que tener en cuenta que no he cantado los papeles muy pesados. Pude haber cantado *Isolde*... En el fondo me he quedado por debajo de mis posibilidades.

C.—¿Entonces *Turandot* es fácil de cantar?

L.R.—He cantado ese papel poco tiempo.

C.—¿Y *la Emperatriz* no es difícil?

L.R.—Para mí, no. En Francia he leído una cosa que me parece acertada: he nacido para cantar Strauss. La verdad es que Strauss era, para mi voz, bálsamo. Strauss sólo es difícil para una soprano sin agudos. Si tienes una buena tesitura aguda y te agrada cantarlo, Strauss es más fácil de cantar que Verdi.

S.—¿Cree que el haber abordado varios estilos ha favorecido el desarrollo de su voz y de sus cualidades dramáticas?

L.R.—Sin duda, esto me ha mantenido la voz elástica. Si escucho la grabación de *Macbeth*, me asombra la facilidad con que canto el brindis y las coloraturas. He hecho *Medea*, con coloratura dramática, y también *Fidelio*, *Parsifal* —que es repertorio pesado— o *La Gioconda*. Siempre he tratado de reunir en mi repertorio diversos estilos, no técnicas. ¡No hay diferentes técnicas! Es una tontería decir: «usted canta con técnica alemana o italiana.» No, es cuestión de estilo, no de técnica. Así, en Wagner y Strauss he procurado cantar de la manera más bella posible, con el máximo *legato*, pero sin intentar *italianizarlos*. Seguro que aquí estaba también mi éxito.

S.—¿En qué idiomas ha cantado?

L.R.—En italiano, alemán, checo y una vez —antes ya hablamos de esto, ¿verdad?— en inglés. Lo más difícil ha sido el checo, porque casi no tiene vocales; pero cuando lo has aprendido bien, ves que para la *Jenufa* es ideal... *Madama Butterfly* seguro que no suena muy bien en checo (ríe). No creo que vuelva a cantar en inglés, no me gustó hacerlo. El alemán es mi lengua materna y en la que mejor me expreso.

S.—Es inevitable querer saber algo de sus impresiones de Barcelona y Madrid...

L.R.—Bien, el Liceo de Barcelona es uno de los teatros más bellos del mundo y su acústica es extraordinaria; también me ha gustado mucho la ciudad, tan llena de vida... Ese paseo con los puestos de flores...

C.—Las Ramblas...

L.R.—...sí, las Ramblas. En Madrid, cuando me presenté con el primer acto de *La Walkyria*, me recibieron muy bien, fue una gran sorpresa. Yo tenía mucho miedo, pero me acogieron como si hubiera cantado aquí treinta años. No he cantado antes



Leonie Rysanek en la producción del T.L.N. de *La Zarzuela de Jenufa* el pasado mes de febrero. FOTO: ALCANTARA

en España por culpa mía, pero no todo ha sido por culpa mía. Las posibilidades de hacerlo, pese a esta nueva *Jenufa*, son ahora cada vez más pequeñas. Mi repertorio actual es reducido, creo incluso que esta Kostelnicka de Madrid va a ser la última que haga... Hubiera sido ideal cantar *Clitemnestra* en Barcelona... ¿Sabe una cosa? Soy una persona que sólo puedo dar lo mejor cuando veo que el público me quiere. De niña tuve siempre la impresión de que no se me quería; por eso he buscado siempre el amor y lo he encontrado en el público. He cantado ópera allí donde podía decirme: «aquí me quieren, en América, Viena, Francia, en algunos teatros de Alemania...» En Londres he tenido éxito, pero nunca la sensación de que me querían. Todos los años me ofrecían allí contratos y yo decía: «¡no, muchas gracias!» Ahora de nuevo Madrid...

C.—...le demostraré que continúa queriéndola. Además está la casa de Cala Panizo, en Almería...

L.R.—...¡la casa de Cala Panizo! La compró mi marido hace nueve años. Es maravillosa. La hemos transformado. Es hoy mi segundo hogar. Cuando no canto, paso allí temporadas, preparándome. Me gusta el sol y además lo necesito. Me agrada la gente, pero no hablo bien español, esta última etapa de mi carrera no me ha dejado tiempo para aprenderlo; pero tengo el propósito de hacerlo.

S.—Para terminar, ¿cómo ve usted el futuro del teatro lírico?

L.R.—Lo veo prometedor. Con mi experiencia puedo decir que la ópera nunca ha sido tan popular como ahora. Por supuesto, en Viena lo ha sido siempre. ¿Pero América? Ahora hay allí teatro de ópera en todas las ciudades. En una época tan altamente tecnificada como la actual, cuando todo funciona apretando un simple botón, la ópera es algo hermoso y que te saca de este mundo. ¿Qué es la ópera? No es concierto, ni ballet, ni teatro... Es un conglomerado, una conjunción de distintas artes, y así siempre algo muy irreal, aunque haya excepciones como la *Jenufa*, que es bien real. La ópera es algo que te eleva fuera de la vida cotidiana y de la realidad. Yo me dejo llevar a gusto fuera de esa realidad, y que digan los críticos lo que quieran entender, que si esto ha de ser lógico o, por el contrario abstracto. El público actual quiere, como el de antes, voces bellas y además buenos montajes, para dejarse llevar fuera de la realidad. Yo estoy de acuerdo con el público, también quiero yo voces bellas y buenos montajes, y dejarme llevar por ellos fuera de la realidad. La ópera es para mí, y al decirlo desearía ser exactamente entendida, como una droga.

OPINION

«Concordia discordantium canonum»

La casualidad, el destino, o a lo mejor la voluntad subconsciente de la industria del disco y de quienes realizamos esta revista, hace que, en este número de marzo, coincidan en esta sección con carácter de preeminencia dos nombres estéticamente disímiles, casi enfrentados e irreconciliables: Glen Gould y Sergiu Celibidache, ocupando este último, además, portada y páginas de actualidad. Si el que esto firma glosa los seis primeros Laser-Disc de lo que se anuncia como amplia edición audio-visual del legado de Gould para la televisión, tanto Arturo Reverter como Enrique Pérez Adrián dedican importantes textos a Celibidache, acerca de su renuncia al disco/anuencia al vídeo-disco (Reverter), y la puesta al día de su única discografía posible, la *pirata o corsaria*, como él mismo acostumbra a decir (Pérez Adrián). Todavía en las páginas de actualidad, incluimos una referencia a sus primeros registros para el medio del LD. No olvidemos, asimismo, los trabajos sobre Glenn Gould que el mismo Reverter publicara en nuestro número de noviembre pasado.

Habríamos deseado, coincidiendo con la nueva visita de Celibidache a España, completar esta panorámica con una reseña crítica de todos estos primeros Laser-Disc del artista que Pérez Adrián comenta en este número en la sección de actualidad (acaso debería decirse segundos, recordemos el ensayo/grabación de la *Sinfonía Clásica* de Prokofiev para Teldec).

Y así tenemos al hombre que un día decidió no volver a los estudios de grabación (y en casi tres décadas sólo quebrantó esa promesa para llevar al disco una obra propia, *El jardín de bolsillo*, pieza para niños, con los beneficios del registro destinados al Unicef) para consagrarse en vida al mundo de los conciertos, y al hombre que un día decidió no volver a las salas de concierto (y en casi dos décadas no quebrantó esa promesa) para consagrarse en vida (y muerte) a los estudios de grabación.

El colmo de los colmos del discófono, la *summa* irrealizable, sería poseer un disco *pirata (corsario)* que uniera a los dos irreconciliables, un concierto de piano con Gould de solista y Celibidache ante la orquesta. Tema para tesis doctoral en la Universidad Autónoma Fonográfica a Distancia: ¿tocaron alguna vez juntos? y, si así fue, ¿lo grabó alguna

Gould como Celibidache basan su decisión en idéntico punto de partida, repetido *ad nauseam* por ambas partes, la irrepetibilidad del concierto. Y la tensión (angustiosa) del concierto irrepetible lleva a Gould a convertir el estudio en *habitat* (creativo), y la tensión (creadora) del concierto irrepetible aleja a Celibidache del estudio convertido en prisión (angustiosa).

La segunda paradoja es externa, pero maravillosa en su resultado, la misma firma, en el mismo tiempo histórico —aunque uno de los personajes haya abandonado ya este mundo—, edita los primeros Laser-Disc en serie de ambos personajes, y en el lanzamiento internacional (comercial) coinciden el que buscó a otro público más allá de los conciertos y el que siempre trató de atraer al público a los conciertos (¿una de las razones que, véase el texto de Arturo Reverter, le han hecho decir sí al Laser-Disc?).

La tercera coincidencia es la más simple de todas, y es, en el fondo, como los canonistas suelen decir (decimos, perdón, que no sabe uno renunciar a sus orígenes), la «conciliación de las posturas discrepantes» o «concordancia de las leyes discordantes»: tanto nuestro

pianista/compositor/comunicador/creador como nuestro querido octogenario director/compositor/pedagogo/recreador son (fue, es), músicos soberbios, impares, superdotados, pero, además, verdaderos hombres de cultura, de bagaje intelectual enorme, descomunal, desusado, no ya en la media del mundo de la música, sino en cualquier mundo artístico o profesional. Esa cultura, esa sapiencia, ese saber, dando de lado (continente, no contenido) manías, excen-tricidades o caprichos, es lo que los une, los reconcilia y hasta, intemporalmente, los

hermana en ese ignorado, inexistente en la tierra, concierto conjunto. Es eso, a fin de cuentas, lo que a la vista de sus fascinantes registros audio-visuales, provoca nuestra admiración y nuestro respeto.

J.L.P.A.



Sergiu Celibidache y Glenn Gould, dos «posturas discrepantes».

radio? (También sería tema para un artículo de Woody Allen en el *New Yorker*, si sus pleitos familiares le dejan tiempo para tal menester).

La paradoja de todo este enfrentamiento teórico es triple. Empieza en la toma de postura de cada uno: tanto

Bodas plúrimas...



Es decir, *Bodas de Figaro* para dar y tomar. Sony se lleva la palma a la hora de programar la partitura mozartiana. Dos grabaciones, una en Laser-Disc, la otra en CD, estarán en el mercado en los próximos meses: la de vídeo la firma Claudio Abbado, en grabación realizada en Viena, con la Orquesta Filarmónica de la ciudad: la de audio se debe a Zubin Mehta —su presentación en una ópera mozartiana—, registro efectuado en Florencia, en el curso del Maggio Musicale. Y junto a éstas, las *Bodas* en la traducción de James Levine, en Laser-Disc, que ya tuvieron presencia sonora en el apartado de los «Compact» y ahora llegan al terreno del Video-Disco filmación en Nueva York, Metropolitan Opera House, y edición a cargo de Deutsche Grammophon.



Zubin Mehta

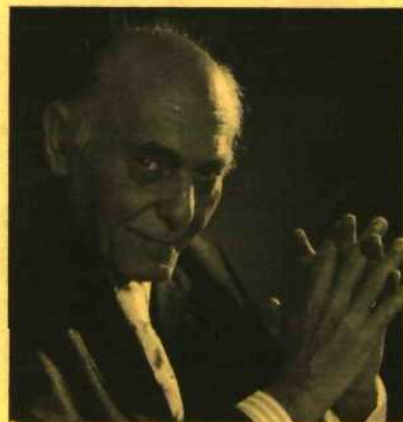
...Y Traviatas al por mayor

Una de ellas ha podido verse en España, en el —hoy inerte— Teatro de la Maestranza de Sevilla, durante los días —distantes, hoy ya casi un espejismo— de la Expo '92: se trata del montaje de Liliana Cavani para La Scala milanesa, en la versión de Riccardo Muti, con Ticciana Frabriziani y Roberto Alaena en los papeles protagonistas, Sony, de nuevo, se encarga de comercializar el Laser-Disc de la producción *scaligera*. La otra, en audio, en CD, en la grabación realizada, *ancora una volta*, por Zubin Mehta en Floren-

cia, con un reparto que, en teoría, contaba con José Carreras, Kiri Te Kanawa y Juan Pons. La teoría fue, en este caso, el Alfredo Germont: José Carreras hubo de cancelar, a última hora, su participación en este registro, y los productores de Philips y el propio Mehta volvieron medio mundo para encontrar un sustituto. Y lo hallaron, sí, en la otra parte del hemisferio: ¿se admiten adivinanzas? Pues el Alfredo final de esta *Traviata* se llama, en la realidad, así, Alfredo, y nació en las Islas Canarias. ¿A que es sencillo el acertijo?

Un premio y su concierto

El pasado 1992, Sir Georg Solti viajó a Copenhague para recibir el Premio de Música *Sonnings*, la más alta distinción concedida en Dinamarca por una vida consagrada a la música. Pablo Casals y Leonard Bernstein fueron los recipiendarios anteriores de esta distinción, Solti, tercer Premio *Sonnings* de nuestro tiempo, quiso festejar la recep-



Sir George Solti

ción del preciado galardón con un concierto, dirigido en el mes de octubre a la Orquesta Sinfónica de la Radio Danesa, en el programa, la *Sinfonía n.º 104* de Haydn y la *Tercera Sinfonía* de Bruckner. Naturalmente, la velada fue grabada, tanto para el CD como para el LD, y representa la primera interpretación fonográfica de la página bruckneriana en el amplio catálogo del maestro húngaro.

Edipo reina en Japón

El pasado 25 de enero se presentaba, en el curso del MIDEM, la nueva grabación del *Oedipus Rex* de Stravinski, realizada, para el Laser-Disc —que hoy domina esta sección— por Philips, la cadena japonesa NHK y la firma americana Cami-Video. Bajo la rectoría filímica de Julie Taymor y la musical de Seiji Ozawa (al frente de la Saito Kinen Orchestra y de los Coros de la Opera de Tokio y Shinyu-Kai), Jessie Norman, Philip Landgridge y Bryn Terfel, con Min Tanaka como *oficiante* (narrador), dan voz, presencia y vida a los personajes recreados por Stravinski y Cocteau, con una peculiaridad: el citado Tanaka es un artista de *Rutsh* y su actuación es una *tercera vía* entre el teatro, la danza y el mimo.

Al encuentro de Shostakovich



Plácido Domingo

FOTO: FAYER/D.G.

Benvenuto Domingo

Tras la *Lady Macbeth de Mtsenk* de Shostakovich —segunda grabación mundial de la versión original de la pieza, tras el registro pionero de Rostropovich—, que edita en estos días Deutsche Grammophon, y la producción del *Sansón* y *Dalila* de Saint-Saëns para EMI, será *Benvenuto Cellini* de Berlioz la tercera aventura operística de Myung Wung Chung al frente de la Ópera de La Bastilla. Plácido Domingo —que hace más de una década consideró la posibilidad de grabar personaje y ópera para la misma firma discográfica, entonces bajo la batuta de Daniel Barenboim, en proyecto que no llegó a cuajar— será ahora el protagonista de una pieza que ha tenido, hasta el día de hoy, su máximo representante en Nicolai Gedda, en la relevante grabación de Sir Colin Davis.



Yuri Temirkanov

Eso es lo que, a partir de la primavera de 1993, hará Yuri Temirkanov, el proteico director ruso, sucesor de Yevgueni Mravinski en Leningrado: ir al encuentro de la música de uno de sus autores preferidos, que hasta ahora no había tenido ocasión de llevar al disco. Temirkanov, tras su registro con la Filarmónica de Nueva York de *Scheherazade* y *La gran pascua rusa* de Rimski-Korsakov, abordará, siempre para BMG/RCA, la grabación de varias de las *Sinfonías* del autor de *La nariz*. Sin intención de hacer un integral —cosa que Temirkanov ha dejado ya muy clara—, el inefable maestro registrará, de momento, las *Sinfonías Décima, Quinta, Sexta, Primera y Decimotercera*, por ese orden, interviniendo como solista, en la última obra citada, el barítono Sergei Leiferkuss.

EL BARATILLO

El colmo de los colmos

Mucho se ha ponderado aquí el catálogo —y la actitud hacia el comprador— de la firma Naxos, quintaesencia del maridaje entre lo bueno y lo barato, adalid del ahorro en tiempos de desventura. Pues bien, he aquí, que lo que parecía imposible se cumple, que se riza el rizo, que llega el colmo de los colmos o, lo que es lo mismo, la serie económica —«menos que superbarata», dice de ella la revista *Classics*— de Naxos. Sí, ha leído bien. Como dicen los almaceneros, rebajas sobre rebajas, fulminación de los precios, guerra a la crisis. El milagro se llama Lydian y todavía no ha llegado a España, pero las tiendas de Europa ya lo disfrutan. A poco más de 500 pesetas está lo que Naxos va dejando en manos de su hermana menor y alguna que otra cosa de nuevo cuño aunque con gente de la casa. De entre éstas, los *Estudios* y las *Sonatas Segunda y Tercera* de Chopin por el brillantísimo István Székely, *La Sexta* de Chaikovs-

ki —con el raro *Hamlet*— por Wildner, *la Primera y Tercera* de Schumann por la Filarmónica de Silesia y el muy veterano Karol Stryja. Este Baratillo se ha decantado por un valor más o menos reconocido y ha elegido como muestra un disco —tan feo de careto como el resto de la serie, un verdadero horror firmado por Benjamin Chai— que contiene la *Cuarta* de Chaikovski y el casi nunca tocado y aún menos grabado *Fatum*, una de las primeras obras de su autor. La versión es la de la Orquesta Sinfónica de la Radio de Bratislava bajo la dirección de nuestro viejo amigo Ondrej Lenárd que decide desmelenarse, entregarse a fondo, dejar a sus músicos que expulsen toda la adrenalina que seguramente han elaborado con tanto avatar como se sufre por aquellas tierras. Como si estuvieran recién llegados de un cursillo acelerado en el levante español, los eslovacos se muestran consumados discípulos —el fuoco del Allegro final huele a pólvora— de la Pri-

mitiva de Linia, la Artística de Buñol o el Centro Instructivo Musical de Masanasa. ¡Qué fe! Y todo, vuelvo a repetir, por lo que hoy en día sólo cuesta ya..., pues eso: un disco como éste. Lo que hace falta es que el importador habitual lo importe y los vendedores habituales lo vendan. Pero ¡ojó! a su precio.

N.B.: Una buena noticia para los aficionados madrileños. Nuestro admirado Igor Golovchin —véase el nº 71 de SCHERZO— dirige en Madrid a la Orquesta Arbós el 6 de mayo. Ahí nos veremos.

Nadir Madriles

CHAIKOVSKI: *Sinfonía nº 4 en fa menor, Op. 36. Fatum.* Orquesta Sinfónica de la Radio de Bratislava. Director: Ondrej Lenárd. LYDIAN 18029. DDD. 62'26". Grabación: Bratislava, 1989. Productores: Leos Komárek y Hubert Gescwandter. 2'99 libras esterlinas, que sumadas al viaje de ida y vuelta a Londres da poco más que un disco de los llamados «de serie normal».

RETRATOS

Celibidache y los piratas

Esta reseña podía muy bien ser continuación de la que con el mismo título hicimos allá por el año 1987 (SCHERZO, 11, págs. 63 y ss.), ya que, a pesar del consentimiento del Maestro para que Sony grabe sus conciertos Bruckner en Laser Disc, la situación con relación a la música enlatada sigue siendo la misma, es decir, nunca ha querido grabar discos y, paradójicamente, ha sido el más grabado; siempre ha despreciado cualquier soporte de reproducción musical y, sin embargo, los aficionados se pegan por las cintas y discos de sus conciertos; de forma invariable ha argumentado negativamente en contra de las grabaciones de cualquier tipo, pero a la vista está que nadie le hace caso, y todos, tíos y troyanos, buscamos insistentemente cualquier documento sonoro con su firma. Todavía se escuchan con agrado sus primitivas grabaciones con la Filarmónica de Berlín, a pesar de ser tomas sonoras francamente pobres, que son reeditadas una y otra vez por las «empresas corsarias» (empleando la definición del propio maestro). Ahora, todos, estamos esperando con auténtica expectación el espectáculo (sic) de sus Laser Disc Bruckner en Sony, que según él «no son música, por eso he permitido que lo grabasen». En fin, por lo menos, la insólita y férrea postura de rechazo que mantenía Celibidache a todo lo que no fuera música hecha en el propio concierto, ha sido suavizada para dar paso a la más flexible de permitir grabar sus conciertos en Laser Disc (a juzgar por lo visto en Canal Plus con la *Séptima* de Bruckner al frente de la Orquesta Filarmónica de Berlín, todos los elogios a este espectáculo son pocos y realmente el invento del nuevo soporte audiovisual queda más que justificado ante los resultados artísticos y técnicos alcanzados por el polinomio Bruckner-Celibidache-Filarmónica de Berlín-Sony).

Los primeros cuatro Laser-Disc (Bruckner, *Sinfonías Sexta*, dos de la *Séptima* -Munich y Berlín- y *Octava*) se irán comentando sucesivamente desde estas mismas páginas. Ahora, lo que realmente nos interesa resaltar es que las empresas privadas siguen publicando incansablemente grabaciones de Sergiu Celibidache. No hace mucho, en un reciente viaje a Italia, quien esto firma descubrió en varias tiendas especializadas algunos registros realmente impresionantes debidos a la batuta del genial rumano en calidad de titular de la Filar-

mónica de Munich (junto a otros, también excepcionales, de Carlos Kleiber). Los discos, algunos grabados *in situ* y otros provenientes de tomas de radio, tienen una notable calidad técnica y son de la casa Exclusive, una empresa que nadie sabe de dónde ha salido pero sobre la que han caído ya las pertinentes acciones legales emprendidas por los propios Kleiber y Celibidache. Independientemente de cualquier consideración ética, los piratas han dado en el clavo, y al reclamo de dos nombres míticos han logrado que los discos en cuestión se vendan estupendamente bien. Quien esto firma ha logrado oír una profunda y bellísima *Misa n.º 3* de Bruckner (aco-

plada con la mejor versión de todas las hechas hasta hoy de la sinfonía *Mathis der Maler* de Hindemith) más un poético y sereno *Requiem* de Fauré con la Sinfónica de Londres. El resto lo componen Sinfonías de Mozart, Beethoven y Bruckner ya conocidas, es decir, son grabaciones radiofónicas que en su día ya fueron emitidas por todas las radios europeas en sus programas de intercambio internacional.

Por otra parte, una nueva marca denominada Theorema (también pirata) sacará en breve al mercado del disco la versión de la *Séptima* de Shostakovich por la Filarmónica de Berlín dirigida por Celibidache poco después de terminada



Sergiu Celibidache

FOTO: WERNER NEUMEISTER

la Segunda Guerra Mundial (1946), una grabación interesante aunque con ciertos defectos técnicos que ya estuvo publicada en LP Acanta hace años. Arkadia, a su vez, anuncia nuevas grabaciones del maestro rumano provenientes de conciertos con orquestas italianas (RAI) y alemanas (Radio de Stuttgart): *Quinta* y *Novena* de Shostakovich en un solo compacto, más *Sinfonías* de Beethoven, Bruckner y Brahms, la *Sinfonía* de César Franck y otras que oportunamente irán apareciendo comentadas en las páginas de crítica discográfica de nuestra revista (al final de estas líneas se incluyen algunos de los últimos títulos aparecidos en Theorema, Arkadia y Exclusive).

Todos estos registros, curiosamente, alcanzan cifras de ventas considerables, a pesar de que algunos de ellos no logren la calidad estándar necesaria en cuanto al sonido grabado (un problema cada vez menos importante, ya que los piratas disponen de sofisticados medios técnicos para captar con notable calidad cualquier concierto. El sonido de la *Misa* n.º 3 de Bruckner, por ejemplo, ha sido registrado de forma sobresaliente con un sofisticado magnetofón personal, hecho que se nota enseñado al estar el sonido ligeramente desequilibrado hacia la derecha y, sobre todo, porque el portador de dicho apa-



rato touse dos o tres veces. Otras grabaciones, proceden de tomas radiofónicas y con los medios adecuados se hacen

discos compactos de sobresaliente calidad técnica que hacen furor entre los buenos aficionados).

Antes, alguno podía poner pegasa a la poca calidad instrumental de alguna de las orquestas empleadas por Celibidache (las italianas, sobre todo, que de todas formas salen airoas en páginas tan paradigmáticas del repertorio centroeuropeo como las *Sinfonías* de Brahms o Bruckner). Ahora, los piratas han logrado empezar a sacar grabaciones del maestro rumano con la Filarmónica de Munich. En nuestra opinión, esta situación viene facilitada por la negativa insistente de Celibidache a grabar discos. Cuando en un futuro (que deseamos muy lejano) el Maestro no esté ya entre nosotros y las diversas Radios y Televisiones europeas comiencen a comercializar su imponente legado fonográfico en óptimas condiciones técnicas, ya verán cómo los piratas (que, en nuestra opinión, cumplen una adecuada labor de difusión), tienen que batirse en retirada. Hasta que ese tiempo llegue, aquí tienen una serie de grabaciones interesantísimas debidas a ese extraordinario artista que es Sergiu Celibidache.

Últimas grabaciones

* = Comentadas en las páginas de crítica discográfica de SCHERZO.

BEETHOVEN/SCHUMANN: *Concierto Emperador, Concierto en la menor, Op. 54.* Arturo Benedetti-Michelangeli, piano. Orquesta Sinfónica de la Radio de Suecia. ARKADIA (1967-1969).*

BEETHOVEN/SCHUMANN: *Sinfonía n.º 7. Sinfonía n.º 2.* Orquesta Sinfónica de la Radio de Stuttgart. Orquesta Sinfónica de la Radio de Suecia. ARKADIA (1964-1969).*

BRAHMS: *4 Sinfonías. Variaciones Haydn. Rapsodia para contralto.* RAI di Milano. ARKADIA (1959-1960).*

BRAHMS: *Requiem alemán. Giebel, Prey.* RAI di Milano. ARKADIA (1960).*

BRUCKNER: *Sinfonía n.º 9.* RAI di Torino. ARKADIA (1969).*

BRUCKNER: *Sinfonías 4 y 7.* Orquesta Sinfónica de la Radio de Stuttgart. ARKADIA (1966-1971).*

RAVEL: *Bolero, Ma mère l'oye* (RAI di Milano). *Alborada del gracioso* (RAI di Torino). *Le tombeau de Couperin* (RAI di Napoli). *Rapsodia española* (Sinfónica de Caracas). ARKADIA (1966, 1960, 1959, 1957 y 1962).*

SHOSTAKOVICH: *Sinfonía n.º 7.* Orquesta Filarmónica de Berlín. THEOREMA (1946).

SHOSTAKOVICH: *Sinfonías n.ºs 5 y 9.* RAI di Torino. ARKADIA (1969).

STRAUSS: *Don Quijote. Cuatro últimos Lieder. Janowitz.* RAI di Milano. RAI di Roma. ARKADIA (1968-1969).*

AUTORES VARIOS: Vivaldi, Haydn, Mozart, Mendelssohn, Debussy, etc. Orquesta Filarmónica de Berlín. ARKADIA, álbum de tres CDs. (1948, 1949, 1950, 1953).*

BACH: *Misa en si menor.* Solistas, Coro y Orquesta Filarmónica de Munich. EXCLUSIVE (1990).

BEETHOVEN: *Sinfonías n.ºs 5, 6, 7 y 9.* Orquesta Sinfónica de la Radio de Stuttgart. Orquesta Filarmónica de Munich. EXCLUSIVE (1978-1991).

BRUCKNER: *Sinfonías n.ºs 4, 5, 8 y 9.* Orquesta Sinfónica de la Radio de Stuttgart. Orquesta Filarmónica de Munich. EXCLUSIVE (1978-1982).

BRUCKNER: *Misa n.º 3.* HINDEMITH: *Mathis der Maler.* WEBER: *Oberon.* Solistas, Coro y Orquesta Filarmónica de Munich. Orquesta Sinfónica de la Radio de Stuttgart. EXCLUSIVE (1990-1981-1982).

FAURE: *Requiem.* Solistas, Coro y Orquesta Sinfónica de Londres. EXCLUSIVE (1978).

MOZART: *Sinfonía n.º 40 (+ Cuarta de BRAHMS por Carlos Kleiber).* Orquesta Sinfónica de la Radio de Stuttgart. EXCLUSIVE (1982).

Enrique Pérez Adrián

REFERENCIAS

El príncipe de madera de Béla Bartók

De las tres obras escénicas de Bartók, *El príncipe de madera* (1916) es la que ha tenido peor suerte tanto en las tablas de los teatros como en las plataformas de las salas de conciertos. De un lado sus propias debilidades —no muy numerosas es cierto, pero siempre reconocidas— y de otro el encontrarse entre dos obras mayores de su autor —*El castillo de Barba azul* (1911), que no se estrenará hasta 1930, y *El mandarín maravilloso* (1916)— han hecho que este ballet sobre libreto de Béla Balázs, estrenado por Egisto Tango —un italiano, y es que ningún director húngaro quiso hacerse cargo del embolado— tras no pocos ensayos el 12 de mayo de 1917 en la Ópera de Budapest, no haya tenido la fortuna que de todos modos merece. Ni siquiera las dos suites —la *pequeña* (1921-24) y la *grande* (1931), estrenada ésta por Ernő Dohnányi— se interpretan demasiado en los últimos años, eclipsadas las tres piezas principescas por sus compañeras de escena, por el *Concierto para orquesta*, el *Divertimento para cuerdas* o la *Música para cuerdas, percusión y celesta*.

El príncipe de madera es una obra de afirmación personal y estilística. Pero Bartók había conseguido ya con *El castillo de Barba azul* una obra maestra, todo lo ligada que se quiera a la estética simbolista, pero con una suma de rasgos más que suficiente como para vislumbrar en su autor un genio próximo. El trazo de sus dos únicos personajes —¿por qué se olvida en representaciones, conciertos y grabaciones la figura imprescindible del narrador del prólogo, verdadero introductor del drama?— revela una agudeza, una deslumbradora capacidad para hacer ambiguo lo que parece diáfano, a lo que no es ajeno el talento de Béla Balázs. Por no hablar de los logros puramente tímbricos. Como en toda gran obra escénica, el desarrollo del relato revela la doble y única pertinencia del matrimonio entre palabra y música como en sus pares del género en el siglo. Es música que viene de un final, que dobla el cabo de un cambio de siglo y que se instala en la modernidad para luego devenir un clásico. *El mandarín maravilloso*, por su parte, posee una energía difícilmente acotable, y su tejido orquestal es capaz de mover su acción incluso fuera de la escena. Hasta su argumento —esta vez de Menyhért Lengyel— posee el valor añadido de una sensualidad que, sobre todo tratada

al encanallado modo, puede dar pauta a lecturas poco convencionales.

Convencional sí es el argumento de *El príncipe de madera*. La historia de una princesa enamorada de un príncipe a quien un hada sustituye dando vida a su representación momentánea: su bastón, su corona y sus rizos de oro. Hay un hada, primero malvada y luego conmovida, capaz de suscitar el equívoco y de consolar a su víctima mostrándole su gloria. Y un final feliz. Nada bartókiano, bien lejos del drama equívoco de *El castillo de Barba azul*, a no ser por lo que, en su diseño narrativo, la obra tiene también de tratamiento de la incomunicación, ese tema crucial en la ópera. Y sin embargo, y al margen de esa historia que pudo firmar el mismísimo Marius Petipa, hay en la obra mucho del mejor Bartók. Entre ello la introducción orquestal, tan cercana —de ella bebe— a la de *El oro del Rin* —aquí un acorde en do mayor, en Wagner en mi bemol mayor, o lo que es lo mismo lo más glorioso y lo más perfecto—, el tema de la princesa, el del príncipe —con el transfondo popular de ambos—, el dúo de saxofones en esa *Danza de las olas* que nos remite a Debussy, la presencia del xilófono en la *Danza de la princesa con el príncipe de madera*, la reaparición de éste en un solo de fagot transido de su presencia grotesca, el despertar y la gloria del príncipe anunciada por el hada, las trompas y el *glockenspiel* ya cercano el final... Liszt, Debussy —hasta el de *Iberia* en algún momento del baile de la princesa y el príncipe de madera—, el inevitable Stravinski —aquí *Petruchka*, sobre todo en la transformación de los símbolos reales en príncipe de madera— son ya referencias asimiladas, oídas y sumidas en una personalidad mental y sonora de rasgos ya inconfundibles. Curiosamente es su amigo Kodály —no podía ser de otro modo al compartir los dos la base popular— quien asoma aquí y allá con un guiño de complicidad cada vez que reaparece el tema del príncipe.

Todo nos lleva casi naturalmente a lo que puede resultar la clave de las opciones interpretativas que la obra ofrece: su ligazón necesaria o no a la escena. En el fondo, ¿no se tratará de un poema sinfónico a la manera del *Pelleas y Melisande* de Schoenberg? ¿No habrá rebasado el propio Bartók a lo largo de sus casi tres años de trabajo en la pieza la intención inicial del ballet? Sin duda, y con *El casti-*

llo de Barba azul y el *Allegro barbaro*, *El príncipe de madera* es su mejor obra hasta la fecha. Y pasado el tiempo no es la más importante de su autor pero sí una de las más significativas, de las más inquestionablemente suyas.

Si no ha tenido demasiada suerte en su presencia activa en los programas, *El príncipe de madera*, sí presenta, curiosamente, una discografía si breve también de altísima calidad. (Desconozco la de Hiroshi Wakasugi al mando de la Orquesta Sinfónica Metropolitana de Tokio aparecida bajo el sello Denon con la referencia CO 1330). Pocas veces como aquí se encuentra el oyente con su ramillete tan bien formado en el que cada flor se mantendría sola por su propia belleza. También es cierto que justamente en estos días aparece la versión de las versiones. Pero no anticipemos la conclusión.

El orden cronológico obliga a comenzar por un disco no disponible en el mercado español... ni ya en ningún otro, por más que hasta hace relativamente poco se encontraba en Estados Unidos. Se trata de la mítica interpretación de Walter Susskind al frente de una denominada New London Symphony Orchestra y presentada en tres caras de dos discos bajo el sello americano Bartók Records. Grabada en 1953, es compañera de la que el mismo director firmó, también aquel año, de *El castillo de Barba azul*, con Judith Hellwigh —la mejor Judith de la historia, quién sabe si predestinada por su nombre de pila— y un Endre Koréh que empieza a emocionar ya desde el prólogo que, esta vez sí, la grabación incluye. No se comprende cómo los para otras cosas tan avisados responsables de los grandes sellos discográficos no se han hecho con los derechos de estas grabaciones. ¿Habrá que esperar a que caduquen —los derechos— allá por el 2003, o se decidirá antes alguna de esas firmas piratas que tan buenos servicios nos han prestado más de una vez?

Once años después, Antal Dorati y la Sinfónica de Londres realizan una grabación de la obra que luego se incluirá en un álbum junto a *El castillo de Barba azul* —con Olga Szönyi y el gran Mihály Székely—, *El mandarín maravilloso* y la *Suite de Danzas*, con el título de «La obra escénica completa», acompañado de unas soberbias notas a cargo de Bernard Jacobson y Wulf Konold. Desgraciadamente, Philips no ha reedita-

do este álbum en CD, y el aficionado debe conformarse por ahora —lo que no está nada mal— con las grabaciones bartókianas de Dorati recuperadas en las sensacionales grabaciones Mercury. La versión del que fuera gran director húngaro está —lo que en él, magnífico traductor de música de ballet no resulta nada extraño— vencida del lado de la danza, con la escena siempre bien presente. Ello descripta en ocasiones el discurso, suaviza sus relieves, lo articula con una continuidad que tiene que ver esencialmente con la suma de sus partes. De ahí que las transiciones sean perfectamente imaginables o que la recuperación y fusión de los temas básicos posean siempre un carácter acorde con lo que conllevan de nudo primero y desenlace después de un planteamiento que se nos ofrece como un relato. Muy bien la Sinfónica de Londres, con algún que otro momento culminante a cargo sobre todo de su sección de metal.

En 1972 es András Kórodi quien, en el contexto de aquella bellísima "Béla Bartók Complete Edition" de Hungaroton —que llegó a estar a precio de saldo primero en LP y luego en la transcripción a CD de algunos de sus volúmenes—, decanta, como tampoco podía ser de otro modo, la música de su compatriota del lado de una húngaridad compartida. El acento magiar de su versión se asimila inapelablemente al del Kodály más progresivo —el del *Psalmus Hungaricus*— y al más racionalista en su idioma —el de las *Canciones con orquesta*, el de las *Variaciones sobre "El pavo real"*, a las que asimila con bendito descaro el final del ballet y, antes, el tema del príncipe. Es la de Kórodi una versión modesta, humilde en sus intenciones, servidora ante todo de una música que parece ir más allá de una propuesta estrictamente sonora e, incluso, de su filosofía —la soledad— por el camino de las raíces. Complemento lleno de interés a otras de mayor virtuosismo en lo orquestal —la Filarmónica de Budapest es una formación dignísima pero nada excepcional—, hace pensar en lo interesante —y éste lo es, en cualquier caso— que hubiera resultado un acercamiento del mismo talante por parte de un director técnicamente más adecuado, y pienso en un György Léhel o en un János Ferencsik.

En 1976 Pierre Boulez pone las cosas en un lugar que le corresponde por

derecho propio: el de la pura expresión de la música sin más. Pero lo que otras veces —su versión del *Concierto para orquesta*— puede irritar por la gelidez de una perfección que renuncia voluntariamente a toda evocación personal, patria, histórica, suma de nostalgias de una vida

pues no parece decidido a frenar su loca carrera hacia el dudoso honor de ser el único director de la historia capaz de grabar todo el repertorio. Pues bien, entre el 27 y el 30 de abril de 1990, el estoniano consigue una de las mejores grabaciones y, lo que no era fácil, situarse de paso con toda dignidad en este grupo de soberbias interpretaciones. Se sirve de una Philharmonia en excelentes condiciones y ofrece una lectura que procura no caer en esa excesiva neutralidad a que nos tiene acostumbrados su director ocasional. No hay, es verdad, excesivo conflicto, pero sí algo más que las cosas en su sitio, por ejemplo, lo que puede ser discutible pero es una opción, pues ahí están los fantasmas antes citados, atraer la obra hacia sus antecedentes en una suerte de pátina postromántica. El inicio del ballet, por ejemplo, la transición al tema de la princesa y este mismo, están excelentemente resueltos. Además, el disco se completa con una buena lectura de las *Escenas húngaras*.

Y vuelve Boulez. Estos días, ahora mismo. Cambia la Filarmónica de Nueva York por la Sinfónica de Chicago y acera aún más su propuesta, agudiza las aristas, exprime aún más a unos instrumentistas que dan de sí lo que les ha hecho ser una de las mejores orquestas del mundo. Cuerda, saxos, clarinetes, xilófono... son conducidos al límite de sus posibilidades. Otra vez, sí, el análisis exhaustivo, la disección hasta la última partícula, pero cómo no commoverse ante tanta perfección. Para colmo, Boulez añade el regalo incommensurable de una *Cantata profana* emocionante, sí, emocionante. La elección está clara: esta segunda versión del gran músico francés. Al rey Boulez le sucede de nuevo el rey Boulez. Pero de los porqués ya hablaremos al comentar más por lo menudo este disco en el próximo número de SCHERZO.

Y para terminar una referencia breve a una excelente versión de la *gran suite* de *El príncipe de madera*: la que firma Ernest Bour en un impagable álbum de cuatro discos dedicado a sus interpretaciones de Schoenberg, Webern, Berg y Bartók al frente de su Orquesta de la Südwestfunk. Todo un documento de cómo se puede servir a la música del siglo XX.

Luis Suñén



que no acaba de modo precisamente glorioso, aquí —donde todo eso hace mucha menos falta— la lección es apabullante. Una vez más la claridad absoluta de las voces, el análisis pormenorizado de los temas, la caracterización del sonido como transmisor de la idea alcanza un carácter paradigmático. Una Filarmónica de Nueva York entregada en la demostración de su enorme calidad de aquellas fechas le sigue tan hipnotizada como el oyente que en aquel momento parecía descubrir la obra.

Aquí aparece el inevitable Neeme Järvi, pura carne de cañón, percha de los golpes de todos los críticos y asimilados que en el mundo son y serán,

Discografía

1. Nueva Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Walter Süßkind (1953, Bartók Records).
2. Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Antal Dorati (1964, Philips).
3. Orquesta Filarmónica de Budapest. Director: András Kórodi (1972, Hungaroton).
4. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director: Pierre Boulez (1976, CBS).
5. Orquesta Philharmonia. Director: Neeme Järvi. (1991, Chandos).
6. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: Pierre Boulez (1992, DG).
7. Orquesta Sinfónica de la Südwestfunk. Director: Ernest Bour (1991, Astrée).

La fuerza de la imagen confirma el poder del sonido

«Es posible, tras la escucha de estos discos, o de alguno de ellos, no compartir los criterios con los que (Glenn Gould) 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».

Estas observaciones de Arturo Reverter, incluidas en su comentario a la Edición Glenn Gould en CDs de Sony (Cfr. reseña en SCHERZO, n.º 69, noviembre de 1992, pág. 100), más el texto del propio Reverter sobre la personalidad musical de Gould, al cumplirse el décimo aniversario de su temprana muerte (50 años de edad), incluido en el mismo número de esta revista, constituyen síntesis crítica y estudio de conjunto que bien pueden servir de (amplio) prólogo a este trabajo, directamente referido a la primera entrega de lo que será una Edición Gould en imágenes y sonido.

No sólo por deporte o anécdota, vale la pena leer completa la enorme ficha que figura al término de estas líneas. Su lectura, más allá de la curiosidad, nos brinda una idea fascinante, casi avasalladora, del tan singular espectro de intereses, potencias y capacidades de Gould, uno de los pocos músicos de la historia que haya sido capaz de inspirar una obra maestra literaria —*El malogrado*, la novela de Thomas Bernhard, escrita entre 1982 y 1983, al conocer el ya fallecido escritor austriaco la noticia de la muerte de Gould a causa de una trombosis cerebral; perdonará el lector que, quien esto firma, se permita humildemente, más allá de una crítica literaria que no se pretende,

considerar magistral el texto de Bernhard—, al margen de que la pieza en cuestión responda o no a estrictos criterios de veracidad histórica. Pero lo que motiva la profunda, sapiente fascinación de *connoisseur* de Bernhard sobre la personalidad de Gould no es, con lógica, el mero hecho de que abandonara las salas de conciertos en 1964² o sus peculiares maneras de combatir el frío: ese sano *estupor* ni siquiera arranca de las *manos* del pianista, sino que dimana de la *cabeza* del mismo³. Y ese intelecto nos da una cabal perspectiva de sí mismo en esa pluralidad de actividades, tendencias y hasta contradicciones enumeradas, mejor o peor, en la precitada ficha *monstruo*.

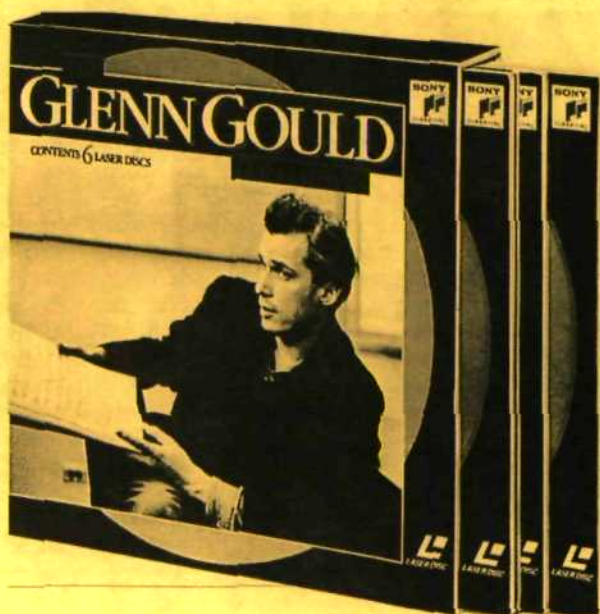
A Gould le podía interesar/fascinar prácticamente todo bajo la capa del sol. Esto lo cuenta y explicita con agudeza

«Gould me daba la impresión de ser un hombre que quería —y podía— retirarse del mundo para crear una obra de arte, (...) Para él, el simple entretenimiento era algo obsoleto; la interpretación debía ser una forma de composición. En otras palabras, (Gould) cuestionaba el concepto global de la música como profesión. No es por ello extraño que los músicos, que son gente muy conservadora y no quieren compartir nada de su poder con el público, encontraran las ideas de Gould extremadamente peligrosas. Y aún más peligroso, de hecho, si consideramos que él iba a acertar plenamente en muchas de sus profecías. (Gould) ya hablaba, hace treinta años, de la nueva interacción entre el artista y el oyente a través del advenimiento de las cintas de vídeo, mucho antes de que el medio se inventara.

Él había adivinado que la gente dejaría de ir a las salas de concierto para quedarse en casa con sus equipos estéreo. También revolucionó el sistema de grabación de la música clásica, y concibió el estudio como un laboratorio; se enfrentó por igual a los críticos y a los músicos con sus visiones iconoclastas de compositores como Mozart o Beethoven. Ellos, en cambio, no advirtieron para nada el sentido del humor, o las nuevas estructuras que había descubierto en piezas que nos son familiares. Sencillamente, pensaban que estaba más loco que una cabra, porque era —todavía hoy lo es— fantásticamente peligroso» (Bruno Monsaingeon, *CD Clásics*, n.º 1, pág. 47).

Las imágenes —esa capacidad interactiva entre el artista y el receptor que acaba de

mencionarse— de estos seis Laser-Discs nos acercan a Gould (no me atrevería a decir que lo *humanizan*, porque tal reacción habría sido para nuestro personaje, primero sensibilera, y después poco científica, nos introducen en cierto grado en su mundo, pero a la vez nos llevan a su terreno de juego, que es una forma de distanciamiento: seguir a Gould es física, visualmente posible, pero no es siempre un proceso aprehensible. Por ejemplo —y aquí los ejem-



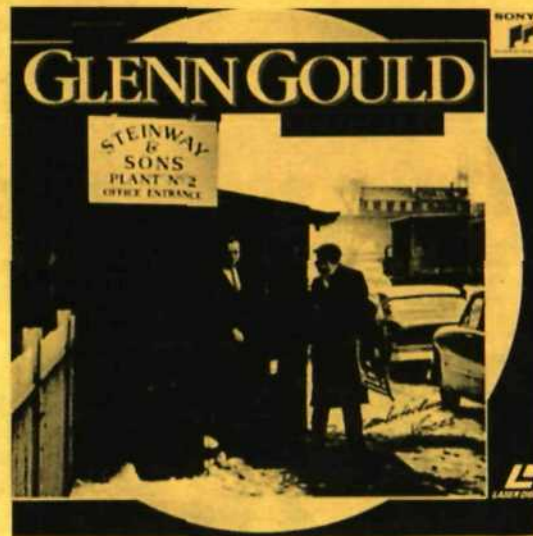
Bruno Monsaingeon, una de las personas que mejor llegó a conocer al artista y que trabajó con él en importantes programas de televisión⁴. Monsaingeon no sólo firma los ensayos literarios que acompañan —en español inclusive (!)— a los Laser-Discs de referencia, sino que extiende su labor hasta la supervisión y edición del material que ahora se publica, proveniente, en su casi totalidad, de las grabaciones de Gould en estudio para la televisión canadiense, la CBC.

plos son casi todas las bandas o capítulos de los discos— la imagen/sonido, la primera de todas: un pianista que, en el tercer tiempo de la *Sonata Op. 110* de Beethoven, a la par que toca, se dirige a sí mismo, ora con la mano izquierda, ora con la derecha (según la accesibilidad de ambas al teclado o la franja de acceso que la música permita), en un ritual/gesto que, amén de insólito, es medio imposible, y que, desde luego, resulta más difícil de explicar o describir que de ver.

Otro ejemplo, Gould tocando al piano la *Elektra* —sí, la ópera— de Richard Strauss, en transcripción propia, en subversión flagrante del repertorio para teclado. Cuando se ve a Gould inmerso en esa mutación de la escala de valores técnicos, la imagen/evocación nos lleva a aquél, similar, inusual, desproporcionado aprendizaje de la técnica pianística practicado por el Messiaen joven (y que él gustaba tan a menudo de narrar), no los estudios de Czerny o las Sonatas de Kuhlau, sino el *Pelléas* de Debussy o el *Tristán* de Wagner, *leídos* al piano día tras día. Y esto nos lleva, por equiparación, al mundo creativo: la interpretación como una forma de composición.

Otra faceta, esta inefable, que no debe perderse: Gould el actor, y por ende el humorista. Está, sí, la versión del *Façade* de Walton que Gould graba para la televisión, indecible el look, atuendo inclusive, pero, sobre todo, hay que contar con los tres spots que graba para su propia serie, incorporando a terceros: Sir Nigel Twitt-Thornwaite, una especie de meta-collage entre Boulton, Beecham y Bernard Shaw; Karl-Heinz Klopweisser (Stockhausen), cazamariposas incluido, e, irrepitible, Myron Chianti (Marlon Brando), a medio camino entre *La ley del silencio* y *Un tranvía llamado deseo*. Quien sólo vea a Gould como traductor de las *Variaciones Goldberg* o las *Suites Inglesas* puede arriesgarse a un *Schock* ante un artista capaz de reirse de su sombra, máxime cuando la imitación llega hasta sí mismo (Gould hablando con sus entrevistados, o sea, los personajes citados).

Es previsible, de otra parte, que el pianista cope buena parte de este material. Y aquí, en lo que podríamos considerar *artodoxia* de Gould, algunos de estos documentos poseen valor excepcional, en el que el escueto sonido, sin la imagen, bastaría para justificar la existencia del testimonio. Es el caso del progra-



ma grabado para la televisión con Menuhin, en 1965, fascinante de principio a fin (y el fin es nada menos que la *Fantasia Op. 47* de Schönberg), o del *Concierto «Emperador»* de Beethoven con Karel Ancerl (1970), o de la re-creación portentosa del *Ricercare* de Casella (1976), o de la *Tercera Sonata para piano y violonchelo* de Beethoven con Rose (1960), o de la *Sonata* straussiana con Shumsky. Es, cómo no, el caso de la transcripción/interpretación, al borde de lo increíble de *La valse* de Ravel, o de la *Sonata* de Berg, y hasta de los movimientos grabados (tres de los cinco, por desgracia) del *Quinteto con piano* de Shostakovich.

Está, aún más allá, el director de orquesta *entrevisto* en la gran forma de la *Segunda Sinfonía* mahleriana —aunque la elección recaiga en el *Urlicht*, con Forrester de solista—, y en el casi purista de 1962 —vuelvan a leer otra vez la fecha, por favor—, que recurre a un con-

tratador para interpretar la *Cantata* BWV 54 de Bach, que dirige desde el continuo (desde el *davipiano*, neologismo del propio Gould).

Todo ello crea un poliedro, incompleto (hay que esperar a los programas de Mosaigeon, exhibidos en Francia y América pero anónimos en España), en donde la idea última, superando la fascinación total de las imágenes (que es la fascinación o carisma propio del personaje), es la de un caso límite, no único, pero sí raro, de creador-intérprete de músico (mal que le pesara) absoluto, global, superador de etiquetas, esquemas y clasificaciones. ¡Cuánto en tan poco tiempo! Cincuenta años de vida, treinta y pocos de *carrera*, y tanta eclosión de pensamiento. Para un astrónomo el diagnóstico sería fácil: le bastaría con decir que había pasado un cometa.

José Luis Pérez de Arteaga

NOTAS

1. Bernhard combina sabiamente ficción —Gould, Wertheimer (el pianista *malogrado* y el narrador estudiando con Horowitz en el Mozarteum de Salzburgo; Gould defendiendo sólo a Haendel entre los compositores— con realidad e historia —Gould brindando su primer recital en los Festivales de Salzburgo con las *Variaciones Goldberg*; la referencia a la acomodada familia del canadiense; citas de algunos artículos de Gould empleadas como diálogo del personaje con terceros—, hasta crear, dentro de su especial estilo envolvente y barroco de habla/escritura una asombrosa, atterradoramente atractiva tela de araña en la que Gould surge como punto de fuga o confluencia de todas las líneas.

2. Tras la interpretación con Karajan y la Filarmónica de Berlín del *Tercer Concierto* de Beethoven en el Festival de Lucerna, Gould escribiría posteriormente que la irrepitibilidad de aquella sesión le convenció de la inutilidad de la actuación en vivo. Durante tres lustros, hasta 1980, Karajan trató, sin éxito alguno, de recuperar a Gould para las salas de concierto, y ambos, director y solista, llegaron a concertar el viaje de la Filarmónica de Berlín a Toronto para grabar los dos *Conciertos* pianísticos de Brahms, un proyecto que Gould canceló en dos ocasiones.

3. Recuérdese el comentario de Gould a David Dubal en 1982, el mismo año de su muerte: «(...) a fin de cuentas, (...) no es con los dedos sino con el cerebro con lo que se toca un piano» (SCHERZO, Op. cit., pág. 43).

4. Los programas de Mosaigeon sobre Gould deberán formar parte de la segunda serie de esta edición audio-visual.

Edición Glenn Gould

THE GLENN GOULD COLLECTION. Edición Video (Laser-Disc). Álbum de 6 volúmenes (12 programas). Total (minutación): 641'11". Compilación, montaje y comentarios: Bruno Monsiegeon. SONY LD S6LV 48 400.

LD 1 (116'37").

I. Prólogo. BEETHOVEN: *Sonata n.º 31, Op. 110* (Mov. III). *Variaciones «Eroica»*, Op. 35. Glenn Gould, piano. BACH: *Partita n.º 2, BWV 826* (Sinfonía). G. Gould, piano. *El clave bien temperado, Vol. 2* (Preludio y Fuga XIV). G. Gould, clave. MAHLER: *Sinfonía n.º 2* (Mov. IV. *Urlicht*). M. Forrester, contralto. Orquesta (?). Director: G. Gould. WALTON: *Façade* («Scotch Rhapsody»). P. Rideout, G. Gould, recitadores. Orquesta (?). Director: B. Brott. Entrevistas con M. Forrester y G. Gould.

II. Sonatas y diálogos. BACH: *Sonata para violín y clave n.º 4, BWV 1017*. BEETHOVEN: *Sonata para piano y violín n.º 10, Op. 96*. SCHOENBERG: *Fantasia para violín con acompañamiento de piano, Op. 47*. Y. Menuhin, violín; G. Gould, piano. Entrevistas con Y. Menuhin y G. Gould.

LD 2 (110'41").

III. Fin de los conciertos. BACH: *Partita n.º 5, BWV 829. El clave bien temperado, Vol. 2* (Fuga XXII). SWEELINCK: *Fantasia*. BEETHOVEN: *Bagatela Op. 126/3. Sonata n.º 17, Op. 31/2 «La tempestad»*. (Grabación de 1960). HINDEMITH: *Sonata n.º 3* (Mov. IV). G. Gould, piano. KRENEK: *Wanderlied im Herbst*. P. Rideout, contralto; G. Gould, piano. Entrevistas con G. Gould. G. Gould personifica a Karl Heinz Klopweisser.

IV. ¿Así que quiere usted escribir una fuga? BACH: *El clave bien temperado, Vol. 2* (Fuga VII) (Preludio y fuga IX). G. Gould, piano; G. Gould, clave. BERG: *Sonata Op. 1*. BEETHOVEN: *Sonata n.º 30, Op. 109*. G. Gould, piano. BACH: *Concierto para clave y orquesta n.º 7, BWV 1058*. G. Gould, piano. Orquesta Sinfónica de Toronto. Director: W. Golschmann. GOULD: *So You Want to Write a Fugue?* E. Benson-Guy, soprano; P. Rideout, contralto; G. Wry, tenor; E. Murdoch, bajo. Cuarteto de cuerdas de Canadá. Entrevistas con G. Gould y H. Burton.

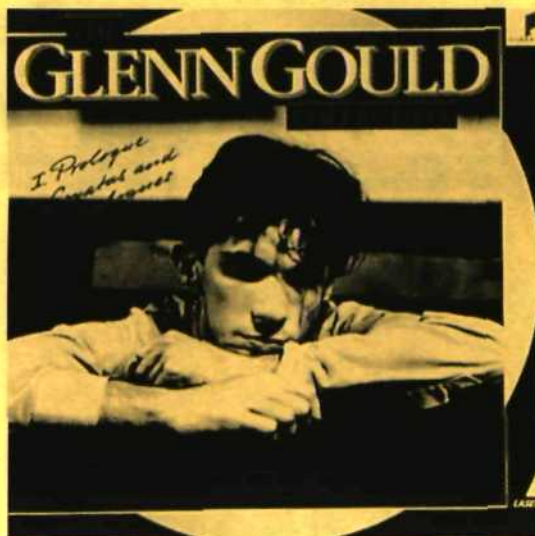
LD 3 (102'59").

V. El director de orquesta. BACH: *Cantata «Widerstehe doch der Sünde, BWV 54. Concierto de Brandemburgo n.º 5, BWV 1050*. R. Oberlin, contratenor; J. Baker, flauta; O. Shumsky, violín. Orq. (?) Director: G. Gould (desde el continuo: *clavipiano*). Entrevistas con G. Gould. G. Gould personifica a Sir Nigel Twitt-Thornwaite.

VI. La primera década. BACH: *Concierto para clave y orquesta n.º 1, BWV 1052*. G. Gould, piano. Orq. Sinfónica de Toronto. Director: T. Mayer. BEETHOVEN: *Concierto para piano y orquesta n.º 1, Op. 15*. (Mov. I/Cadencia: Gould). G. Gould, piano. Orq. (?) Director: P. Scherman. *Variaciones sobre un tema propio, WoO 80*. G. Gould, piano.

LD 4 (99'48").

VII. Un interludio ruso. PROKOFIEV: *Sonata n.º 7, Op. 83. Visiones fugitivas, Op. 22* (II. Andante). SCRIBIN: *2 Preludios* (Op. 33/3; Op. 45/3). G. Gould, piano.



SHOSTAKOVICH: *Quinteto con piano Op. 57* (Mov. I, II y V). G. Gould, piano. Cuarteto Symphonia.

VIII. Voces entretreídas. BACH: *El arte de la fuga* (Contrapunto IV). G. Gould (*clavipiano*). BEETHOVEN: *Variaciones, Op. 34*. WEBER: *Variaciones, Op. 27*. G.

Gould, piano. HINDEMITH: *Das Marienleben, Op. 27* (n.º 5). R. Roslak, soprano; G. Gould, piano. BEETHOVEN: *Sonata para piano y violonchelo n.º 3, Op. 69*. G. Gould, piano; L. Rose, violonchelo.

LD 5 (107'31").

IX. Principalmente Strauss. R. STRAUSS: *Cäcilie, Op. 27/2*. L. Marshall, soprano; G. Gould, piano. R. STRAUSS: *Burleske para piano y orquesta*. G. Gould, piano. Orquesta Sinfónica de Toronto. Director: V. Golchmann. MOZART: *Sonata K. 333*. G. Gould, piano. Entrevistas con H. Burton y G. Gould.

X. Interludios rapsódicos. SCHUBERT: *Sinfonía n.º 5* (Mov. I). R. STRAUSS: *Elektra* (fragmento). RAVEL: *La valse*. Transcripciones: G. Gould. G. Gould, piano. R. STRAUSS: *Cuatro últimos Lieder* («Heim Schlafengehen»). L. Marshall, soprano; G. Gould, piano. SCHOENBERG: *Pierrot Lunaire, Op. 21* (Mov. I, II y V). P. Rideout, recitadora; G. Gould, piano. DEBUSSY: *Rapsodia para clarinete*. J. Campbell, clarinete; G. Gould, piano. R. STRAUSS: *Sonata para violín y piano, Op. 18* (Mov. I). O. Shumsky, violín; G. Gould, piano. Entrevistas con G. Gould y H. Burton.

LD 6 (103'35").

XI. Éxtasis e ingenio. BEETHOVEN: *Sonata n.º 17, Op. 31/2 «La tempestad»* (Grabación de 1966). SCRIBIN: *Preludio, Op. 49/2*. BACH: *Variaciones Goldberg* (Aria y Variaciones 3, 6, 9, 12, 15 y 17). CASELLA: *Ricercare n.º 1 sobre el nombre BACH, Op. 53*. G. Gould, piano. R. STRAUSS: *Tres Lieder de Ofelia, Op. 67/1-3*. R. Roslak, soprano; G. Gould, piano. Entrevista con G. Gould. G. Gould personifica a Myron Chianti.

XII. Epílogo. BACH: *El clave bien temperado, Vol. 2* (Preludio y Fuga III, Preludio y Fuga XXII). G. Gould, piano. BEETHOVEN: *Concierto para piano y orquesta n.º 5 «Emperador»*. G. Gould, piano. Orquesta Sinfónica de Toronto. Director: K. Ancerl. Entrevistas con G. Gould y H. Burton.

Ashkenazi director

L El Laser Disc que comentamos recoge un concierto de la Royal Philharmonic Orchestra en Moscú dirigida por Vladimir Ashkenazi con un popular programa compuesto por la *Cuarto* de Chaikovski y el *Segundo* de Rachmaninov (con la participación solista de Andrei Gavrilov en esta última obra). Poco, pero que muy poco interés ofrece esta vuelta del pianista de Gorki a la capital rusa, ya que, como

citado conjunto de Richter y Rostropovich en Moscú, o incluso un concierto de Ashkenazi como solista de piano... Pero, en fin, así están las cosas, y lo que se puede ver y escuchar en este Laser Disc es un concierto muy mediocre cuya existencia podía justificarse como uno más de la temporada londinense de la Royal Philharmonic, pero en absoluto como contenido de un Laser Disc que bajo el título de *Vladimir Ashkenazy in Moscow* trata de vendernos por oro lo que no llega ni a aluminio.

Ashkenazi en el podio es un manojo de nervios, hace extraños remolinos y aspavientos con sus brazos, aunque sus gestos son amplios y marca con suficiente claridad, pero sin la más mínima flexibilidad, viéndose bien a las claras que su instinto no es el de director de orquesta. La Royal Philharmonic, al menos en este caso, *pasa* olímpicamente de su director y son rarísimas las ocasiones en las que algún músico le mira. Los resultados, como adivinará cualquiera que se acerque a este documento, son bastante toscos e impersonales, todo es turbio, ruidoso y con pocos mo-

mentos de verdadera musicalidad. Además, Andrei Gavrilov, solista en el *Segundo* de Rachmaninov, confunde el piano con una caja de sorpresas, ya que parece que está actuando en el circo, y mediante una gestualidad absolutamente desbordada, hace una versión confusa, de *tempo* muy fluctuantes (lo cual lleva a Ashkenazi a ponerse todavía más nervioso), con abundantes errores de pulsación y sin ningún momento de es-



Vladimir Ashkenazi

FOTO: IAIN MCKELL

todo el mundo sabe, la dirección de orquesta no es precisamente su fuerte (por si alguien alberga alguna duda le invitamos a ver el concierto objeto de esta reseña). Además, ya despide cierto tufillo molesto la vuelta de todos los artistas rusos (y no rusos, ahí tienen el LD de Itzhak Perlman) a su país después del consabido autoexilio, ya que de todos ellos se aprovechan las avispadas multinacionales discográficas para grabar el correspondiente concierto que será después comercializado en Occidente en un lujo soportado para que así piquen mejor los incautos aficionados europeos o americanos. En nuestra opinión hubiese quedado mucho mejor un vídeo musical, por ejemplo, con la vuelta de Sanderling a la Filarmónica de San Petersburgo, o un re-

Vladimir Ashkenazy en Moscú. Chaikovski: *Sinfonía n.º 4 en fa menor, Op. 36*. Rachmaninov: *Concierto n.º 2 en do menor, Op. 18*. Andrei Gavrilov, piano. Royal Philharmonic Orchestra. Director: Vladimir Ashkenazy. Realización: Hilary Boulding (BBC TV). EMI Laser Disc 9 91221 1. DDD. 90'. Dos caras.

Brillante Emperador

L En el pequeño margen de unas horas, este comentarista ha pasado del aburrimiento soberano (*Segundo* de Rachmaninov por Gavrilov/Ashkenazi, ver comentario al Laser Disc EMI en esta misma página) a una brillante y espectacular grabación con otra partitura de repertorio, el *Emperador* de Beethoven. En principio, y a pesar de la elogiosa crítica de ROB en el pasado número de noviembre (ver SCHERZO 69), uno se temía lo peor ante la obligación de comentar un vídeo musical de una partitura tan archisobada como el *Concierto Op. 73*. Pero, en honor a la verdad, hay que descubrirse ante una interpretación formidable, sin fisuras, hecha de un solo trazo, con una vibración e intensidad pocas veces sentidas tan profundamente como aquí. Bernstein, como siempre, va a su aire; pero Zimman le sigue con prodigiosa exactitud, como si fuera un instrumento más de la Filarmónica de Viena, que una vez más toca la obra con entrega y convicción únicas. En fin, poco más que añadir a la probada musicalidad y brillantez de Zimman y al expresivo acompañamiento logrado por Leonard Bernstein. Digamos, otra vez, que Humphrey Burton cumple espléndidamente con la realización filmica, con enfoques naturales y absoluta precisión. Muy recomendable.

E.P.A.

BEETHOVEN: *Concierto n.º 5 en mi bemol mayor, Op. 73, para piano y orquesta, «Emperador»*. Kristian Zimman, piano. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Leonard Bernstein. Realización: Humphrey Burton. DEUTSCHE GRAMMOPHON Laser Disc 072186-1.DDD. 45'. Una cara.

pecial relevancia. La audiencia moscovita, como era de esperar, responde con tibios aplausos a las dos interpretaciones, llegándose a la más absoluta indiferencia y frialdad al final del concierto de Rachmaninov (¿cómo dar gato por liebre a un auditorio acostumbrado a los grandes traductores de estos pentagramas?). En fin, si esto es lo que puede dar de sí Ashkenazi como director, lo mejor es que vuelva a su medio natural (el piano); todos, desde su empresa discográfica habitual al modesto aficionado, se lo agradeceremos eternamente.

Enrique Pérez Adrián

Mozart en el norte

De estilo rococó, con algunos elementos arquitectónicos autóctonos que le dan personalidad, el Teatro de Drottningholm, a la vera del palacio real sueco de verano, ha alcanzado en los últimos años una notoriedad internacional por el marco, los hábitos y la originalidad en la interpretación de las óperas de Mozart. A partir de que Ingmar Bergman rodara allí su versión cinematográfica de *La flauta mágica*, pero sobre todo desde que Arnold Östman sustituyera en 1980 a Charles Farncombe en la dirección musical del recinto. Construido por la reina Levisa Ulrika, madre de Gustavo III (¡qué casualidad!: el protagonista censurado del *Ballo* verdiano, cuya madre lleva el nombre de la adivina que predice en la ópera su muerte) y hermana del musical soberano Federico el Grande, cuenta con un aforo de algo más de doscientos espectadores y fue construido por Carl Frederick Adelcrantz, quien luego proyectaría también la Ópera Real Sueca, en 1766. A partir de la operística muerte de Gustavo III en 1792, el teatro entró en crisis hasta 1922, año en que reanuda su actividad, hoy a través del disco y del vídeo divulgada en todo el mundo.

Las lecturas mozartianas de Östman, con la reducida orquesta de instrumentos de época y los intérpretes a menudo de segunda fila o inapropiados, son discutidas, rechazadas o simplemente aceptadas. Pero escuchando al director en su terreno, viéndole en Drottningholm vestido a la moda dieciochesca (como a toda la orquesta con el anacrónico caso de ver a instrumentistas con gafas modernísimas de diseño), los resultados ganan aunque no mejoren demasiado. Volvemos a encontrar los *tempi* extravagantes y la sonoridad tenue, ambos habituales en la batuta. (Curiosamente, con Handel el director no es tan transgresivo). Los admiradores de Furtwängler y sobre todo de Klemperer pueden sentirse al borde del colapso. Hay tendencia de acelerar los momentos múltiples, dúos, tercetos, conjuntos, y ralentizar algunas partes solistas. Así, la muerte del Comendador se va en un suspiro y la lectura del Catálogo parece el de la

guía telefónica de una gran ciudad. Se busca la comedia, pues, en detrimento de la tragedia. De acuerdo también con la concepción la imagen es apagada; con reducida iluminación, recuerda a grabados de época, y por causa de aquélla a veces aparece con borrosa nitidez dicha imagen. Tiene atmósfera, por tanto; correlación entre lo que se oye y ve.

La dirección escénica es aguda, cuidada, elaborada y eficaz sin excesos imaginativos ni trasgresores, aunque de pasada aparecen algunos chispazos de originalidad (inicio y fin del acto I). Los personajes bien definidos, convencionalmente descritos. Los cantantes responden actoral y físicamente a las detalladas directrices. En conjunto, falta algo de gracia, de espontaneidad. Vocalmente, hay de todo. Quien cumple

ción complaciente de la batuta rinde más que con Karajan en Salzburgo (también en Laser). Al seguirse la partitura del estreno de Praga de manera prusiana, desaparece su bellísima aria *Dalla sua pace*, momento más conveniente para este tenor que *Il mio tesoro*. Hagegard, el Papageno carnoso y natural de Bergman, aparece como un Don Juan enfermizo, sofisticado y decadente, con voz que discretamente resalta al libertino, aunque estilo y voluntad no le falten, cantando muy bien por ejemplo el *Deh, vieni alla finestra*. Leporello es Erik Saedén, bajo discreto de sonoridad a veces algo nasal, que interpreta con cuidado y da mejor la imagen de *alter ego* del protagonista en cutre. El Comendador, el sonoro bajo Bengt Rundgren, queda muy pálido al perder, con la visión de la batuta, patetismo y grandilocuencia. Su aparición es tan tenue que nos hace suponer habitual la presencia de seductores en la alcoba de su hija, dada su sencilla reacción. Mejora el concepto en las partes finales, como si el más allá le hubiera conferido mayor responsabilidad. Masetto es un oportuno y rutinario Tord Wallström. La parte femenina del equipo es (aún) más modesta. Elvira procura enormes dificultades de tesitura a su responsable, por lo que aquí se agradece la exclusión de *Mi tradi quell'alma ingrata*. Escrita para la intérprete vienesa del papel. La Zerlina de Anita Soldh es común y ya mil veces oída, lo que no impide reconocer su adecuación. Helena Döse cumple Doña Ana, a pesar de cierta falta de agresividad, léase *slancio* o autoridad.

En definitiva: se deja ver con agrado y oír también, si con pericia se utiliza un filtro purificador que nos distancie de las grandes interpretaciones discográficas que ya se conocen. La belleza y condiciones del teatro (del que se acompaña una excelente información en el disco) ayudan a este goce visual, al cual contribuye también la presentación de la entrega, que contiene el servicio adicional de Teletexto, o sea, información y subtítulos (castellano, no).

En definitiva: se deja ver con agrado y oír también, si con pericia se utiliza un filtro purificador que nos distancie de las grandes interpretaciones discográficas que ya se conocen. La belleza y condiciones del teatro (del que se acompaña una excelente información en el disco) ayudan a este goce visual, al cual contribuye también la presentación de la entrega, que contiene el servicio adicional de Teletexto, o sea, información y subtítulos (castellano, no).



por experiencia, elegancia y medios es Gösta Winbergh, Ottavio mundialmente reconocido, que aquí dada la direc-

MOZART: Don Giovanni. Hakan Hagegard, baritono (Don Giovanni); Bengt Rundgren, bajo (Comendador); Helena Döse, soprano (Donna Anna); Gösta Winbergh, tenor (Don Ottavio); Birgit Nordin, soprano (Donna Elvira); Erik Saedén, bajo (Leporello); Tord Wallström, bajo (Masetto); Anita Soldh, soprano (Zerlina). Coro y Orquesta del Teatro de la Corte de Drottningholm. Director: Arnold Östman. PHILIPS 070 419-1. Dos discos (3 caras). 154'57". ADD. Dirección escénica: Göran Järvefelt. Producido para Televisión por Thomas Olofsson. Grabación: 1987.

Fernando Fraga

Agradable velada

L En la temporada 1990-1991 el Metropolitan de Nueva York celebró el bicentenario de la muerte de Mozart poniendo en escena *La clemenza di Tito*, *Don Giovanni*, *Las bodas de Figaro* y una nueva producción de *La flauta mágica* que debía reemplazar a la célebre de Marc Chagall dada por primera vez en la temporada 1966-1967. El teatro neoyorquino contrató para esta última al realizador cinematográfico Werner Herzog, que aceptó responsabilizarse de la puesta en escena, de los decorados y trajes de esta nueva *Zauberflöte*. Lamentablemente, los proyectos del realizador alemán fueron excesivamente complejos para los medios técnicos del Met, y así se tuvo que recurrir a la producción de David Hockney que ya había sido dada en el Festival de Glyndebourne de 1978.

Efectivamente, y según nos cuenta Brian Kellow en el libreto que acompaña a los discos, esta ópera mozartiana es una obra fiel a sus orígenes mágicos, a pesar de otros de sus aspectos. Este carácter mágico es el que Hockney parece haber tomado como base para su puesta en escena, de ahí que la podamos considerar como un álbum animado para niños. Los animales que Tamino encanta con su flauta —el somnoliento dragón, el puercoespín, la jirafa, el león, el unicornio— son animales de peluche vivos; las armas de los esclavos de Sarastro disparan flores al son del Glockenspiel de Papageno; la Reina de la noche está totalmente alejada del mundo de los hermanos Grimm, es decir, no es aquí la encarnación del mal, sino simplemente la rival de Sarastro en una fantástica lucha por el poder; a Monostatos no se le puede tomar en serio: es tan poco amenazador como el malo de una película de los hermanos Marx (sus miradas malévolas a Pamina son suaves y atenuadas)... En definitiva, una aproximación idónea para el mundo infantil; si usted, sufrido lector, tiene hijos pequeños, no dude en adquirir este álbum. Además, los colores chillones (predominio del amarillo), la sustitución iluminada, el contraste con los azules púrpura en las dos escenas de la Reina de la noche y la aparición de los consabidos edificios en forma de pirámide con la correspondiente simbología masónica, hacen que el conjunto tenga un indudable atractivo,



vo, aunque en la línea más tradicional, con cierto sabor decimonónico. El realizador Brian Large, por su parte, comenta que trató de concebir el trabajo de Hockney como una prolongación de sus pinturas: «Lo que he tratado de hacer ha sido encontrar un medio de poner un marco alrededor de los decorados originales, respetando su composición y haciendo que los personajes formen parte del paisaje». Esta concepción es aplicada en toda la ópera.

Los resultados musicales son bastante notables, teniendo en cuenta que el Met reunió para esta ocasión un equipo vocal de lujo, lo más destacado en el panorama de la lírica actual. Kathleen Battle, de buenos medios vocales, lírica y expresiva, encarna a una Pamina algo cursi, que tiene buena voluntad por integrarse en la narración infantil propuesta por el director de escena y por la batuta, pero lo único que consigue es una actuación afectada y poco natural, lejos de la exquisita musicalidad que demanda la parte; tampoco logra profundizar lo suficiente en su bella y difícil aria (*Ach, ich fühl's*); de cualquier forma, aceptable para lo que se puede encontrar hoy. Francisco Araiza, ya rozando (o pasan-

do) la cincuentena, se defiende todavía bastante bien, aunque como es sabido nunca tuvo una gran voz; su timbre es agradable y la emisión es quizá algo forzada, pero su Tamino es creíble, valiente y heroico, quizá poco matizado y poco o nada refinado, pero con las tablas suficientes como para dar vida sin problemas al personaje. Luciana Serra, a pesar de los estruendosos aplausos al final de sus dos arias, tiene dificultades de afinación y una dicción poco clara, si bien su intensidad y dramatismo sean realmente encomiables. Kurt Moll, como siempre, es el Sarastro profundo, noble y expresivo, con constante finura de matices, una de las estrellas vocales de esta representación. El Papage-

no de Manfred Hemm, mejor actor que cantante, es algo tosco en el aspecto vocal, lo cual le ayuda positivamente en la confección del personaje, ingenuo, simpático y vital, que responde plenamente a los postulados de la concepción del *regisseur* (y de paso, también a los de Mozart). Demasiado lírico Andreas Schmidt para encarnar la imponente parte del Sprecher. Notable plantel de secundarios y magnífico coro, bien empastado y con dicción ejemplar.

James Levine, atento a la escena, buen concertador, y al menos en este caso, ligero y poco contundente, se amolda perfectamente a la concepción de la escena, y su dirección es de *tempi* muy ligeros, de evidente fluidez narrativa y sin especiales dotes de profundización en esta compleja partitura. De todas formas, su visión epidérmica casa perfectamente con los postulados generales de esta producción, y no desentona del resto ni para bien ni para mal. Recordemos, de todas formas, que nos hallamos ante una representación pública y que, a pesar de que seguramente se habrá recurrido a obtener las mejores tomas de diferentes días, el nivel general es muy unitario y de resultados globales extraordinarios.

Así, pues, una atractiva representación que responde a unos planteamientos muy *sui generis*. El álbum de dos Laser Disc (grabación en tres caras) viene con un libreto con el contenido de las diversas pistas más un estudio de Brian Kellow, editor de *Opera International*, sobre esta producción del Metropolitan.

MOZART: *La flauta mágica*. Kathleen Battle (Pamina), Luciana Serra (Reina de la noche), Francisco Araiza (Tamino), Manfred Hemm (Papageno), Kurt Moll (Sarastro), Barbara Kilduff (Papagena), Heinz Zednik (Monostatos), Andreas Schmidt (Sprecher), etc. Coro y Orquesta del Metropolitan de Nueva York. Director: James Levine. Puesta en escena: David Hockney. Realización: Brian Large. DEUTSCHE GRAMMOPHON Laser Disc 074424-1. DDD. Dos discos (tres caras). 169'.

Enrique Pérez Adrián

El primer año de Abbado en Berlín

L Interesantísimo documento sobre Claudio Abbado en calidad de director musical de la Orquesta Filarmónica de Berlín. El disco objeto de este comentario comienza con un documental de Susan Froemke y Peter Gelb que narra la nominación del director italiano como responsable máximo de la Filarmónica de Berlín tras la muerte de Herbert von Karajan. La película empieza con un reportaje de la Televisión alemana sobre el óbito de Karajan (*Karajan ist tot* es la primera frase que aparece en esta película) y la sucesión de Abbado; sigue la llegada del maestro milanés a Berlín, donde tiene lugar el primer ensayo con la Filarmónica (tercer y cuarto movimientos de la *Primera* de Mahler); posteriormente asistimos a la primera conferencia de prensa; de nuevo, otro ensayo con la Filarmónica (*Dämmerung* de Wolfgang Rihm —por cierto, sensacional; así da gusto escuchar verdadera música de nuestros días—); a renglón seguido, algunos músicos evocan la era Karajan, en donde, además de exponer algunos problemas de la Filarmónica con *Der Gott* (p. ej., el *affaire* Sabine Meyer), se puede ver al mítico director, ya anciano, contando algunas anécdotas; siguen entrevistas con Abbado; reportajes radiofónicos sobre su nombramiento; otro ensayo, esta vez de la *Primera* de Brahms; comentarios de algunos directores de orquesta titulares de esta agrupación (Karajan es tratado muy críticamente, aunque siempre dejando constancia de su importancia musical indiscutible); fragmentos de la actuación de la joven pianista

Siiri Schütz interpretando el *Estudio de concierto* n.º 2 de Liszt y posteriormente fragmentos del *Concierto* n.º 24 de Mozart acompañada, naturalmente, por Abbado y la Filarmónica berlinesa. Finalmente, Abbado firma el contrato de Director Musical de la Orquesta Filarmónica

de Berlín. También hay breves referencias a la caída del muro de Berlín, a la situación de la capital alemana antes y después de la fecha histórica de 1989, a la supresión de Checkpoint Charlie y a otros acontecimientos que hacen muy sugestivo este documental (casi todo él narrado en alemán con subtítulos en inglés, además de comentarios en italiano del propio director musical de la orquesta berlinesa). La segunda cara del Laser Disc que comentamos está ocupada íntegramente por la versión en vivo de la *Primera* de Mahler con Abbado al frente de la Orquesta Filarmónica de Berlín, versión que ya fue comentada ampliamente desde estas mismas páginas hace algunos meses al ser editada en disco compacto (ver SCHERZO, 60)

En opinión del firmante de estas líneas, la versión goza de las excelencias que en su día le atribuyó ROB en el citado número de nuestra revista, aunque quizá haya que matizar un poco más: la interpretación, efectivamente, es un prodigio de planificación tímbrica, de regulación sonora, de equilibrio e intensidad; posiblemente no se encuentren hoy unos medios técnicos tan completos como



ABBADO EN BERLÍN. EL PRIMER AÑO. Un film de Susan Froemke y Peter Gelb, incluyendo la versión en concierto público de la *Sinfonía* n.º 1 en re mayor de Gustav Mahler por la Orquesta Filarmónica de Berlín. Realización: Brian Large. DEUTSCHE GRAMMOPHON 072143-1. DDD. Dos caras, 115'.



los expuestos por Abbado en esta lectura (los mismos que este maestro expuso con todo lujo de detalles en su concierto en el Auditorio Nacional al frente de la Orquesta Filarmónica de Viena —ver SCHERZO, 68—). Pero la voluntad analítica del director italiano, lo implacable de su batuta y su correcta planificación no son virtudes suficientes para desentrañar el contenido de esta partitura, esa sinfonía de la Naturaleza concebida como un credo personal, cuya riqueza y variedad

interior, con ligeros toques expresionistas, han sido admirablemente expuestas en diversas grabaciones por Horenstein, Walter, Mitropoulos, Kubelik o Bernstein. De todas formas, digamos que el magisterio directorial de Abbado, en perfecta simbiosis con la Filarmónica de Berlín, su rigor y convicción, sus adecuadas dosis de pasión y raciocinio, constituyen bazas tan sinceras y positivas que no hay más remedio que rendirse ante ellas. Espléndida filmación de

Brian Large, aunque quizá demore la cámara en exceso sobre la persona del director; de cualquier forma, otro puntal básico de este atractivo documento cuyo interés está fuera de toda duda.

Enrique Pérez Adrián

Otra diana de Haitink

L Este espléndido Laser Disc recoge la versión en vivo de la *Cuarta* de Mahler interpretada por la Orquesta del Concertgebouw dirigida por Bernard Haitink en un concierto del que no se especifica la fecha en que tuvo lugar (el Copyright de la coproducción de NOS-TV y RM Arts es de 1982). La primera interrogación después de escuchar este documento ha sido poco mahleriana, aunque motivada por la soberbia interpretación de la *Sinfonía en sol mayor*: ¿Cómo es posible que una orquesta como ésta haya elegido democráticamente a Riccardo Chailly director titular de la misma dejando escapar a Bernard Haitink tras 27 años de fructífera relación? La respuesta es imposible, ya que no puede haber ninguna que tenga la más mínima coherencia artística (es, jugando a música-ficción, como si hubiesen destituido a Furtwängler de la Filarmónica de Berlín y en su lugar puesto a John Pritchard).

El caso es que estamos ante una de las agrupaciones idóneas para la música de Mahler, la que conserva esa especial sonoridad creada por Mengelberg en su día, y después conservada, junto a un amor absoluto hacia ella, por Eduard van Beinum y Bernard Haitink (por cierto, los tres con excelentes versiones en su haber de la *Cuarta* de Mahler).

La interpretación que motiva esta reseña es el colmo de la objetividad, no hay matiz o indicación que pase inadvertido para el maestro holandés, que consi-



Bernard Haitink

FOTO: CLIVE BARDA

gue aquí un equilibrio perfecto entre corazón y cerebro, quitándose de paso la espina de su primera y distante versión discográfica para Philips con esta misma orquesta; la versión es medida, bien planificada, dosificados todos los detalles, con los aspectos tímbricos y rítmicos ab-

MAHLER: *Sinfonía nº 4 en sol mayor*. María Ewing, soprano. Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam. Director: Bernard Haitink. Realización: Hans Hulscher. PIONEER Laser Disc PLMCB 00571. DDD. Dos caras. 64'.

solutamente controlados. Además, la Orquesta del Concertgebouw sigue con precisión de relojería a su director, haciendo gala, como siempre, de homogeneidad, densidad, variedad de resortes, sutileza dinámica y facilidad para cantar. Realmente un servicio impagable a la música de Mahler. Añádase a ello una magnífica y expresiva intervención de María Ewing en el cuarto movimiento, con voz bonita de color, sonora, timbrada y bien emitida, con una dicción clarísima y muy convincente del Lied que cierra la obra. Quizá les falte a ambos (director y solista) ese tono inmaterial, etéreo, que consiguen otros grandes traductores de esta página (recordemos a Klemperer, a Bruno Walter o al citado van Beinum). De cualquier forma, una gran versión, que tiene la ventaja de contar con una espléndida realización cinematográfica, de precisión milimétrica, con secuencias realmente maravillosas cuya enu-

meración haría interminable el artículo (de este mismo realizador, Hans Hulscher, esperamos impacientes su filmación de la *Octava* de Mahler en concierto conmemorativo del centenario del Concertgebouw de Amsterdam -ver crónica de este concierto en SCHERZO, 25-).

Así, pues, gran música servida en inmejorables condiciones artísticas y técnicas. Realización fílmica de calidad paralela a la musical, esto es, extraordinaria.

Enrique Pérez Adrián

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO



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

Un requiem para tres mil

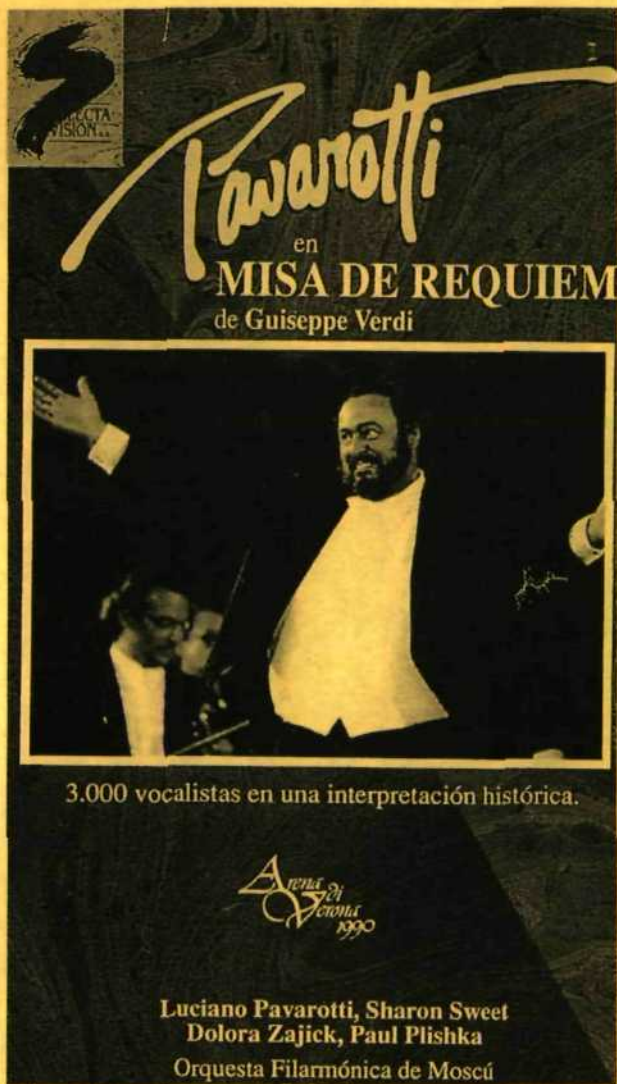
Dentro de la serie de grandes conciertos, se acaba de editar este *Requiem* de la Arena de Verona, que si en este caso no puede aprovechar el amplio escenario para crear un gran espectáculo teatral, sí sirve para ubicar las masas corales que componen The World Festival Choir, con 3.000 participantes, en lo que se denomina como una interpretación histórica. La versión que plantea Lorin Maazel, al frente de la Orquesta Filarmónica de Moscú, está más cerca de la visión lírica de la obra, que de la vertiente dramática, sin perder por ello la fuerza en los momentos de mayor brillantez; la orquesta tiene una buena cuerda, un brillante metal, que aprovechando las características del marco está situado en tres planos, y unas maderas flexibles, con las que el director consigue una versión de

buena calidad. La ubicación de los coros se plantea con gran belleza plástica, y si bien parece en algunos momentos, hecho aparentemente paradójico por la cuantía de sus componentes, que le falta mayor intensidad, se adapta bien al planteamiento delicado de Maazel. Dentro del cuarteto de cantantes destaca Sharon Sweet, joven y muy prometedor soprano americana, que con una voz muy bella y timbrada, musical y con una amplia visión de la obra, que ha cantado con importantes directores, le permite expresar con facilidad y mantener su seguridad en el registro agudo, superando el carácter lírico de su instrumento, que no alcanza igual brillantez en el grave. Muy válida Dolora Zajick, con una voz de bello timbre, que sabe refrenar su proverbial temperamento en aras de un

canto más ligado. Luciano Pavarotti es la bella voz de siempre, que en ocasiones da la sensación de ausente, pero que en otras, como el «*Hostias*», sabe calibrar la sutilidad expresiva y Paul Plishka brilla más por su gran musicalidad y por su sentido del fraseo, que por la potencia de su instrumento. La toma aprovecha las cualidades del lugar, que quizá por sus propias características genera un sonido algo apagado y con un cierto eco.

A.V.

VERDI: *Misa de Requiem*. Sharon Sweet, Dolora Zajick, Luciano Pavarotti, Paul Plishka. Orquesta Filarmónica de Moscú y The World Festival Choir. Director: Lorin Maazel. Arena de Verona, 1990. 97'. SELECTAVISION. 616061. Hifi. Estéreo.



3.000 vocalistas en una interpretación histórica.

Luciano Pavarotti, Sharon Sweet
Dolora Zajick, Paul Plishka
Orquesta Filarmónica de Moscú

Shirley Verrett como Santuzza

El gran aliciente de este vídeo es la presencia de la gran cantante americana Shirley Verrett, que ha alternado los papeles de mezzosoprano y soprano dramática, y que en esta ocasión imprime su personalidad a Santuzza; su voz, sin tener la brillantez de antaño, se conserva en muy buen estado y sabe afrontar las dificultades vocales e interpretativas, expresando las reacciones del atontado personaje, dando a cada frase el sentido en relación a la situación; su voz surge con fuerza en los registros central y grave, y mantiene la seguridad en el registro agudo; su trabajo de actriz es muy preparado, expresando las reacciones de amor — odio — desesperación de la infeliz. Krstian Johansson pertenece a las nuevas generaciones de tenores y tienen grandes posibilidades si se replantea su carrera: su voz es de muy bello timbre y muy penetrante, con un registro agudo seguro e incisivo, pero sus interpretaciones pecan de una cierta monotonía, que no hace diferenciar mucho el brindis de la despedida final; tiene la materia prima, pero tiene que profundizar mucho en la vertiente artística, tanto vocal como escénicamente. Discreto el resto del reparto, del que destaca la Mamma Lucia de Ambra Vespasiani.

La versión de la Orquesta Filarmónica de Rusia y del coro, bajo la dirección de Baldo Podio, es cohesionada y musical, pero lenta y monótona, lo que le hace perder la fuerza que el verismo reclama: en los momentos de mayor tensión ésta queda diluida, lo que le hace perder vigor y expresividad, mejorando en los momentos más sutiles. La puesta en escena es convencional situando el establecimiento de Turiddu en todo el primer plano de la escena, lo que además de contradecir algunas frases del texto por la situación de los personajes, le resta visión a la plaza, a lo que no ayuda una dirección de escena que ha cuidado más el vestuario y el movimiento que la expresión que resulta mecánica del coro, imprescindible en un vídeo.

A.V.

MASCAGNI: *Cavalleria rusticana*. Shirley Verrett, Krstian Johansson, Ettore Nova, Orquesta Filarmónica de Moscú. Director: Baldo Podio. Teatre Comunale del Rinnovati. Siena. 1990. 80'. SELECTAVISION 816060 Hi-fi. Estéreo.



TEATRO DE LA MAESTRANZA

PROGRAMACION SINFONICA ENERO / JUNIO 1993

TEMPORADA DE CONCIERTOS ORQUESTA SINFONICA DE SEVILLA

ENERO 1993

Jueves 14 - Viernes 15, 20:30 horas
C.M. von Weber: *Oberón* (Obertura)
R. Schumann: *Sinfonía n.º 3 "Romana"*
S. Prokofiev: *Concierto para piano y orquesta n.º 3*
Piano: Claudio Martínez Menher
Director: Theó Alcántara

Jueves 21 - Viernes 22, 20:30 horas
E. Hálfler: *Dos bocetos sinfónicos*
J. Brahms: *Concierto para violín y orquesta*
F. Liszt: *Mazepa*
I. Stravinski: *El pájaro de fuego* (Suite)
Violín: Boris Belkin
Director: György Rath

Jueves 28 - Viernes 29, 20:30 horas
M. Ravel: *Ma mere l'Oye*
W.A. Mozart: *Concierto para clarinete y orquesta*
F. Mendelssohn - Bartholdy: *Sinfonía n.º 4 "Italiana"*
Clarinete: Sabine Meyer
Director: Mendi Rodan

FEBRERO 1993

Jueves 4 - Viernes 5, 20:30 horas
J. S. Bach: *Suite n.º 4 en Re mayor*
Concierto para piano y orquesta en Re menor
J. Brahms: *Sinfonía n.º 2*
Piano: Rosalind Tureck
Director: Miguel Ángel Gómez Martínez

Jueves 11 - Viernes 12, 20:30 horas
Consejo General de Cofradías. Fundación El Monte.
J. Turina: *La oración del torero*
Danzas fantásticas
La procesión del Rocío

A. García Abril: *Adaptaciones sinfónicas de siete marchas procesionales sevillanas*
Director: Antón García Abril

FEBRERO 1993

Jueves 18 - Viernes 19, 20:30 horas
F. Guerrero: *Sabara*
R. Strauss: *Concierto para trompa y orquesta n.º 2*
D. Shostakovich: *Sinfonía n.º 1*
Trompa: Radovan Vlatkovic
Director titular: Vjekoslav Sutej

Jueves 25 - Viernes 26, 20:30 horas
P.I. Tchaikovski: *Obertura 1812*
A. Scriabin: *Concierto para piano y orquesta*
M. Castillo: *Sinfonía n.º 2* (Estreno absoluto)
Piano: Dimitri Bashkurov
Director titular: Vjekoslav Sutej

MARZO 1993

Jueves 4 - Viernes 5, 20:30 horas
M. Poot: *Impromptu en forma de rondó*
E. Elgar: *Concierto para violín y orquesta*
A. Dvorak: *Sinfonía n.º 7*
Violín: Sergej Stadler
Director titular: Vjekoslav Sutej

Jueves 18 - Viernes 19, 20:30 horas
T. Marco: *Campo de estrellas*
C. Saint-Saëns: *Concierto para piano y orquesta n.º 2*
J. Sibelius: *Sinfonía n.º 2*
Piano: David Golub
Director: Victor Pablo Pérez

ABRIL 1993

Jueves 15 - Viernes 16, 21:00 horas
L. van Beethoven: *Sinfonía n.º 4*
M. Castillo: *Cinco sonetos lorquianos*
B. Bartók: *El mandarín maravilloso*
Tenor: Manuel Cid
Director: Michel Tabachnik

Jueves 22 - Viernes 23, 21:00 horas
H. Berlioz: *Benvenuto Cellini* (Obertura)
C. Debussy: *Petite suite*
M. Ravel: *La Valse*
Rapsodia española
Director: Laurent Petitgirard

Miércoles 28 - Jueves 29, 21:00 horas
J. Brahms: *Danzas húngaras n.º 1, 3, 10 y 21*
E. Laló: *Sinfonía española*
P. Sarasate: *Fantasia sobre Carmen*
A. Dvorak: *Danzas eslavas n.º 1, 3, 5 y 8*
Violín: Minjin Kim
Director: Giora Bernstein

MAYO 1993

Jueves 6 - Viernes 7, 21:00 horas
Z. Kodály: *Danzas de Galania*
S. Prokofiev: *Concierto para violín y orquesta n.º 2*
P.I. Tchaikovski: *Sinfonía n.º 2 "Pequeña Rusia"*
Violín: Isabelle van Keulen
Director: Philippe Entremont

Jueves 27 - Viernes 28, 21:00 horas
Z. Kodály: *Háry János* (Suite)
G. Mahler: *Sinfonía n.º 4*
Mezoesoprano: Zandra McMaster
Director: Tamas Viskary

JUNIO 1993

Jueves 3 - Viernes 4, 21:00 horas
A. Vivaldi: *Las estaciones*
F.J. Haydn: *Sinfonía n.º 104 "Londres"*
Violín y Director: José Luis García Asensio

Jueves 17 - Viernes 18, 21:00 horas
W.A. Mozart: *Concierto para piano y orquesta n.º 23*
F.J. Haydn: *Concierto para violoncello y orquesta*
D. Shostakovich: *Sinfonía n.º 6*
Piano, Violoncello y Director: Alexandr Rudin

Jueves 24 - Viernes 25, 21:00 horas
A. Flores: *Vidya - Premio Turina 1991* (Estreno absoluto)
J. Brahms: *Concierto para piano y orquesta n.º 1*
P. Hindemith: *Matias el pintor*
Piano: Miguel Ángel Muñoz García (Ganador Premio JJ MM.)
Director: Arturo Tamayo



AYUNTAMIENTO DE SEVILLA
JUNTA DE ANDALUCIA

CICLO MUSICA DE LAS NACIONES

FEBRERO 1993

Martes 2, 20:30 horas
ORQUESTA DE LA RTV RUSA
P.I. Tchaikovski: *Capriccio italiano*
S. Rachmaninov: *Concierto para piano y orquesta n.º 2*
M. Musorgski / M. Ravel: *Cuadros de una Exposición*
Piano: Evgueni Moguilevsky
Director titular: Vladimir Fedoseev

Lunes 15, 20:30 horas
ZÜRCHER KAMMERORCHESTER
F. Mendelssohn: *Sinfonía n.º 10 para cuerda*
L. Janacek: *Suite*
N. Skalkottas: *Cinco danzas griegas*
A. Dvorak: *Serenata para cuerda*
Director titular: Ednor de Stoutz

Domingo 28, 20:30 horas
THE ACADEMY OF ST. MARTIN IN THE FIELDS

G. Rossini: *L'italiana in Algeri* (Obertura)
B. Britten: *Variaciones sobre un tema de F. Bridge*
L. van Beethoven: *Sinfonía n.º 1*
Directora titular: Iona Brown

MARZO 1993

Miércoles 10, 20:30 horas
WIENER SYMPHONIKER
J. Brahms: *Sinfonía n.º 3*
I. Albeniz/Frühbeck: *Granada, Sevilla*
I. Albeniz/Arbos: *Triana, El Corpus*
M. de Falla: *El Sombrero de tres picos* (2ª Suite)
Director titular: Rafael Frühbeck de Burgos

Domingo 14, 20:30 horas.
ORQUESTA SINFONICA DE LA RADIO DE BAVIERA
J. Brahms: *Sinfonía n.º 1*
Sinfonía n.º 2

Director: Lorin Maazel

ABRIL 1993

Viernes 2, 20:30 horas
HALLE PHILHARMONISCHES DRESDNER KREUZCHOR
J.S. Bach: *La Pasión según San Mateo*
Director: Gothart Stier

Sábado 3, 19:00 horas
FILARMONICA DELLA SCALA
O. Messiaen: *Sinfonía Turangalila*
Piano: Jean-Yves Thibaudet
Ondas Martenot: Takashi Harada
Director: Riccardo Chailly

ABRIL 1993

Miércoles 14, 21:00 horas
VIRTUOSOS DE MOSCU
J.S. Bach: *Concierto para dos violines*
D. Shostakovich: *Sinfonía de cámara n.º 2*

L. Boccherini: *Sinfonía n.º 16*
Música nocturna en Madrid
Violines solistas: V. Spivakov y A. Futer
Director: Vladimir Spivakov

MAYO 1993

Sábado 15, 21:00 horas
FILARMONICA DE VARSOVIA
F. Liszt: *Mephisto Waltz*
F. Chopin: *Concierto n.º 1 para piano y orquesta*
L. van Beethoven: *Sinfonía n.º 6 "Pastoral"*
Piano: Ricardo Castro
Director titular: Kazimierz Kord

Lunes 24, 21:00 horas
ORQUESTA Y COROS DEL TEATRO BOLSHOI
S. Prokofiev: *Cantata "Alexander Netsyk"*
Mezoesoprano: Olga Terushnova
Director: Alexander Lazarev

Organiza IBERMUSICA con el patrocinio de: FUNDACION EL MONTE, FUNDACION SEVILLANA DE ELECTRICIDAD, FUNDACION TABACALERA, LA CRUZ DEL CAMPO, S.A., REAL MAESTRANZA DE CABALLERIA DE SEVILLA, UNIVERSIDAD DE SEVILLA

CONSORCIO TEATRO DE LA MAESTRANZA / SALAS DEL ARENAL

DIPUTACION PROVINCIAL DE SEVILLA

AYUNTAMIENTO DE SEVILLA

JUNTA DE ANDALUCIA
Consejería de Cultura y Medio Ambiente

Gringos nuevos

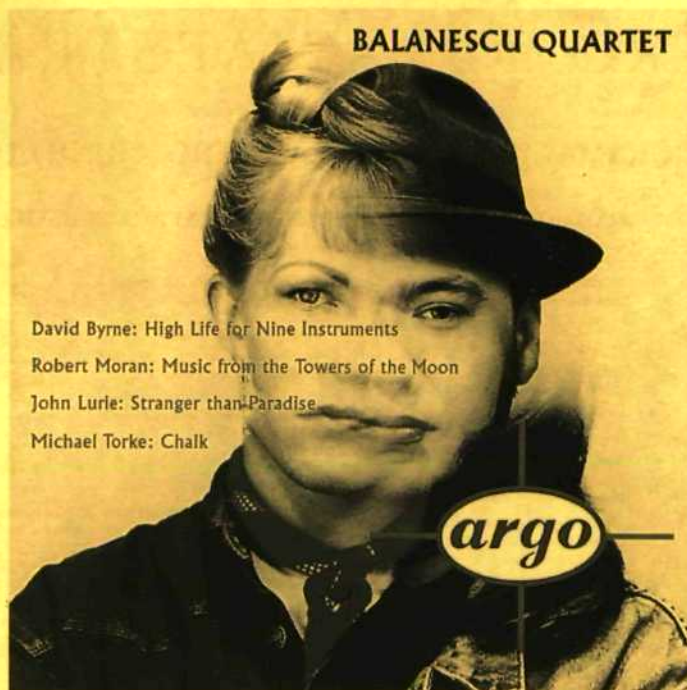
Creatividad y capacidad interpretativa van juntas. Es decir, una sociedad que crea lo uno, genera también lo otro. Y, al contrario, donde no hay creadores, no habrá intérpretes. Lo cual vale tanto para la música como para la escena. Porque, completando el triángulo, está el público. Si no hay público, no hay de lo demás. Se comprende el por qué de la riqueza de ciertas naciones y la pobreza de otras (puede haber pobreza con amontonamiento, no crean).

En el espacio singular de la música de cámara, el que mejor puede escapar a la grosera dictadura del mercado, Estados Unidos posee una sorprendente capacidad de creación, una seriedad en las interpretaciones y un público tan amplio e informado que no es extraño que surjan recitales como éstos, en que un cuarteto de cuerda y una orquesta de cámara en busca de autor no han necesitado ir muy lejos para toparse con cuatro más cuatro.

Balanescu.—Nada hay en el disco de Balanescu que tenga que ver con la vanguardia europea, que en paz descanse. Es pura creatividad de cuatro norteamericanos realmente de hoy, que parten de elementos heteróclitos u ocasionales, como la música negra, el minimal, el jazz, el pop y lo que se tercié. Cabe la equivocación y hasta algún que otro descubrimiento del Mediterráneo, pero no el academicismo. Son versiones para cuarteto de cuerda de músicas originales, como la breve pieza de Byrne y la inquietante *Chalk* de Torke, o que provienen de lo dramático (en sentido muy amplio), como la de Moran (de una ópera) o la de Lurie (de una partitura cinematográfica).

Las cuatro obras para cuarteto de arcos (con superposiciones, doblándose a sí mismos, en la obra de Byrne, están interpretadas por una agrupación realmente sensacional, el Balanescu, formado por cuatro profesionales como la copa de un pino. El Balanescu es un instrumento virtuoso, con un cerebro y corazón camerísticos de primer orden. ¿Qué no podrán hacer?

Orpheus.—Tampoco en este disco hay vanguardia. Los tiempos son otros. La música parece descreer hoy día de



David Byrne: *High Life for Nine Instruments*

Robert Moran: *Music from the Towers of the Moon*

John Lurie: *Stranger than Paradise*

Michael Torke: *Chalk*

las metáforas militares. Al menos de momento.

Las *Olas* que dan título a la obra compuesta en 1988 por Fred Lerhdal (1943) se refieren a las «fórmulas fluidas, que cambian sin cesar, que se deshacen y se funden» de los motivos, frases y secciones que surgen fulgurantemente. Se trata, como dice el compositor, de unas «variaciones en expansión» cuyo «esquema formal permite obtener cierta diversidad estilística —con bastantes elementos barrocos, románticos y minimalistas— sin rupturas, y el todo lo controla mi voz personal, que inevitablemente es apasionada y maximalista».

Jacob Druckman (1928) es el más veterano de estos otros cuatro compositores americanos. Alumno de Copland, temprano músico de jazz, sus obras juveniles fueron un riguroso aprendizaje a partir de Debussy, Ravel, Stravinski, Mahler y Schoenberg. Por su edad, era inevitable que se sintiera atraído por el seria-

lismo y la cinta magnética, pero sus grandes obras (como *Windows*, para orquesta) marcan un paso que indican una asimilación y un deseo de huir de las modas. El resultado es un lenguaje muy personal y elaborado. La obra aquí incluida, *Ni sortilegio ni encanto*, es en cierto sentido una elegía, una dedicatoria a Jan DeGaetani, la mezzo que tanto defendió, hasta su muerte, la obra vocal de los compositores norteamericanos.

El nombre *Orphée*, con sus seis letras, le sirve a William Bolcom (1938) para componer una suite en seis movimientos (1984) en la que se vale con desparpajo de la biensonancia a modo de *collage*, con citas, homenajes, diálogos, desmentidos y toda una

serie de procedimientos que constituyen una obra llena de ingenio, aunque no resulte especialmente novedosa.

Los cuatro movimientos de *Points of Departure* (1988), compuesta por el benjamín del grupo, Michael Gandolfi (1956), están encadenados mediante «la repetición literal de una sección del movimiento precedente, pero se orienta en una dirección radicalmente distinta de la seguida por su modelo generador». Esto es, cada movimiento «crea un punto de partida del que comenzará el movimiento siguiente. El último movimiento creará el punto de partida que engendró al primer movimiento, a fin de clausurar la forma». El resultado es una suite brillante y poderosa, una música fluida y sugestiva, una obra bella y singular que, por otra parte, parece desdénar la originalidad aparente.

Acostumbrados a escuchar a la Orpheus, tanto en disco como en las salas de conciertos, con un repertorio que, como mucho, llega a Stravinski, resulta sorprendente oír este disco, con cuatro encargos propios, en unas interpretaciones de extraordinaria intensidad y perspicacia. Con este CD demuestra la Orpheus que sirve a la música de nuestro tiempo no sólo con rigor, sino también con convicción.

En resumen, dos magníficos discos con novedades de Estados Unidos, tal vez significativas de la música de cámara que ahora se hace por allá.

Santiago Martín Bermúdez

BYRNE: *High life for nine instruments* (4'27").
MORAN: *Music from the Towers of the Moon* (15'56").
LURIE: *Stranger than paradise* (15'46").
TORKE: *Chalk* (16'15"). Cuarteto Balanescu.
ARGO 436 565-2. DDD. Grabación: Londres, III/1992. **Productor:** Andrew Cornall. **Ingenieros:** Simon Eadon, John Dunkerley.
LERDAHL: *Waves. DRUCKMAN:* *Nor spell nor charm. BOLCOM:* *Orphée-Sérénade. GANDOLFI:* *Points of departure. Orpheus Chamber Orchestra. DEUTSCHE GRAMMOPHON 435 389-2. DDD. 65'50". Grabación:* Nueva York, XII/1990. **Productor:** Wolf Erichson. **Ingeniero:** Stephan Erichson.

La sabiduría

La filosofía occidental es una filosofía de la respuesta («es la respuesta lo que cuenta, es el resultado», como dice Hegel). El sabio es el hombre capaz de contestar de manera comprensible, o tal vez satisfactoria, a todas las preguntas relativas a sus actos, de tal manera que el conjunto de sus respuestas forme un discurso coherente. El sabio es el hombre-del-saber-absoluto (el Libro del sabio ha de ser enciclopédico), el sabio es también el hombre-totalmente-satisfactorio por-lo-que-es: no quiere nada, no desea nada, no quiere cambiar nada ni dentro de él ni tampoco fuera; no actúa, simplemente es, no tiene devenir. Otros sabios (otras culturas) rehúsan este saber absoluto, este estatismo de la significación..., pero hoy me toca comentar algunos compositores que se encuentran incluidos en la primera definición: son todos hombres de gran saber y poca descendencia, salvo tal vez Sir Charles Hubert Parry que podría empezar el linaje de los sinfonistas británicos. En su *Primera Sinfonía*, escrita en 1880, el compositor propone lo que iba a ser un modelo: la mezcla e interpretación de hallazgos ajenos; un poco de Franck y de Fauré (forma cíclica) con un poco de Mendelssohn (orquestración). Otros compositores intentarán mezclas más atrevidas:

Brahms-Sibelius-Dvorák, por ejemplo, o Bartók-Shostakovich... Estas mezclas, junto con el arte de quienes las proponen, darán esta personalidad inconfundible (intemporal o anacrónica) de la música británica. William Alwyn (1905-1985) comparte este mismo clima de bien nutrida melancolía: un poco de Sibelius, mucho de Holst, al menos que sea a la inversa; la orquestración está servida por un talento práctico (el compositor fue flautista en muchas orquestas) muy adecuado a su inspiración. Más intelectual que Parry, Alwyn, en su obra sinfónica, experimenta diversas combinaciones de notas (el total cromático, por ejemplo) y demuestra un sentido del color infalible. Tal vez su mayor originalidad consista en los puntos de encuentro con dos maestros del sinfonismo de este siglo: Walton y sobre todo Vaughan Williams.

Kabalevski, exacto contemporáneo de Alwyn, parece aplicar las recetas de Parry, pero con ingredientes específicamente rusos, o sea, para la *Cuarta Sinfonía*, un poco de la *Séptima* de Prokofiev y un poco del *Teniente Kijé*, obviamente diluidos en una salsa a lo *Miaskovski*, que fue su maestro de composición; para el *Requiem* (pacifista, humanista, agnóstico, etc...), un poco de Mussorgski (los episodios corales) y un poco de Shostakovich (las marchas fúnebres, militares y triunfales). El pianista Murray McLachlan, después de haber firmado unos sensacionales discos de las *Sonatas* de Prokofiev, empieza a grabar la obra de Kabalevski y es quien firma los excelentes textos de presentación para la firma Olympia. Su entusiasmo contrasta con mi reserva: el pianista habla de la gran imaginación del compositor, de su humor, de su acierto en el empleo de temas populares, aunque reconoce que el lenguaje de

Prokofiev, Shostakovich, Miaskovski aflora sin cesar. El disco dedicado a obras pianísticas permite por lo menos descubrir a un inmenso intérprete. Tampoco puedo estar de acuerdo con McLachlan en su apreciación de la obra concertante de Kabalevski, admirablemente interpretada por Gilels, Popov y Petrov (El *Segundo Concierto*... un tesoro olvidado de la literatura pianística del siglo XX); encontramos en él la misma receta; el sol menor de Prokofiev, un poco de Shostakovich (en el *Moto perpetuo*) pero esta vez con una sorpresa, Kurt Weill aparece al final del primer movimiento. El *Tercer Concierto*, de una simplicidad conmovedora y de un clima optimista, dedicado a un público juvenil, flirtea demasiado con Poulenc. Sin embargo, en el *Cuarto Concierto* encontramos algo único, algo que pertenece al universo secreto del compositor, una austeridad amarga, una mecánica terrorífica: tal vez fuera lo que temía Janov cuando condenaba, con mucha antelación, la obra de Kabalevski.

Pedro Elías



GRAN TEATRE DEL LICEU

Convocatoria de plazas para la Orquesta Simfònica del Gran Teatre del Liceu

17 junio 1993 1 violín tutti
19 junio 1993 1 trombón tutti

Informaciones e inscripciones
Consorci del Gran Teatre del Liceu
(Departament Musical)

Sant Pau 1 bis, 08001 - Barcelona
Tel. (93) 318 91 22 - 318 92 77. Fax (93) 302 29 79

PARRY: *Sinfonías n.º 1 en sol mayor, n.º 2 en fa mayor* («Cambridge»), n.º 3 en do mayor («Inglesa»), n.º 4 en mi menor, n.º 5 en si menor («Fantasía»), *Variaciones sinfónicas*. The London Philharmonic. Director: Matthias Bamert. 3 CD CHANDOS CHAN 9120-22. DDD. 198'. Grabaciones: 1990-92. Productor: B. Couzens. Ingenieros: R. Couzens y R. Lee.

ALWYN: *Sinfonía n.º 2. Preludio Sinfónico. Obertura Derby Day. Obertura to a Masque. Fanfarria para una ocasión alegre*. London Symphony. Director: Richard Hickox. CHANDOS CHAN 9093. DDD. 1992. Grabación: 62'. Productor: B. Couzens. Ingeniero: B. Connellan.

KABALEVSKI: Vol. 2. *Sonata n.º 1 Op. 6, n.º 2 Op. 45, Sonatina Op. 13, n.º 2, 4 Preludios Op. 6, Rondo Op. 59*. Murray McLachlan, piano. OLYMPIA OCD 267. DDD. 70'. Grabación: 1992. Productor e ingeniero: P. Nicholls.

Vol. 4. *Conciertos para piano n.ºs 2, 3 y 4*. Nikolai Petrov, piano. Filarmónica de Moscú. Director: Dmitri Kitaenko (n.º 2). Emil Gilels, piano. Sinfónica de la TV y Radio. Director: Dmitri Kabalevski (n.º 3). Yuri Popov, piano. Filarmónica de Moscú. Director: Dmitri Kabalevski (n.º 4). OLYMPIA OCD 269. AAD. Grabaciones: 1954-1984. 54'43".

Vol. 5. *Requiem Op. 72. Sinfonía n.º 4 Op. 54*. Valentina Levko, mezzo; Vladimir Valaitis, barítono. Coro de la Educación Artística. Sinfónica de Moscú. Director: Dmitri Kabalevski. 2 CD OLYMPIA OCD 290 A y B. AAD. 128'. Grabaciones: 1956-1964.

Richter: la grandeza de un intérprete

Tras la magnífica recopilación de EMI en ese álbum de cuatro discos comentado por EPA en estas páginas, que nadie debería dejar escapar, y que contiene algunas de las mejores cosas que ese ilustre pianista llamado Sviatoslav Richter ha dejado para el disco, nos llegan tres ejemplares de Olympia que, además de las virtudes esperables, tienen la impronta del vivo y, por una vez, un sonido no ya decente, sino del todo espléndido. Estos tres registros pertenecen a conciertos realizados por el pianista ucraniano en Japón, a principios de 1979. Los volúmenes 1 y 3 se centran en Schubert. De lo que Richter es capaz de hacer en la obra de este compositor sería ya testimonio sobradamente elocuente la electrizante lectura de algunos *Momentos Musicales* e *Impromptus* en el sello Melodia. La extraordinaria capacidad de cantar (los primeros tiempos de las *Sonatas* D. 625 y 664), de exponer las frases con singular naturalidad y elegancia, de diferenciar con escrupuloso detalle cada matiz, le permite conseguir un Schubert realmente prodigioso. En sus manos incluso la *Sonata* D. 575, que no se encuentra entre las más conseguidas del ciclo, posee momentos inolvidables, como el Scherzo, en el que Richter *acaricia* materialmente las notas, o la inefable alegría que transmite en el último tiempo. La expresividad que respiran las interpretaciones de Richter hace que apreciemos como en pocas el carácter jovial del tercer movimiento de la *Sonata* D. 664, de la que ya hiciera también una fenomenal interpretación en el citado álbum EMI.

De los *Momentos Musicales* es especialmente destacable la atípica recreación que Richter realiza del n.º 6. Marcado Allegretto, el ucraniano lo interpreta (ya lo hacía en su antigua grabación para Melodia) con notable lentitud, matizando cada nota, haciendo unos *crescendi* impresionantes, exponiendo el lírico trío con una delicadeza excepcional. Otro tanto se puede decir de los dos *Impromptus*, especialmente del n.º 4, en el que el motivo principal es articulado con una nitidez extraordinaria, no refida sin embargo con un escrupuloso respeto de la indicación *pp*. Junto a estas obras, que representan el lado más *amable* de Schubert, Richter es también capaz de llevarnos al más trágico, representado aquí por la *Sonata* D. 784. En ella encontramos acusados contrastes, acordes de una tremenda contundencia (primer movimiento) y crudas expresiones de la triste atmósfera del segundo movimiento.

El segundo volumen nos ofrece algunas páginas de Schumann, otro de los

compositores que Richter interpreta con maestría (uno se siente inclinado a decir que no igualada por otros). Sencillamente arrolladoras las tres *Noveletten*, pero especialmente la larga y compleja n.º 8; en ella Richter ofrece toda una variada paleta de expresión. Pero si tuviera que quedarme con algo, creo que iría a por los dos números de las *Phantasiestücke* Op. 12,



ofrecidos como propina después de las obras de Chopin. Porque si la traducción de *In der Nacht* es inquieta y apasionada, la de *Traumes-Wirren* nos ofrece una agilidad, una articulación tan primorosa, una frescura que diríase juvenil, cuando de hecho el pianista contaba sus buenos 64 años en el momento de este registro (es-

to me recuerda que conviene resaltar el altísimo nivel de la ejecución, muestra de su excepcional técnica, a lo largo de todas las grabaciones —repetimos: realizadas en vivo—. Una interpretación magistral, para recordar. En medio, una selección de *Preludios* de Chopin, ejecutados en peculiar orden. También del polaco ha dejado Richter excelentes muestras de su arte (nuevamente en Melodia, algunas *Polonesas* y *Estudios*). Dentro del muy alto nivel de toda la selección, me quedo con la extraordinaria profundidad expresiva de los n.º 4 y n.º 6, en especial el primero, llevado a un *tempo* muy lento, como saboreando cada nota.

Por último, nos llega simultáneamente un disco, registrado en Praga, también en vivo, y dedicado íntegramente a Prokofiev. Vaya por delante que no sólo por la fecha, muy anterior, de la grabación, sino por la pobre tecnología existente entonces en los países del telón de acero, el sonido es muchísimo peor que en los discos de Olympia, aunque no obstante permite sobradamente disfrutar del arte de Richter en la interpretación de la música de su compatriota, desde la enérgica y juvenil *Segunda Sonata*, traducida con gran virtuosismo (tremendo el endiablado final), hasta la oscura y más íntima *Novena*, pasando por una extraordinaria versión de la *Sexta*, en la que uno no sabe si admirar más la cruda, agresiva e hiriente traducción del primer tiempo, la desgarradora tristeza del tercero o la violenta, obsesiva, fiera lectura del último, con un desolador retorno del tema principal del primer tiempo. Extraordinario. Recientemente Ivo Pogorelich, de forma despreciativa, un tanto prepotente y fuera de tono, ha declarado, poniéndolo incluso en boca de la esposa del compositor, que Prokofiev dedicó a Richter y Gilels algunas de sus *Sonatas* porque «no había nadie mejor a quien dedicarlas», frase que por lo demás puede interpretarse de varias maneras, aunque Pogorelich, claro, arima el ascua a su sardina. Naturalmente, según el lenguaraz pianista yugoslavo, la viuda en cuestión aprobaba abiertamente su versión de la *Sexta Sonata*. Esta es desde luego espléndida, pero conviene no seguir su consejo en lo referente a Richter y Gilels, dos artistas de primera fila que no necesitaron de *boutades* para pasar a la historia del piano de este siglo. Los discos que se comentan del primero son la mejor forma de acallar las estupideces de algún divo malcriado. Muy, pero que muy recomendables muestras de la grandeza de un intérprete.

Rafael Ortega Basagoiti

PROKOFIEV: *Sonatas para piano n.º 2* Op. 14, n.º 6 Op. 82 y n.º 9 Op. 103. **LE CHANT DU MONDE PR 250 015. ADD. 67'11".** Grabaciones: Praga, 2-II-1965 (*Sonata* 2), 16-XI-1965 (n.º 6) y 6-XII-1956 (n.º 9).

SCHUBERT: *Sonatas para piano n.º 9* en si mayor, Op. 147 (D. 575), y n.º 11 en fa menor, D. 625. *Momentos musicales* D. 780 n.º 1 en do mayor, 3 en fa menor y 6 en la bemol mayor. **OLYMPIA OCD 286. DDD. 65'18".** Grabaciones (en vivo): 7-II-1979, Tokyo Metropolitan Festival Hall; 24-II-1979, Tokyo NHK Hall; 1-II-1979, Tokyo Koseinenkin Kaikan Hall. Productor: Tomoo Nojima. Ingeniero: Takashi Watanabe.

SCHUMANN: *Noveletten* Op. 21 n.º 2, 4 y 8. *Phantasiestücke*, Op. 12, n.º 5 (*In der Nacht*) y 7 (*Traumes-Wirren*). **CHOPIN:** *Preludios*, Op. 28, n.ºs 2, 4-10, 11, 13, 19, 21, 23. **OLYMPIA OCD 287. DDD. 49'32".** Grabaciones (en vivo): 9-III-1979, Tokyo Koseinenkin Kaikan Hall; 20-III-1979, Kanagawa Kenmin Hall; 24-II-1979, NHK Hall. Productor: T. Nojima. Ingeniero: T. Watanabe.

SCHUBERT: *Sonatas para piano n.º 13* en la mayor, Op. 120 (D. 664), n.º 14 en la menor, Op. 143 (D. 784). *Impromptus* Op. 90 (D. 899) n.º 2 y 4. **OLYMPIA OCD 288. DDD. 62'59".** Grabaciones (en vivo): 1-II-1979, Tokyo Koseinenkin Kaikan Hall; 7 y 24-II-1979, Tokyo Metropolitan Festival Hall. Productor: T. Nojima. Ingeniero: T. Watanabe.

Catarsis y expresión

No es nada fácil situar la personalidad de Wolfgang Rihm (Karlsruhe, 1952), sin duda el más conocido e influyente compositor alemán de su generación. Se ha calificado de neorromanticismo o nueva expresividad su intento de conectar con un público alejado del estrecho marco y del esoterismo de los círculos vanguardistas radicales. Pero las etiquetas explican poco y los neos suelen reproducir sólo los puntos más superficiales y anecdóticos del fenómeno supuestamente restaurado. Es más, en este caso existen algunas interrogantes. Rihm puede parangonarse con el artista romántico por su reivindicación del derecho a la subjetividad, a la esfera de la fantasía, al experimento formal, a la improvisación irónica. Pero el romanticismo originario, todavía no aburguesado, no se arredra ante la marginación y la ruptura, talante con el que casan mal los intentos conciliadores de reanudar un diálogo que el orgullo elitista y cientifista de la vanguardia más conspiciosa había cortado sin contemplaciones.

Lo que es indudable es la naturaleza proteica entre fragmentaria y monumental de su música llena de metamorfosis inesperadas y capaz de adentrarse con soltura en los más diversos géneros y estilos. En la doble función que a la música atribuían los griegos, mimesis y catarsis, Rihm parece decidirse por la segunda. «En música todo es patético», ha dicho alguna vez, reafirmando el carácter expresivo y comunicativo del fenómeno musical que el compositor no hace sino desvelar. Seguramente estaría de acuerdo con Paul Klee para el que el arte no es la representación de lo visible sino la visualización de lo oculto. Pero ese alumbramiento pasa por una cierta impureza sustentada en reminiscencias de la música tonal sobre las que se van depositando diversos estratos de actualidad.

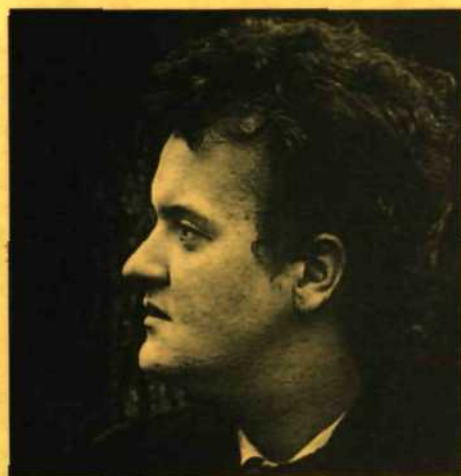
La misma voluntad de expresión supone un pulso continuo con las estructuras literarias y los contenidos situados más allá del hecho puramente sonoro para acceder a un mundo de formas simbólicas que apelan en laboriosa sucesión a las más variadas sugerencias de la realidad cultural e histórica. No es casual que una producción tan significativa como la ópera de cámara *Jakob Lenz* escrita en 1977-78 la haya basado Rihm en un texto de Georg Büchner inspirador de otras óperas del siglo XX como *Wozzeck* y *La muerte de Danton*; y que el protagonista sea a su vez una figura histórica destacada del Sturm und Drang; por cierto, autor de *Los soldados*, obra en la que se ins-

pira con el mismo título otra de las grandes óperas de nuestros días. *Lenz* es presentado por Büchner como un artista creador incomprendido por sus contemporáneos, ejemplo de las dificultades del intelectual honesto para integrarse en la nueva sociedad clasicista de su época.

Pero Rihm no se ha detenido por ahora y ha continuado su camino profundizando la alienación de la base literaria independiente hasta el punto de adoptar textos fragmentarios y descoyuntados que rompen las barreras del lenguaje convencional. En este punto hay que destacar la influencia de Artaud y no sólo en el poema danzado *Tutuguri* sino en la reciente ópera *La conquista de México*, su especial contribución al llamado *Evento*.

Los discos ahora comentados proporcionan un variado muestrario de sus plurales inquietudes, desde una selección de *Lieder* que entroncan con la tradición de la edad de oro del género y en los que la torturada disección de los textos se traduce con una gran libertad de la voz arropada con continuos vestigios tonales, hasta *Kein Firmament*, una obra de radical nihilismo y difícil audición donde parece estar ausente toda expresividad, constelación errática de puntos sonoros alternados con silencios cuya única lectura parece ser el vacío y la desolación.

Dunkles Spiel es un interesante estudio de color instrumental y *O Notte*, sobre versos de Miguel Ángel, un cálido y admirativo homenaje a Dallapiccola, lleno de reminiscencias tonales y evocaciones del mundo poético del destinatario. También *Schwebende Begegnung* es un homenaje, éste a Luigi Nono. Música casi paisajística, verdadera recreación atmosférica de las campanas de Venecia, una



Wolfgang Rihm

ciudad que para Rihm es una realidad no sólo visual sino acústica.

El propio compositor ha dado igualmente claves de su *Concierto para viola*, en el que ve, más allá de la designación convencional, un canto, un aria que transmite una impresión íntima. El estatismo de valores largos sólo será interrumpido hacia el final por un escalofrío inesperado que deja flotando una interrogación. Y nuevamente la tradición impone su ley en la *Música para tres instrumentos de cuerda* (violín, viola y chelo) dependiente en muchos aspectos del magisterio de Beethoven y en la agitada, salvaje y obsesiva *Schwarzer und Roter Tanz*, de un primitivismo y una pulsación rítmica afines a modelos stravinskianos.

Tonalidad, lirismo, expresividad, tradición, patetismo, primitivismo son palabras bastante gastadas que sólo aproximadamente hacen justicia a una producción musical que en último término viene a replantear los eternos problemas de la creación artística y de su comunicación atractiva e inteligente. En cuanto a los intérpretes que intervienen en estas grabaciones es de destacar una calidad media muy estimable con dos menciones sobresalientes, el barítono Richard Salter, ya experto en estas lides, pues fue el primer *Jakob Lenz* en el estreno de la ópera en Hamburgo en 1979 y aquí *liederista* lleno de matices y recursos expresivos, especialmente en el ciclo sobre textos de Paul Celan, y la *Badische Staatskapelle* que, dirigida por Günter Neuhold, raya a gran altura, sobre todo en su traducción poderosa, concentrada e inexorable de la *Schwarzer und Roter Tanz*.

RIHM: *Dunkles Spiel. O Notte. Concierto para viola. Schwebende Begegnung. Schwarzer und Roter Tanz.* Franziska Dürr, viola; Ned Barth, barítono; Badische Staatskapelle. Director: Günter Neuhold. CAD 800 886. DDD. 67'37". Productor: Rudolf Bayer. Grabación: 1992.

RIHM: *Lieder.* Richard Salter, barítono; Bernhard Warnbach, piano. Ensemble 13. CPO 999 049-2. ADD. 48'47". Grabación: Baden-Baden VII/1982. Ingeniero: Anton Enders.

RIHM: *Música para tres instrumentos de cuerda.* Ensemble 13. Wolfgang Hock, violín; Joachim Lemme, viola; Martin Ostertag, violonchelo. CPO 999 050-2. ADD. 62'16". Grabación: Baden-Baden, III/1982. Ingeniero: Anton Enders.

RIHM: *Kein Firmament. Sine Nomine.* Ensemble 13. Director: Manfred Reichert. CPO 999 134-2. DDD. 47'17". Grabaciones: IX/1990 y IV/1988. Ingenieros: Klaus Hönnes y Sussanne Scholz.

Casi pleno

Re encontramos en estos compactos a dos antiguos colaboradores —desde 1953—, en los últimos tiempos menos asiduos, sobre todo por las necesidades de programación del segundo: el Concentus musicus de Viena y su fundador, Nikolaus Harnoncourt. Y es un auténtico gozo esta reunión recogida en disco, que nos permite recordar y tomar consciencia de los grados de perfección técnica que el dúo ha llegado a alcanzar en el campo de la interpretación mozartiana a partir de criterios y con instrumentos históricos. Es además una ocasión de oro para comprobar los frutos de su trabajo en el ámbito de la ópera del salzburgués, en la que habitualmente no actúan unidos, al menos no para el disco: de las siete grabaciones que hasta el momento ha hecho el director berlinés en Teldec (la vieja Telefunken) de obras líricas del compositor, sólo dos, *Lucio Silla* (1989) y esta *Finta giardiniera* que ahora comentamos, sitúan en el hipotético foso al conjunto vienés. Porque, y el mismo Harnoncourt lo ha resaltado más de una vez en sus artículos o libros, en definitiva lo que importa no es el instrumento en sí, sino la técnica con que se utilice, el grado de expresividad auténtica que con ella se logre. Pocos han profundizado tanto en estos temas de corte musicológico e interpretativo; en ocasiones con evidentes riesgos de equivocarse o de llegar a soluciones poco convincentes. Pero lo curioso es que el director alemán —que hoy ya se ha acercado, como sabemos, y con fortuna, al mundo beethoveniano— ha rescatado una imagen de Mozart —para ocuparnos sólo del autor que aquí nos interesa— insólita y sorprendente, alejada de la rígida arqueología y más bien tendida hacia un inesperado tono romántico, tanto por lo que respecta a formas de cantar, como de acentuar, de resaltar ciertos timbres o determinadas voces, siempre impulsados por un afán de clarificación y muchas veces en pos de una excitante aspereza de texturas que se ha comprobado es perfectamente defendible; y con un constante estudio —con conclusiones aparentemente extrañas por lo inusuales— del factor rítmico en busca de un correcto establecimiento y fijación de los tempi.

Todo este código está perfectamente adaptado a la intervención de ese casi magistral *dramma giocoso* que es *La finta giardiniera*, un encargo que el com-

positor, que era por entonces todavía más proclive al drama heroico, recibió de Munich en 1774 y que se estrenó en aquella capital el 13 de enero de 1775. Pese al éxito, diversas circunstancias determinaron que la ópera no se representara más de tres veces —y una en versión de concierto— y que fuera prácticamente abandonada hasta que, unos años después, se comenzó a dar abreviada y en adaptación alemana; una costumbre que prevaleció durante mucho tiempo y que suponía como quien dice cargarse el sentido de ópera bufa napolitana que la obra entrañaba y que partía del típico libreto de enredo de Petrosellini, ya puesto en música poco antes por Anfossi. Es esa versión espuria, que, sin embargo, había tenido el visto bueno del autor, la que en 1950 un mediocre reparto de Stuttgart y la batuta de Reinhardt llevaron al disco, y la que en 1972 grabó para Philips Schmidt-Isserstedt, con un importante equipo de cantantes; una interpretación

—ya en CD— germánica por los cuatro costados y, por tanto, sin la gracia y transparencia que la partitura pide a gritos. La versión italiana quedó malamente registrada en 1969 durante una representación en el Colón de Buenos Aires dirigida por Martini (EMI) y, bastante mejor, en 1980, con mimbres salzburguéses y solistas discretos (con una excelente Fassbaender en Ramiro) a las órdenes del pulcro pero monótono Hager (DG, en CD). La cosa alcanzó mayor nivel en junio de 1989 con la grabación, para el sello Ricercar, de una función del Teatro Real de la Moneda de Bruselas, gobernada, al frente de un equipo compacto, por el respetuoso e inteligente Sylvain Cambreling, un director que tiene bastante que decir en el repertorio mozartiano; una producción escénica de los hermanos Herrmann, nacida en la era Mortier, que éste, ahora como jefe supremo del Festival de Salzburgo, ha llevado en gran triunfo el pasado verano a la ciudad.

La interpretación firmada por Harnoncourt, que promueve estas notas, aventaja a todas, aunque tiene un serio enemigo en la citada en último lugar. Sin duda la más clara, transparente, rica en sonoridades, tomasolada, variada, precisa y, en conjunto, mejor tocada y cantada, también la de mayor calidad sonora, es la firmada por el berlinés, fruto de unas sesiones realizadas en el Konzerthaus de Viena en junio de 1991. El discurso musical fluye con naturalidad, con gracia, con lirismo de buena ley, está muy cuidado, trabajado, matizado, con gran cantidad de exquisitos detalles.

La obra es de una riqueza musical impresionante y juega con las más diversas emociones y sentimientos. Todo este muestrario es adecuadamente servido en la interpretación, y así podemos pasar sin desdoro ni peligro de las bufonías de Nardo (nº 5, por ejemplo, tan conectada con el aria alternativa de Guglielmo *Rivolgete a lui lo sguardo* de *Così* —nº 15 a—, K. 584) a las serenas meditaciones de Sandrina-Violante y/o Belfiore (jese maravilloso dúo *Dove mai soni, Tu mi lasci?*, nº 27, tocado mágicamente por las cuerdas y vientos del Concentus, con una fidelidad exquisita al espíritu y a la letra!) o a las señales de agresividad de Arminda (escúchese su aria nº 7) o, por fin, y por acabar, a las dramáticas lamentaciones de Ramiro (impresionante-



MOZART: *La finta giardiniera*, K. 196. Thomas Moser, tenor (Podestá); Edita Gruberova, soprano (Violante/Sandrina); Uwe Heilmann, tenor (Conde Belfiore); Charlotte Margiono, soprano (Arminda); Monica Bacelli, mezzosoprano (Ramiro); Dawn Upshaw, soprano (Serpeta); Anton Scharinger, baritono (Roberto/Nardo). Concentus musicus Wien. Director: Nikolaus Harnoncourt. 3 CD TELDEC 9031-72309-2. DDD. 63'08", 65'29", 65'32". Grabación: Viena, VII/1991. Productores: Wolfgang Mohr, Renate Kupfer, Helmut Mühle. Ingeniero: Michael Brammann.

MOZART: *Misa en do*, K. 257, *Gran Misa del Credo*, *Litanias de venerabili altaris sacramento*, K. 243. Angela Maria Blasi, soprano; Elisabeth von Magnus, mezzosoprano; Deon van der Walt, tenor; Alastair Miles, bajo. Coro Arnold Schoenberg. Concentus musicus Wien. Director: Nikolaus Harnoncourt. TELDEC 903-72304-2. DDD. 61'28". Grabación: Stainz, VII/1991. Productores e ingeniero: los citados arriba.

mente ejecutada en lo orquestal, más que en lo vocal, la impetuosa aria nº 26).

Los cantantes, ya se ha apuntado en parte, son de buena pasta y brillan casi todos a un nivel más que digno imantados por la batuta. Excelente, aunque perjudicada por su afición al portamento y a la emisión de ciertos sonidos innecesariamente fijos, Gruberova; suelto, de un lirismo claro (con un lejanísimo parentesco en el timbre a Wunderlich), Heilmann; muy atinada, y afinada, Uphaw, una de las más agradables sorpresas en la cuerda de lírico-ligeras de los últimos meses; cumplidoras Margiono y Bacelli; en exceso germano, por emisión y pronunciación, Scharinger, que recuerda mucho, en peor, a Prey, y francamente desafortunado Moser; voz bastante ancha (hasta el punto de que en estos años suele incorporar —mal— partes dramáticas o heroicas), pero pálida, canto lánguido, problemáticas agilidad, en un papel en el que brilla, por ejemplo, con un instrumento de escasa entidad, Ugo Benelli en la grabación de Cambreling, que, hay que señalarlo, aventaja globalmente, en cuanto a gracia teatral, pequeños detalles aparte, a la más contenida, seria y circunspecta de Harmoncourt. No olvidemos que aquella es una versión tomada directamente del escenario de la Monnaie; y tiene auténtica chispa, con cantos de pajaritos y rumores de arroyuelos incluidos. La obra está casi completa en las dos grabaciones, aunque la de Cambreling, que es de *tempi* ligeramente más rápidos (aunque tiene mayor duración en total) practica menos cortes en los recitativos secos (generalmente con bajo continuo de chelo y clave).

Unas líneas tan sólo para recomendar también el disco que contiene las dos maravillosas páginas sacras, relativamente conocidas. Esa *Misa K. 257*, caracterizada por la importancia dada al Credo, con un obsesivo motivo de cuatro notas repetido hasta dieciocho veces, y ese *K. 243, Venerabili altaris sacramento*, una cantata en varios movimientos, entre ellos sendas difíciles arias para tenor y soprano, solventadas con aseo por los dos cantantes de esta sensacional grabación, que cuenta con el magnífico Coro Arnold Schoenberg, y en la que Harmoncourt barre literalmente a cualquiera de las anteriores en intención, calidades de ejecución, claridad polifónica y flexibilidad de *tempi*. Ni Colin Davis ni Neumann ni Cleobury en la *Misa*; ni Loehrer ni Guest, y menos Kegel, en las *Letanias* pueden acercarse.

Arturo Reverter

Lástima de espinacas

Si: lástima de espinacas que hacer engullir a los cantantes que participan en esta nueva modélica entrega mozartiana de John Eliot Gardiner. Al menos los que intervienen poseen indiscutible musicalidad y se pliegan cuidadosamente a las (se adivina que minuciosas) órdenes del director inglés, que consigue una interpretación de enorme transparencia, muy variada de *tempi*, incisiva (pero en absoluto agresiva), tímbricamente luminosa (con la prescrita incorporación de instrumentos *alla turca*) y dotada de una fantasía desbordante por lo que atañe a la consecución de efectos dinámicos, no siempre previstos —lo mismo que ciertas indicaciones acentuales— por Mozart, que, en éste y otros puntos, dejaba vía libre a las reglas dictadas por la costumbre y la libertad y fantasía del intérprete. Hay detalles de rara inteligencia. Por ejemplo, ese permitir discretos adornos no indicados (grupeto incluido) en *Martem allen Arten*, donde tienen también cabida expresivos ritardandi, que otorgan movilidad a este número 11 y a toda la obra; o la asimilación, en el nº 15, *Wenn der Freude*, tercera aria de Belmonte, del Adagio inicial (4/4 *alla breve*) al subsiguiente Allegretto (3/4). En éste y otros números —correspondientes a solos de Blonde (8, 12), Konstanze (10 y el citado 11) y Belmonte (el mencionado y el 17)— se introducen compases, repeticiones más o menos variadas, escritos en principio por el autor y luego podados, según se desprende de la edición ultimísima de la *Neue Mozart-Ausgabe*, que ha recuperado asimismo una marcha —con todas las probabilidades debida a la pluma de salzburgués— signada como 5a, que aparecía situada entre la segunda aria del protagonista, nº 4, y el primer coro de jenízaros, nº 5 (de tal forma, 5b). Gardiner utiliza en los recitativos acompañados (como se sabe, al ser un *singspiel*, esta ópera no tiene *secco*) un continuo con chelo y un audible fortépiano en lugar de un clave (ni uno ni otro figuran en la mayoría de las versiones; al menos no se oyen) y amputa buena parte de los diálo-



gos (dichos con mucha propiedad y gracia), aunque menos que otros maestros.

Orgonasova, una agradable sorpresa, sortea con no poca soltura, nitidez y afinación, dando pruebas de una técnica notable (sin el grado último de la depuración ni de la efusión de las históricas), los muchos escollos que encierra su parte. El repetido nº 11, acompañada por un maravilloso cuarteto *obbligato* (flauta, oboe, violín, chelo), es, con las modificaciones incorporadas, un bien salvado *tour de force*. Le falta, no obstante —cosa no tan rara entre las que habitualmente acometen esta parte, destinada en realidad a una lírico-spinto, tipo al que se acercaba más Studer en la pobre versión de Weil—, algo de cuerpo en graves y centro, bien que, en proporción, si se la compara con las de sus compañeros de reparto, la suya sea una voz casi dramática. Olsen, un tenor que canta bien, bonito, con estilo, excelente respuesta en pasajes coloratura y adecuada dicción, es el típico mozartiano de hoy, de pequeño volumen, color blanquecino y emisión cercana casi siempre al *fasete*; aunque mucho más descolorido, con problemas en el paso y agudos, es el buen comediante Pepper. *Sieden*, de sonoridad nasal, es una *soubrette* tópica y Hauptmann con graves poco audibles y zona superior mal proyectada, tiene un timbre más próximo al de barítono que al de bajo-profundo-bufo, aun cuando brinde una inteligente visión del eunuco. Hasta el Bassa Selim, el aceptable actor que es Minetti, con su opaca voz de viejo (porque también es el único intérprete de edad en un registro cuajado de jóvenes), parece requerir algún tipo de estimulante vocal.

Con todo, una estupenda versión de *El rapto en el serrallo*, que se coloca, con sus características peculiares, al lado de las mejores (Beecham, Fricsay I y II, Kertész, Krips I y II, Harmoncourt...).

Arturo Reverter

MOZART: Die Entführung aus dem Serail. Luba Orgonasova, soprano (Konstanze); Stanford Olsen, tenor (Belmonte); Cyndia Sieden, soprano (Blonde); Uwe Pepper, tenor (Pedrillo); Cornelius Hauptmann, bajo (Osmín); Hans-Peter Minetti, papel hablado. Coro Monteverdi. The English Baroque Soloists. Director: John Eliot Gardiner. 2 CD ARCHIV 435 857-2. DDD. 69'01", 63'36". Grabación: Londres, VII/1991. Productores: Andreas Holschneider, Charlotte Kriesch y Karl-August Naegler. Ingeniero: Ulrich Vette.

La lógica del romántico

A casi nadie se le escapa que Sergei Rachmaninov era, además de notable compositor, un extraordinario pianista. Como tal ha pasado a la historia de los grandes del teclado, y ninguna prueba de su arte como pianista resulta más elocuente que el testimonio sonoro. RCA ha reunido, en encomiable esfuerzo, todas las grabaciones disponibles de Rachmaninov como pianista y como director de orquesta, en el álbum de 10 CDs que ahora se comenta. Se ha destacado la poderosa técnica de Rachmaninov y su increíble mano izquierda (en realidad las dos eran grandes, de dedos muy largos e inusual elasticidad, de ahí las inclementes extensiones demandadas en sus partituras para piano; se ha publicado en revistas médicas que Rachmaninov padecía el síndrome de Marfan, enfermedad hereditaria del tejido conjuntivo caracterizada entre otras cosas por extremidades muy largas, dedos también muy largos y gran laxitud de las articulaciones, que permite movimientos habitualmente imposibles; ello proporcionaría desde luego una explicación plausible a las peculiares características físicas del compositor ruso). También se ha resaltado la elegancia de su fraseo, su romanticismo, la lógica de sus planteamientos interpretativos, siempre producto de una detenida reflexión y de un cuidado análisis de la estructura de la obra. Schönberg pone

en sus labios una frase esclarecedora: «Hay que escudriñar en todos los rincones y sacar todos los tomillos, para poder rearmarlo todo con facilidad». Siendo un pianista nato, Rachmaninov, sin embargo, empleó el piano inicialmente sólo para dar a conocer su obra y sólo tras la revolución de 1917 y el exilio en USA se hizo un repertorio de pianista. Las grabaciones que se nos ofrecen en este álbum datan todas del período comprendido entre 1919 y 1942. La calidad sonora es, como puede imaginarse, variable, especialmente pobre en los cilindros de 1919, pese a todo transferidos con notable éxito, y muy aceptable para la época el grueso de los registros, realizado en la década de los 20.

Un análisis exhaustivo de cada una de las interpretaciones sería imposible aquí, por obvias razones de espacio. Hay, claro, cosas prescindibles: las obras de Bach, técnicamente impecables pero con más de una perversion estilística, o las típicas transcripciones al uso —horrible— de la época, como el *Vuelo del*



moscardón y similares. Pero junto a ellas encontramos verdaderas joyas, empezando por la tremenda interpretación de sus propios *Conciertos para piano* (versiones melosillas al uso hoy en día, ¿dónde estáis?), con una lectura (grabada en dos ocasiones) increíble, tensa, viva, electrizante, y —¿hay que decirlo?— técnicamente prodigiosa del *Segundo Concierto* (ambos con Stokowski). Uno se explica bien por qué el *Preludio Op. 3 n.º 2* de Rachmaninov se ha hecho tan famoso cuando escucha cualquiera de

INTEGRAL DE LAS GRABACIONES DE SERGEI RACHMANINOV.

BACH: *Sarabande de la Partita n.º 4 para clave* (grab. 1925). *Preludio, Gavotte y Gigue de la Partita n.º 3 para violín solo* (arr. Rachmaninov, grab. 1942). **BEETHOVEN:** *Sonata para violín y piano Op. 30 n.º 3* (con Fritz Kreisler, violín; grab. 1928). *32 Variaciones WoO 80. Marcha turca de las Ruinas de Atenas* (arr. Anton Rubinstein, grab. 1925). **BIZET** (arr. Rachmaninov): *Minueto de la Suite n.º 1 de La arlesiana* (grab. 1922). **BORODIN:** *Scherzo en la bemol mayor* (grab. 1935). **CHAIKOVSKI:** *Humoresque Op. 10 n.º 2* (1923). *Troika* (de *Las Estaciones*, Op. 37b: *Noviembre*, grab. 1920 y 1928. 2.º grab.). *Vals Op. 40 n.º 8* (1923). *Lullaby, Op. 16 n.º 1* (arr. Rachmaninov, grab. 1942). **CHOPIN:** *Balada n.º 3* (grab. 1925). *Mazurkas Op. 63 n.º 3* (grab. 1923) y *Op. 68 n.º 2* (grab. 1935). *Nocturnos Op. 9 n.º 2* (1927) y *Op. 15 n.º 2* (1923). *Regreso al hogar y El deseo de la doncella* (arr. Liszt, grab. 1942). *Scherzo n.º 3* (1924). *Sonata n.º 2* (1930). *Valses Op. 18* (1921), *Op. 34 n.º 3* (1920), *Op. 42* (1919), *Op. 64 n.º 1* (1921 y 1923, 2.º grab.), *n.º 2* (1927) y *n.º 3* (1919 y 1927, 2.º grab.), *Op. 69 n.º 2* (1923). *Op. 70 n.º 1* (1921) y *en mi menor*, Op. post. (1930). **DAQUIN:** *Le coucou* (1920). **DEBUSSY:** *Dr. Gradus ad Parnassum, Gollwog's Cakewalk* (de *Children's Corner*, grab. 1921). **DÖHNANYI:** *Estudio Op. 28 n.º 6* (1921). **GLUCK:** *Melodía de Orfeo y Euridice* (arr. G.

Sgambati, grab. 1925). **GRIEG:** *Vals, Danza de los Elfos* (de *las Piezas Liricas*, Op. 12, grab. 1921). *Sonata para violín y piano Op. 45* (1928, con Fritz Kreisler). **HAENDEL:** *Aria y Variaciones de la Suite n.º 5 para clave* (1936). **HENSELT:** *Estudio Op. 2 n.º 6* (1923). **KREISLER** (arr. Rachmaninov): *Liebesfreud* (1925 y 1942, 2.º grab.). *Liebeslied* (1921). **LISZT:** *Gnomenreigen* (1925), *Rapsodia húngara n.º 2* (1919), *Polonesa n.º 2* (1925). **MENDELSSOHN:** *Estudios Op. 104b n.º 2 y 3* (1927). *Romanza sin palabras Op. 67 n.º 4* (1920 y 1928, 2.º grab.), *Scherzo de El sueño de una noche de verano* (arr. Rachmaninov, grab. 1935). **MOSZKOWSKI:** *La jongleuse, Op. 52 n.º 4* (1923). **MOZART:** *Tema y Variaciones y Rondo alla turca, de la Sonata K. 331* (1919 y 1925, respectivamente). **MUSSORGSKI** (arr. Rachmaninov): *Hopak* (1925). **PADEREWSKI:** *Minueto en sol mayor Op. 14 n.º 1* (1927). **RACHMANINOV:** *Barcarola Op. 10 n.º 3* (1919). *Conciertos para piano y orquesta* (con la Orquesta de Filadelfia): *n.º 1* (1939-40, Director: Eugene Ormandy), *n.º 2* (1924 y 1929, 2.º grab., en ambas Director: Leopold Stokowski), *n.º 3* (1939-40, Ormandy) y *n.º 4* (1941, Ormandy). *Estudios Op. 33 n.º 2 y 7* (1940), *Op. 39 n.º 6* (1925). *Humoresque Op. 10 n.º 5* (1940). *La isla de los muertos, Op. 29* (dirige a la Orquesta de Filadelfia, 1929). *Melodía Op. 3 n.º 3* (1940). *Polichinela Op. 3 n.º 4* (1923). *Polka de V.R.* (1919, 1921 2.º grab. y 1928 3.º grab.). *Polka italiana* (a dúo con Natalia Rachmani-

nov, grab. privada c. 1938). *Preludio Op. 3 n.º 2* (grab. I/1919, II/1921 y III/1928). *Preludios Op. 23 n.º 5* (1920), *n.º 10* (1940), *Op. 32 n.º 3* (1940), *5* (1920), *6-7* (1940) y *12* (1921). *Rapsodia sobre un tema de Paganini, Op. 43* (con la Orquesta de Filadelfia, director: L. Stokowski, 1934). *Serenata Op. 3 n.º 5* (1922 y 1936, 2.º grab.). *Canciones* (arr. Rachmaninov): *Daisies Op. 38 n.º 3* (1940), *Lilacs Op. 21 n.º 5* (1923 y 1942, 2.º grabación), *Vocalise Op. 34 n.º 14* (orquestrada, grab. 1929). *Sinfonía n.º 3 Op. 44* (dirige a la Orquesta de Filadelfia, 1939). **RIMSKI-KORSAKOV** (arr. Rachmaninov): *El vuelo del moscardón* (1929). **SAINT-SAËNS** (arr. Siloti): *El cisne* (de *El carnaval de los animales*, grab. 1924). **SCARLATTI** (arr. Tausig): *Pastoral* (de *la Sonata L. 413*, grab. 1919). **SCHUBERT:** *Impromptu Op. 90 n.º 4* (1925). *Sonata para violín y piano D. 574* (con Fritz Kreisler, 1928). *Serenata* (arr. Liszt de *El canto del cisne*, D. 957, grab. 1924). *Das Wandern und Wohnen* (id. de *La bella molinera*, D. 795, grab. 1925). **SCHUMANN:** *Carnaval, Op. 9* (1929). *Der Kontrabandiste* (arr. Tausig del *Spanisches Liederspiel*, Op. 74). **SCRIABIN:** *Preludio Op. 11 n.º 8* (1929). **J. STRAUSS II** (arr. Tausig): *Sólo se vive una vez* (1927). **TRADICIONAL** (arr. Rachmaninov): *Polvos y colarete* (1926, con Nadejda Plevitskaya). 10 CD RCA-BMG 09026 61265 2. **ADD. Mono.** Duraciones: 65'40", 71'53", 58'55", 58'13", 66', 65'04", 62'30", 63'17", 62'45", 67'43".

las tres monumentales interpretaciones del propio autor. En el octavo disco encontramos composiciones suyas breves para piano solo (*Preludios, Estudios, etc.*). Todo este disco es una demostración de romanticismo puro, servido por la más depurada técnica (hay roces esporádicos, pero no se olviden las condiciones más que precarias en las que se efectuó algún registro, incluido el empleo de un piano vertical en determinadas ocasiones). Muy interesantes sus actuaciones orquestales (*Isla de los muertos, Tercera Sinfonía*), aunque la limitación sonora aquí es más evidente. Preciosa también la versión de la *Sonata Op. 30 n.º 3* de Beethoven junto a Fritz Kreisler. Pero donde Rachmaninov maravilla es en su interpretación del gran repertorio romántico: un *Carnaval* de Schumann impresionante, arrollador en el *Preámbulo*, expresivo en *Eusebius*, romántico en *Chopin* y en el *Valse allemande*, vertiginoso en *Papillons* y tremendo en la *Marcha final*. Una interpretación para la historia. Chopin es otro compositor también bien representado, y de él también cabe encontrar algunas versiones para recordar, como la atípica pero tremenda *Segunda Sonata* con un *Finale* que se cuenta entre los más fulgurantes que el firmante pueda recordar, o como el contenido, expresivo *Nocturno Op. 9 n.º 2*. Algún aficionado puede encontrar excesivos los *rallentandi* del *Vals Op. 64 n.º 1*, como también puede considerarse peculiar el fraseo del *Scherzo n.º 3*. Los *Estudios* y la *Romanza sin palabras* de Mendelssohn obtienen también prodigiosas, ágiles y nítidas lecturas. No es, en cambio, Mozart el mundo ideal del pianista ruso, que aplica un *rubato* excesivo, como tampoco acaban de funcionar los dos fragmentos del *Children's corner* debussyano, tocados con intención pero sin acabar de redondear la interpretación en el modo que en él es habitual, con esa solidez y esa inexorable lógica originadas en la disección profunda y en la construcción en torno a un centro de gravedad determinado.

En suma, nos encontramos con un documento de excepcional valor para los interesados en el piano y en la historia de la interpretación pianística. Las versiones que el austero y serio Rachmaninov realiza de sus propias obras y de algunas piezas del gran repertorio romántico, con el *Carnaval* de Schumann a la cabeza, son simplemente extraordinarias, incluso aunque no se compartan criterios concretos.

Rafael Ortega Basagoiti

¿Los cuentos definitivos?

Al fin aparece esta versión de *Los cuentos de Hoffmann*, que comenzó a grabarse en 1987 y se terminó en el 89, tras varias contrariedades y algunas notables ausencias en el reparto definitivo (como Julia Varady o Agnes Baltsa). La primera impresión—independientemente de la alta calidad de la interpretación—ha sido de cierta perplejidad. Cuando ya empezábamos a acostumbrarnos a la edición de Fritz Oeser, impuesta en buena parte de teatros (aunque la siempre sorprendente Opera de la Bastilla optó recientemente por la tradicional) y grabada por la EMI, el musicólogo americano Michael Kaye ha publicado una nueva versión, basada en manuscritos encontrados por el director de orquesta Antonio de Almeida, que contienen pasajes de la orquestación original de Offenbach, así como numerosos pequeños cambios. Al igual que en la edición de Oeser, las mayores diferencias están en el acto de *Giulietta*, el más conflictivo de la obra (suprimido por Guiraud en el estreno póstumo de la ópera, dando origen a una historia llena de especulaciones) que aquí termina con un melodrama hablado sobre la música.

La versión de Oeser había encontrado en el disco a un excelente defensor como Sylvain Cambreling, al frente de los equipos de La Monnaie de Bruselas, que conservaba el espíritu teatral de las representaciones en la capital belga, una atmósfera que no encontramos en el mismo grado en la actual (por la ya aludida distancia en las sesiones de grabación), aunque sí una magnífica prestación del Coro de la Radio de Leipzig y la Staatskapelle de Dresde, que en una suntuosa grabación y con un director al frente tan sensible como Jeffrey Tate resalta esos detalles de una orquestación mucho más

OFFENBACH: *Les contes d'Hoffmann* (Versión: Michael Kaye). Francisco Araiza (Hoffmann), Eva Lind (Olympia), Jessye Norman (Antonia), Cheryl Studer (Giulietta), Anne Sofie von Otter (Nicklausse/La Musa), Samuel Ramey (Lindorf/Coppélius/Miracle/Dapertutto), Georges Gautier (Andrés/Cocheville/Frantz/Pitichinaccio), Riccardo Cassinelli (Spalanzani), Boris Martinovich (Crespel), Jean-Luc Chaignaud (Peter Schlemil), Felicity Palmer (Voz de la madre de Antonia). Coro de la Radio de Leipzig. Staatskapelle de Dresde. Director: Jeffrey Tate. 3 CD PHILIPS 422 374-2. DDD. 174'53". Grabaciones: Dresde, VI y VII/1987, VII/1988 y VI/1989. Productor: Erik Smith. Ingeniero: Hans Lauterslager.



sutil, delicada y ligera. Francisco Araiza goza de estimable salud vocal, el instrumento suena firme y brillante en el agudo, y se siente cómodo en el personaje, aunque no llega a darle ese carácter alucinado de Shicoff. Anne Sofie von Otter es un Nicklausse de lujo, siempre plétórica de facultades, aunque Ann Murray le daba un aire más propio de muchacho. También es cuestión de gusto personal—y un auténtico dilema—pronunciarse en favor del despliegue vocal de Samuel Ramey o de las sutilezas de caracterización de van Dam en los cuatro diablos (Ramey, por lo demás, se ve privado del aria de *Dapertutto Scintille diament*). Georges Gautier, en los cuatro criados, es una alternativa tan buena como Tear.

Los amores del poeta, como siempre también, constituyen el punto más comprometido. Eva Lind, pese a su encanto juvenil, es mucho más imperfecta de mecanismo que Luciana Serra en la muñeca Olympia. Jessye Norman como Antonia no logra una actuación tan destacada como en su anterior *Giulietta* (a la que, además, Oeser beneficia con mucha más música de la habitual). A su Antonia (en la que estaba prevista Varady) le falta candor, y le resulta algo aguda, aunque es preferible a Plowright por su mayor personalidad. En cambio, es muy lógico que Baltsa haya sido sustituida por la inevitable Cheryl Studer, porque la *Giulietta* que propone Kaye es claramente una soprano, y la soprano norteamericana está tan brillante y aséptica como de costumbre (no viene mal su frialdad a la cortesana sin corazón que representa). La cuestión final consiste en saber si éstos son los *Cuentos* definitivos, o en qué medida Offenbach hubiese aprobado los cambios anteriores a su estreno. Son preguntas sin respuesta, la mueca final de un bufón que con su misterio fue el último en reír.

Rafael Banús Irueta

Mecanismo de precisión

Edita Gruberova (Bratislava, 1946) es, sin duda, uno de los fenómenos vocales más interesantes de los últimos años. Soprano ligera en sus comienzos, su voz tendió siempre, por su camosidad y cuerpo, a lo lírico, terreno por el que, tras casi 25 años de carrera, circula ahora, no sin ciertas insuficiencias. En efecto, el instrumento, de timbre algo gutural, menos plateado que el de su paisana Lucia Popp, pero más extenso que el de ésta en la actualidad, no es específicamente bello, carece de la suavidad, del calor,

del cristal o del terciopelo de los mejor dotados, esmaltados y redondos. Su fuerte son evidentemente las agilidades, los pasajes *di sbalzo*, los seguros sobrepasados, las arriesgadas proezas en zona alta, que desentraña y desarrolla con rara desenvoltura y propiedad. En tal sentido su *Lucia* ha sido y es—dentro de una línea digamos que tradicional de lírico-ligera—una de las más acertadas y proverbiales de los tiempos que corren. Y en este personaje ha profundizado desde su grabación de 1984 con Kraus. Es, en la versión más reciente, una fémina más sufriente, más humana, más cálida (aunque su timbre no lo sea); sabe dar respiro a su fraseo, por lo común nítido y medido, bien regulado y elaborado, superando un cierto mecanicismo del registro precedente—es verdad que en éste con mayor perfección en la coloratura: trinos, escalas, notas picadas, saltos de octava, filados, *fioriture* y *volate* diversas—, aquí más acoplado al acontecer dramático y expuesto en un italiano mejor pronunciado. Lástima que a su lado figure en este caso—sangrante compararlo con Kraus o Pavarotti—un Edgardo más bien impresentable, desafinado, engolado, monótono, desconocedor de algunas de las reglas básicas del bien cantar como es el del hoy famoso y acreditado tenor estadounidense Neil Shicoff (con toda su larga escena final baja de tono, como es lastimosamente



costumbre). Correcta, aunque algo empalagosa, dirección del experto (en este repertorio) Bonyngé, que presenta la partitura completa, pero con las tonalidades e instrumentación adoptados y aceptados por la tradición. Su anterior versión para Decca, con Sutherland y Pavarotti (por él sobre todo) era superior. Nada interesante para este repertorio el barítono rumano Agache, insuficiente Miles y regular los demás, excepto una sorprendente Alisa de lujo: Diana Montague. Pese a los indudables méritos de la soprano eslovaca, segui-

DONIZETTI: *Lucia de Lammermoor*. Edita Gruberova, soprano (Lucia); Neil Shicoff, tenor (Edgardo); Alexandru Agache, barítono (Enrico); Alastair Miles, bajo (Raimondo); Bernard Lombardo, tenor (Arturo); Diana Montague, mezzo (Alisa); Francesco Piccoli, tenor (Normanno). The Ambrosian Singers. Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Richard Bonyngé. 2 CD TELDEC 90031-72306-2. DDD. 68'07", 75'03". Grabación: Londres, IX/1991. Productores: Renate Kupfer y James Mallinson. Ingenieros: Mike Hatch y Sean Lewis.

VERDI: *La traviata*. Edita Gruberova, soprano (Violetta); Neil Shicoff, tenor (Alfredo); Giorgio Zancanaro, barítono (Germont); Patricia Spence, soprano (Flora); Monica Barcellona, mezzo (Annina); Peter Sidhom, barítono (Doughol); Alastair Miles, bajo (Grenvil). The Ambrosian Singers. Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Carlo Rizzi. 2 CD TELDEC 9031-76348-2. DDD. 74'23", 55'55". Grabación: Londres, II/1992. Productores: Renate Kupfer y James Mallinson. Ingenieros: Mike Hatch y Chris Ludwinski.

mos conservando en la memoria las versiones de Callas, Gencer, la citada Sutherland, Sills o Scotto, por hablar de cantantes de la guerra para acá.

Traviata ya es otra cosa; exige bastante más que una hábil y aplicada soprano lírica o lírico-ligera. Gruberova, que hace cosas de interés, que regula, fila, se expande (aunque no siempre en su sitio), que se atiene por lo general a las indicaciones expresivas de Verdi, realiza portamentos muy discutibles y carece para el segundo y tercer actos de carne, de consistencia, de densidad

vocales y, a pesar de su entrega, no hace creíble las angustias de Violetta, que necesita, por supuesto, una gran cantante, pero también una gran trágica (¿dónde están Muzio, Callas, Zeani, Rabavanska, Scotto o, a su modo instrumental, Caballé?), que sepa conversar, dialogar sin perder el rumbo ni la cuadratura. Sus intervenciones están sin duda bien apoyadas en la batuta del joven Rizzi, que, aun cayendo en las trampas y vicios acuñaados por una tradición mal entendida, que le llevan a retardar o acelerar caprichosamente el *tempo*, ofrece una lectura cuidada en lo rítmico y contrastada—a veces demasiado—en lo dinámico, conjuntando bien y dotando de brillo a la orquesta. Tampoco aquí nada afortunado Shicoff, casi siempre calante y dando la espalda a las aco-taciones expresivas. Adecuado y respetuoso Zancanaro, perjudicado por un destacado vibrato y una cierta sequedad tímbrica. Decorosos los restantes, con mención especial para la Annina de Barcellona. La partitura se ha grabado íntegra. Ni esta interpretación ni la gobernada por Levine, comentada en estas mismas páginas, pasarán desde luego a la historia. Aceptando sus envolturas brillantes y las esforzadas prestaciones de sus protagonistas femeninas, tienen bastantes cosas negativas.

Arturo Reverter

¡enchufate a Europa!

PERFORMING ARTS YEARBOOK FOR EUROPE 93

PAYE

Para informarse, ponerse en contacto o anunciarse, la **PAYE 93** es su guía.

Incluye nombres, direcciones, números de teléfono y de fax y otros datos imprescindibles para profesionales de las artes escénicas.

Un listado de más de 10 000 organizaciones:

- 400 compañías de ópera
- 600 compañías de danza
- 700 orquestas
- 1300 festivales
- 1400 teatros
- 600 empresarios
- 700 agentes

.....e información sobre instituciones directivas europeas; ministerios de cultura nacionales y regionales; concursos musicales; productores de discos, discos compactos, vídeos y otros medios grabados.....

480 páginas de información sobre las artes escénicas en Europa con instrucciones en cinco idiomas: español, inglés, francés, italiano y alemán.

Para pedir su copia:

- llamar a Andy Bridge en Londres – +44 71 2470066
- enviar un fax – +44 71 2476868
- devolver la hoja de pedido por correo

Nombre y apellido

Organización

Profesión.....

Dirección

Teléfono

Fax

Copias

Precio £38 libras esterlinas (incluido gastos de envío)

Precio total £.....

Quiero pagar con tarjeta de crédito –
Mastercard/Visa/American Express/
Diners Club

Número

Fecha de caducidad

Remito adjunto un cheque bancario a Arts
Publishing International Ltd de un banco con
oficina en Londres (puede ser un banco español).

Envíenme los datos del banco para transferir el
importe.

Devolver a Andy Bridge, Arts Publishing
International Ltd, 4 Assam Street, London
E1 7QS, Inglaterra

Al pedir el anuario recibirá un ejemplar
de nuestra revista mensual
International Arts Manager magazine

PAYE

Los cruzados al rescate de Meyerbeer

¿Qué pasa con Meyerbeer que no consigue reingresar a las aras del culto operófilo? Los últimos 20 años han visto reivindicaciones que hubiesen puesto los pelos de punta a los musicólogos de formación germánico-sinfonista dominantes hasta los 50: se han exhumado centenares de obras del 600 al 800, de todos los géneros y períodos tenidos por los brahmsiano-wagneriano-beethovenianos como bazofia de poca monta. Muchísimas ocupan hoy un lugar en el santoral de distintos grupos de la afición. Pero, ¿dónde están los que tienen *Dinorah* o *Robert le Diable* como títulos-fetiche? Si se piensa que hay páginas de Meyerbeer netamente superiores a muchas de las de Donizetti que entronizaron los adoradores de Caballé, resulta cuanto menos curioso que el otrora celeberrimo patrón de la *grand-opéra* siga estando en el purgatorio. Es verdad que ha habido excepciones y la principal es *Los hugonotes*, en su legendario *revival* de La Scala con Simionato o el disco con Sutherland. Pero la obra sigue ahí, sin reingresar al repertorio; otro tanto puede decirse de *El profeta*, tras la suntuosa contribución de Home. Yo mismo vi una *Africana* con Luchetti, Negri y Sieghele; se celebraban los cien años del Municipal de Caracas repitiendo la temporada inaugural. Huelga decir que jamás se volvió a dar en aquel subcontinente.

¿Y por qué? ¿Es por la propensión al gran espectáculo a lo de Mille hoy difícilmente digerible (aunque la vena *camp* del operómano tolera lo que sea)? ¿O la herencia ideológica de Wagner con su odio visceral a un hombre que, empero, estando al frente de Berlín le programó *Rienzi* y *Holandés*? ¿O que su abrumadora popularidad llegó hasta principios de siglo: no habría envejecido aún lo suficiente, debe pagar más olvido? Quizás al fin de la veda contribuya una espléndida muestra del Meyerbeer belcantista italiano, *Il Crociato in Egitto*.

Como es habitual, la duración excede las cuatro horas y media. En semejante dimensión, va de suyo que no toda la inspiración puede ser de primera. Pero la variedad de los números, la sapiencia de la escritura vocal, el buen libreto—dentro de los límites de la convención del inmediato post-neoclasicismo—de Gaetano Rossi, la inventiva de la orquestación y de la parte coral, compensan holgadamente las reiteraciones y las caídas de interés.

Estrenado en Venecia en 1824 como melodrama heroico, *Il crociato* marca varios hitos; es la última obra italiana de Meyerbeer—a ocho años de su llegada a

la península y de su flechazo rossiniano con *Tancredi*—; la primera que presenta en París, invitado por su admirado Gioacchino. Y es la última ópera escrita para un castrado: el ilustre Velluti. Las muestras del talento de Meyerbeer son numerosas comenzando por el delicadísimo inicio del preludio, la gran entrada de un coro excelentemente tratado en que destaca un magnífico contrapunto sobre un *sillabato* a la Rossini, la entonces célebre escena Felicia-Palmide con el eco interno de Armando, que comienza bucólica, con arpa y maderas y desemboca en el magnífico trío, super trino en montaña rusa



Giacomo Meyerbeer

incluido. Impresiona la solemnidad del coro de emires (con ecos de *La flauta mágica*) y la antifona con los caballeros, éstos diferenciadísimos sobre fondo de metales; el complicado quinteto que precede al *finale primo*, con el sugerente toque del coro de guerra comenzado *pianissimo*. Lo mejor: las escenas del templo y la cárcel (extraordinario cuarteto en canon, *O cielo clemente*; grandísima *preghiera* de Adriano, concertada con el coro, rematada por doble cabaletta heroica).

MEYERBEER: *Il crociato in Egitto*. Diana Montague (Armando), Ivonne Kenny (Palmide), Bruce Ford (Adriano), Della Jones (Felicia), Ian Platt (Aladino), Ugo Benelli (Osmino), Linda Kitchen (Alma). Geoffrey Mitchell Choir. Royal Philharmonic Orchestra. Director: David Parry. 4 CD OPERA RARA. Grabación: Londres, 1991.

David Parry dirige con propiedad estilística, en un buen compromiso entre lo que en su época se denominaron los aspectos alemanes e italianos de la obra, esto es, le saca razonable partido a la Royal Philharmonic, y deja preeminencia al canto, encarado, como es norma de Opera Rara, con rigor filológico. Naturalmente, el hecho que no haya superdotados, es un factor que conspira contra el inevitable sentimiento de repetición que resulta de una versión casi sin cortes. Pero ha de decirse que Ivonne Kenny desde su bellísima *cavatina* de entrada evidencia dominio de la expresión lánguida y dulce, instrumento mórbido, líquido, con buen trino y técnica de agilidad más que correcta, así como carencias en la emisión heroica (el agudo, sometido a presión se destimbra y toda la voz se endurece cuando canta *forte*), Diana Montague, en el papel titular, tiene limitaciones en el canto superflorado (véase el inseguro melisma sobre la a de *campo*—*del campo della gloria*) y le falta amplitud épica para el guerrero, pero es musical, elegante, de acentos expresivos, vulnerables por momentos. Traza un Armando humanísimo y saca con brío algunos pasajes de bravura. Otros no. El listón desciende con Della Jones, de voz inestable, poco límpida, con notas carentes de apoyo, sonidos carraspeantes y poca línea. Ha de decirse, empero, que está muy correcta en la difícil *cavatina* de entrada con una extensión sobrehumana y bastante bien en *Ah, ch'io l'adoro ancor*, por mordente y expresión. El bajo Ian Platt como Aladino es sencillamente pésimo y le quita toda relevancia al personaje. El veterano Ugo Benelli sobrado en un papel sólo de recitativos, por sutileza de fraseo y pureza del italiano.

En fin, la estrella: Bruce Ford. Voz plena, timbrada, mórbida cuando canta piano y vibrante en el *forte*, bello color en el *medium*, agudo firme y brillante. Los terribles sobreagudos de *Queste destre* (aria para Trieste incluida en el 4º CD junto a otras para Londres, Florencia y París), razonablemente sonoros; aunque el extremo apenas tocado. Además canta con amplitud, el fraseo es expansivo y en la expresión heroica el sonido es luminoso, con fulgor metálico. La coloratura es rapidísima al punto que a veces—única mácula—es imperceptible. Una especie de coloratura-vibrato *stretto*. Fuera de esto, si el chico no se arriñuna, tiene asegurado su futuro de tenor rossiniano.

Gustavo Tambascio

Ciclo «Música del siglo XX» (Preludio del Tercer Milenio)

A.-Mauricio Kagel y la creación actual

1. Nigel Robson (tenor), Romain Bischoff (barítono), Wout Oosterkamp (bajo).
Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE
Dir.: Mauricio Kagel
Obras de Kagel
2/4/93. 19:00 h. Teatro Monumental
2. Clase Magistral de Mauricio Kagel
1/4/93 19:30 h. Residencia de Estudiantes
3. I-Jean-Pierre Dupuy (piano)
Obras de Kagel, de Pablo y García Abril
13/4/93. 19:30 h. Residencia de Estudiantes
II-Cuarteto Lindsay
Tipett: «Cuartetos 1-5»
17/4/93. 19:30 h. Teatro Monumental
18/4/93. 19:30 h. Teatro Monumental
4. Mesa redonda
Participantes: H. Halbreich, L. de Pablo, E. Rincón, J. Durán-Loriga, A. Reverter, L. Suñén. Moderador: L. Hontañón
16/4/93. 12:30 h. Residencia de Estudiantes
5. Conferencias
I-Gustavo Tambascio
12/4/93. 19:30 h. Residencia de Estudiantes
II-Llorenç Barber
3/4/93. 12:00 h. Residencia de Estudiantes

B.-En torno a Igor Stravinsky

1. Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE
Dir.: Gary Bertini
Obras de Stravinsky
16/4/93. 19:30 h. Teatro Monumental
2. Rafael Taibo (recitador)
Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE
Dir: Pedro Alcalde
Obras de cámara de Stravinsky
21/4/93. 19:30 h. Teatro Monumental
3. Conferencias
Santiago Martín Bermúdez
15/4/93. 19:30 h. Residencia de Estudiantes
20/4/93. 19:30 h. Residencia de Estudiantes

C.-Autores mediterráneos

1. Elisabeth Chojnaka (clave)
Orquesta Sinfónica de RTVE
Dir.: Arturo Tamayo
Obras de Berio, Delás, Ohana y Xenakis
23/4/93. 19:30 h. Teatro Monumental
2. Clase magistral de José Luis Delás
22/4/93. 19:30 h. Residencia de Estudiantes
3. I-Solistas de la Orq. de RTVE
Dir.: José Ramón Encinar
Obras de Rincón, Bernaola, Berea y Durán-Loriga
27/4/93. 19:30 h. Teatro Monumental
II-Gabriel Estarellas (guitarra)
Obras de Cruz de Castro, M. Alonso y Marco
25/4/93. 19:30 h. Residencia de Estudiantes
III-Sharon Cooper (soprano)
Albert Giménez Atenelle (piano)
Trio de Barcelona, con Andrew Mariner (clarinete)
26/4/93. 19:30 Teatro Monumental
4. Conferencias de Harry Halbreich
14/4/93. 19:30 h. Residencia de Estudiantes
17/4/93. 12:00 h. Residencia de Estudiantes

D.-Compositores norteamericanos

1. Orquesta Sinfónica de RTVE
Rafael Taibo (narrador)
Dir: Sergiu Comissiona
Obras de Schuman, Picker, Druckman y Bernstein
30/4/93. 19:30 h. Teatro Monumental
2. Cuarteto Arditi
Elliot Carter: «Cuartetos 1-4»
28/4/93. 19:30 h. Teatro Monumental
29/4/93. 22:30 h. Teatro Monumental
3. Conferencia de Jacobo Durán-Loriga
24/4/93. 12:30 h. Residencia de Estudiantes

Venta de abonos

Abono para los 4 conciertos sinfónicos:

-Butaca de patio	5.000 pts.
-Entresuelo filas 1-8	4.000 pts.
-Entresuelo filas 9-22	2.000 pts.

Abono para los 7 conciertos de cámara:

-Precio único	2.800 pts.
---------------------	------------

Abono conjunto, 4 sinfónicos + 7 de cámara:

-Butaca de patio	7.800 pts.
-Entresuelo filas 1-8	6.800 pts.
-Entresuelo filas 9-22	4.800 pts.

Los actos que se ofrecerán en la Residencia de Estudiantes serán de **entrada libre**.
Los abonos se podrán adquirir en la taquilla del Teatro Monumental (c/ Atocha, 65) del 3 al 19 de marzo de 1993.

Localidades independientes para cada concierto, a partir del 30 de marzo.

Coproducen:

FUNDACION
CAJA DE MADRID



rtve

Colaboran:

Residencia de Estudiantes
Radio 2 Clásica-RNE

Philips Laser Line: nueva serie a precio medio

Philips acaba de lanzar al mercado una nueva serie a precio medio con las primeras grabaciones digitales de la firma hechas a principios de la década de los ochenta. Como ya hemos dicho en más de una ocasión al comentar este tipo de colecciones, en ésta hay de todo, caracterizándose en líneas generales por ser registros técnicamente perfectos y con una solvencia artística fuera de toda duda, aunque no siempre se alcancen las cotas que uno desearía. De la extensa colección hemos recibido el primer lanzamiento correspondiente al otoño de 1992, con los cinco discos compactos reseñados al final de este artículo. En breve, y según el libreto que acompaña a cada uno de los registros, irán apareciendo grabaciones del tipo de los *Conciertos de Brandemburgo* por I Musici, *Conciertos de Bach* por Gidon Kremer, *Sinfonías de Beethoven* por Bernard Haitink, *Conciertos de Beethoven* por Arrau y Colin Davis, el *Requiem alemán* por Bernard Haitink... y así un sustancioso etcétera formado por los artistas más representativos de la casa: Brüggen, Masur, Ozawa, Brendel...

Sorpresa positiva al escuchar las *Sinfonías Séptima y Octava* de Dvorák por Sir Neville Marriner, miradas en principio con evidente recelo por el autor de estas líneas (inevitables prejuicios). Su línea interpretativa, como siempre, es clara y transparente, precisa, enérgica y vitalista, logrando de la estupenda Orquesta de Minnesota una respuesta intensa y ágil que casa perfectamente con estas partituras. Por supuesto, los criterios interpretativos de Sir Neville están más cerca, por ejemplo, de los modos de un Szell, que del cálido romanticismo de un Kubelik, del idiomatismo de un Neumann o un Talich, o del brahmsiano fervor de un Giulini, a pesar de lo cual son interpretaciones personales y ligeras, especialmente recomendables para los que gusten de versiones objetivas, precisas, claras y nerviosas.

André Previn está representado por partida doble: en un disco dirigiendo desde el piano dos *Conciertos* de Mozart, y en el otro traduciendo dos notables versiones de dos populares obras rusas al frente de la Sinfónica de Pittsburgh y la Filarmónica de Los Angeles respectivamente. El maestro norteamericano demuestra también, como siempre, su cuidado en el detalle, su fluidez en la exposición, su elegancia y virtuosismo; la compenetración con la Filarmónica de

Viena es absoluta y Previn al piano hace gala de encanto expresivo, intimismo y profundidad poética; un Mozart exquisito que satisfará a los más exigentes gustadores de estos pentagramas. La *Cuarta* de Chaikovski está planteada con fe y convicción relativa en esta música (lo cual es realmente complicado y admirable); Previn está a gusto en las melodías chaikovskianas, se deleita con ellas y son expuestas con carácter sereno y reposado, sin evitar darles ese aire tan decadente que poseen. Sin embargo, en los momentos más débiles de la obra (desarrollo en el primer movimiento, tracas en el último), el entusiasmo y concentración no decaen en lo más mínimo, lo cual es realmente chocante y hasta divertido. Destacable también la claridad de texturas orquestales, realmente milagrosa (magnífica grabación), y en el aspecto negativo se echa de menos un poco más de vibración e ímpetu. A pesar de todo, una versión interesante, muy alejada de las protagonizadas por los grandes traductores del sinfonismo ruso (léase Stokowski, Koussevitzki, Mravinski, Markevich y todos los que ustedes quieran poner), pero por eso mismo, digna de la mayor de las atenciones. Una clarísima y demasiado cortesiana *Noche en el monte pelado* cierra este disco singular.

El Chopin de Bella Davidovich puede ser recomendable para los que quieran empezar a introducirse en el mundo del compositor polaco (no hay que olvidar que el objetivo de esta colección, según

reza la propaganda incluida en los discos, es hacer una discoteca básica con los títulos más populares de la Historia de la Música). La pianista rusa posee un ágil mecanismo y una justa expresividad, con fraseo algo seco y alicorto y un sonido no de belleza excepcional. A pesar de todo, las *Baladas* e *Impromptus* están notablemente interpretados, aunque con corta intensidad expresiva y evidente falta de refinamiento en el tratamiento del sonido. Por citar solamente a uno de los grandes, y además en la misma casa de grabación, Claudio Arrau es uno de los que más justicia ha hecho a estos pentagramas chopinianos.

La *Novena* de Bruckner por Bernard Haitink cierra el comienzo de esta colección. La versión fue la segunda grabada por el maestro holandés al frente de su orquesta, en noviembre de 1981 y enteramente en sistema digital. En nuestra opinión, Haitink no consigue las elevadas cotas interpretativas obtenidas en su espléndido Mahler (que, por lo visto, Polygram no considera oportuno promocionar), aunque, como siempre, logre magníficas progresiones dinámicas y soberbia planificación instrumental. La orquesta holandesa sigue a su director como si le fuese la vida en ello, pero aquél se muestra poco motivado, bastante distanciado y sin echar toda la carne en el asador. De cualquier forma, una sólida y compacta interpretación, muy objetiva y pasmosamente tocada, lo cual no es bastante para hacernos olvidar a innumerables maestros que han dejado su huella indeleble en este *Adiós a la vida* del compositor austriaco: Furtwängler, Knappertsbusch, Schuricht, Walter, Klemperer, Wand, Giulini I y II, Horenstein, Jochum I y II, Karajan I y II, Inbal y hasta Celibidache en una grabación privada con la Orquesta de la RAI (no olvidemos que está programada esta partitura en Laser Disc Sony con el maestro rumano al frente de la Filarmónica de Munich). O sea, que la competencia es brutal. Indicada para los que quieran intentar una primera aproximación a esta compleja partitura sin que tengan que dejar por ello el sueldo del mes en el empeño.

Así, pues, curioso comienzo de una colección que promete interpretaciones sobresalientes a precio moderado. Todos los registros comentados, con las correspondientes pegadas, son merecedores de la mayor de las atenciones.

Enrique Pérez Adrián

BRUCKNER: *Sinfonía n.º 9 en re menor. Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam. Director: Bernard Haitink. PHILIPS Laser Line Classics 434969-2. DDD. 62'30". Grabación: Amsterdam, XI/1981. Precio medio.*

CHOPIN: *Baladas. Impromptus. Bella Davidovich, piano. PHILIPS Laser Line Classics 434970-2. DDD. 58'25". Grabaciones: Londres, II/1981; La Chaux-de-Fonds, XII/1982. Precio medio.*

DVORAK: *Sinfonías n.ºs 7 en re menor, Op. 70 y 8 en sol mayor, Op. 88. Orquesta de Minnesota. Director: Sir Neville Marriner. PHILIPS Laser Line Classics 434967-2. DDD. 74'03". Grabación: Minneapolis, III/1984. Precio medio.*

MOZART: *Conciertos para piano y orquesta n.ºs 24 en do menor, K. 491 y 17 en sol mayor, K. 453. Orquesta Filarmónica de Viena. Director y solista: André Previn. PHILIPS Laser Line Classics 434968-2. DDD. 61'49". Grabaciones: Viena, IV/1984. Precio medio.*

CHAIKOVSKI: *Sinfonía n.º4 en fa menor, Op. 36. MUSSORGSKI (arr. Rimski-Korsakov): Una noche en el monte pelado. Orquesta Sinfónica de Pittsburgh (Chaikovski). Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Director: André Previn. PHILIPS Laser Line Classics 434971-2. DDD. 54'58". Grabaciones: Pittsburgh, IX/1980; Los Angeles, VI/1986. Precio medio.*

Philips Collector: bueno, barato y algunas joyas

Philips Collector es una serie económica de reediciones en formato CD de antiguas grabaciones sin nexo común, pero con exigencia y variedad en repertorio y calidad interpretativa. Estas ocho selecciones incluyen música que apareció tal cual, salvo un par de excepciones, en formato LP. Intentaremos ser telegráficos.

1) El disco de Prokofiev y Jachaturian nos trae a la que fue jovencísima virtuosa del violonchelo en un logradísimo disco que llegó a comercializarse en España. Calor, comprensión y sentido en dos obras muy desiguales que Walevka trata como obras maestras de la tradición concertante y que Inbal sirve en un acompañamiento magistral y discreto.

2) Genial y arbitrario Oistrach. Virtuoso y personal, este registro revisa las aportaciones de Mozart y Stravinski con un sabor netamente romántico, sobre todo en el segundo caso. Esto no es así, podría decirse. Pero el resultado es tan hermoso que olvidamos los elementos *anacrónicos*. Un Mozart lleno de fuerza. Y un *Concierto* de Stravinski, curiosamente, que nos recuerda a veces el de Alban Berg. Escúchense las dos arias para ver cómo el clasicismo stravinskiano se transforma en otra cosa que se diría del pasado.

3) El disco de Clara Haskil es una joya y un documento. Aunque la calidad del sonido no acompañe tanto como en el resto de los registros de la serie, se trata de un disco a escuchar repetidas veces. Es un pianismo delicado y lleno de matices, virtuoso e inteligente, testimonio de unos dedos y una mente privilegiados.

4) Inbal se las ve con otros solistas en una *Misa*, la de Puccini, que sí puede considerarse plenamente suya, a pesar del espléndido trío vocal que le tocó en suerte allá por 1975. *Misa* que podría ser considerada, superficialmente, como *operística*, es innegable que tiene elementos reconocibles del autor de *Manon Lescaut*, aunque sea una obra juvenil. Pero hay en ella, sobre todo, la benéfica carga de la familia Puccini, tan rancia en lo musical como otras grandes de la historia de la música (y no sería exagerado compararla con los Bach). El bello *Laudate* mozartiano que cierra el disco a modo de *propina* muestra a Kiri Te Kanawa en un momento temprano lleno de frescura vocal.

5) Las dos sinfonías de Weill son un registro de la antigua R.D.A., del sello Eterna. Dos obras en las que se muestra la inspiración *tradicional* de Weill frente

a sus éxitos o intentos *operísticos* con Brecht. Dos obras de relativa importancia, dignas de conocerse, con un director entonces prometedor y una de las mejores orquestas de Europa.

6) El generoso disco con dos excelentes obras de Shostakovich es uno de los regalos más originales de la serie y una nueva grabación que proviene de la R.D.A. Una espléndida versión de una



obra con doble lectura como la *Sinfonía 1917* y una sobrecogedora *cantata* con poema de Evtushenko, *La ejecución de Stepan Razin*. Si Ogan Durjan está inspirado y lleno de fuerza en aquella, Kegel aparece magistral en la segunda. Kegel es un director con gran experiencia dramática (recordemos su grabación de *Wozzeck* con Theo Adam y Gisela

Schröter) y convierte esta *cantata* en una especie de representación lírico-dramática de alto vuelo. No hay que olvidar la capacidad vocal y actoral del gran bajo alemán Siegfried Vogel en el papel solista de *La ejecución de Stepan Razin*.

7) El recital de Janet Baker es magistral, aunque haya de advertir a los puristas que en este caso la capacidad y el gusto vocales priman sobre los aspectos de *autenticidad*. Lo cual no quiere decir que Baker y su acompañamiento (Marriner y St. Martin) ignoren el sentido del período. Es una de esas tendencias típicamente *centristas* (advirtiéndose la fecha del registro, distancia que no ha jugado ni mucho menos en su contra) entre la utilización de instrumentos y pautas historicistas y la pura y simple ignorancia de las mismas. Un disco, en cualquier caso, de gran belleza.

8) Y, para concluir, un hermoso registro de música litúrgica rusa de diversas épocas, con un excelente coro y un gran tenor, Nicolai Gedda, al que conocíamos de otros repertorios. La sensación de *autenticidad*, de fervor y de espiritualidad no es la menor de las bazas jugadas por este disco. Quien no esté habituado a este repertorio tiene en este disco una excelente oportunidad de acceder al mundo sonoro que tantas veces sirvió de base a grandes compositores como Mussorgski o Chaikovski.

Santiago Martín Bermúdez

PHILIPS CLASSICS. Collector. Limited Edition. 8 volúmenes:

Vol. 1. Prokofiev: *Concierto para violonchelo y orquesta op. 58 en mi menor*. Jachaturian: *Concierto para violonchelo y orquesta*. Christine Walevka, chelo. Orquesta Nacional de la Ópera de Montecarlo. Director: Eliahu Inbal. PHILIPS 434 166-2. 123'19". Grabación: Mónaco, X/1972.

Vol. 2. Mozart: *Concierto para violín n.º 1 en si menor K. 207*. Stravinski: *Concierto para violín en re mayor*. David Oistrach, violín. Orquesta de los Conciertos Lamoureux. Director: Bernard Haitink. PHILIPS 434 167-2. 43'16". Grabación: Francia, VI/1963.

Vol. 3. Beethoven: *Concierto para piano n.º 3 en do menor op. 37*. *Sonata para piano n.º 18 en mi menor op. 31 n.º 3*. Clara Haskil, piano. Orquesta de los Conciertos Lamoureux. Director: Igor Markevich. PHILIPS 434 168-2. 120'03". Grabaciones: Francia, II/1959 (op. 37); Suiza, IX/1960 (op. 31-3).

Vol. 4. Puccini: *Messa di Gloria*. Kari Lövass, soprano; Werner Hollweg, tenor; Barry McDaniell, barítono. Coro de la Radio Alemana del Oeste. Orquesta Sinfónica de la Radio de Frankfurt. Director: Eliahu Inbal. Mozart: *Laudate Dominum (de Vespres solennes de confesseur K. 339)*. Kiri Te Kanawa, soprano. Coro y Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Sir Colin Davis. PHILIPS 434 170-2. 51'27". Grabaciones: Frank-

furt, IV/1985 (Puccini); Londres, IV/1971 (Mozart).

Vol. 5. Weill: *Sinfonías n.ºs 1 y 2*. Orquesta del Gewandhaus de Leipzig. Director: Edo de Waart. PHILIPS 434 171-2. 53'54". Grabación: Leipzig, XII/1973.

Vol. 6. Shostakovich: *Sinfonía n.º 12 en re menor op. 112, «El año 1917»*. Orquesta del Gewandhaus de Leipzig. Director: Ogan Durjan. *La ejecución de Stepan Razin op. 119*. Siegfried Vogel, bajo. Orquesta Sinfónica y Coro de la Radio de Leipzig. Director: Herbert Kegel. PHILIPS 434 172-2. 133'52". Grabaciones: Leipzig, II/1967 y X/1967.

Vol. 7. *Arie amorose*. Obras de Giordani, Caccini, Stradella, Sarri, Cesti, Lotti, Scarlatti, Caldara, Bononcini, Durante, Caldara, Pergolesi, Martini, Piccini y Paisiello. Janet Baker, mezzo; Celia Nicklin, oboe; Graham Sheen, fagot; James Tyler, laúd; Nicholas Kraemer, clave. Academy of St. Martin in the Fields. Director: Sir Neville Marriner. PHILIPS 434 173-2. 53'30". Grabación: Reino Unido, I/1978.

Vol. 8. *Canto litúrgico ruso*. Obras anónimas y de Ivanov, Nikolski, Sokolov, Gardner, Kompaneiski, Bortnianski, Miasnikov, Iaichov, Chesnokov, Lvov y Kastalski. Nicolai Gedda, tenor. Coro de la Catedral Ortodoxa Rusa. Director: Eugen Evetz. PHILIPS 434 174-2. 43'11". Grabación: París, II/1975.

Interesante y poco habitual

Muy interesante el nivel de esta última tanda de la serie de precio medio de DG, Galleria, aunque respecto a lo anunciado por la casa faltan en ella tres ejemplares cuyo interés a priori también es elevado (Brahms/Kempff, Prokofiev/Karajan y Johann Strauss/Karajan), que quizá salgan con algo de retraso respecto a éstos que ahora se comentan.

El interés de estos ejemplares viene dado por razones de repertorio, porque incluyen obras como las *Sonatas para viola y piano* de Brahms, la *Sinfonía n.º 0* de Bruckner, los *Poemas sinfónicos* de Smetana que no son el ubicuo ciclo *Mi Patria*, o incluso si se me apura el propio disco con *Cuartetos* de este compositor y Dvorák, que uno no suele esperar encontrarse en este tipo de series. Y ello es de agradecer porque contribuye a la mayor difusión de otras cosas que no son la *Quinta* de Beethoven y similares, que parecen las únicas dignas de la merced de poder ser adquiridas a precio más económico. Por si estas razones no fueran suficientes, el nivel medio de las interpretaciones es muy alto, como ahora brevemente repasaremos. Y, en fin, las tomas sonoras son en todos los casos estupendas, y la información viene hasta en castellano, detalle que siempre ha sido reconocido como positivo en este sello.

Espléndido el disco que el inolvidable Cuarteto Amadeus dedica al infrecuente *Cuarteto «De mi vida»* de Smetana y al más escuchado (aunque tampoco sea de los que figuran en la estadística de lo conocido del gran público) *Cuarteto Americano* de Dvorák. Basta comenzar a escuchar el tormentoso primer tiempo del *Cuarteto* de Smetana, con un precioso solo de viola magníficamente expuesto por Schidlof, para quedar enganchado. Excelente versión también del *Cuarteto* de Dvorák, con un precioso 2º movimiento y un alegre, pegadizo final. Sin salir de la música de cámara, uno de los mejores ejemplares de esta tanda es el dedicado a las *Sonatas para clarinete y piano* de Brahms, en el que el instrumento de viento es sustituido por la viola, alternativa que dejó abierta el propio compositor. Esta música del último Brahms (1894) es de una profundidad



Smetana: Richard III - Hakon Jarl
Prager Karneval - Wallensteins Lager
Prague Carnival - Wallenstein's Camp
Janáček: Sinfonietta
Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks
Rafael Kubelik



expresiva, de una belleza extraordinaria, ambas cosas perfectamente resaltadas por la magnífica versión del tándem Zukerman-Barenboim, interesante es también poder escuchar otros *Poemas sinfónicos* de Smetana que no sean los de *Mi Patria*. Y el disco de Rafael Kubelik nos permite acceder a obras como *Ricardo III*, el *Campamento de Wallenstein* o *Hakon Jarl*, pertenecientes al período 1858-61, o el *Carnaval de Praga*, de

1883. Si bien en algunos momentos pueden parecer un punto efectistas, todas ellas son francamente agradables a la escucha. No obstante, el plato fuerte aquí es la soberbia interpretación que Kubelik, al frente de la siempre magnífica Orquesta de Baviera, hace de la *Sinfonietta* de Janáček, brillante y refinada a la vez, con un ímpetu rítmico extraordinario, que capta desde la tremenda fanfarria inicial hasta el arrollador final. Escúchese el precioso tercer tiempo, en el que se nos ofrece toda una paleta de expresividad y nitidez en la diferenciación de planos.

De Kubelik viene también una magnífica interpretación del *Concierto para orquesta* de Bartók, esta vez al frente de la

Sinfónica de Boston. Aunque no olvidaría lecturas como la de Reiner o la muy personal pero con *gancho* de Bernstein, la del checo es estupenda, sutil y misterioso el comienzo y electrificante final. Espléndida prestación de la madera en el 2º movimiento. Ozawa ofrece, con la misma orquesta, una versión preciosista, bien construida y sonoramente espléndida, aunque no particularmente incisiva, de la Suite de *El mandarín maravilloso*.

BERLIOZ: *Romeo y Julieta* Op. 17. **FRANCK:** *El cazador maldito. Redención. Nocturno.* Yvonne Minton, mezzo; Francisco Araiza, tenor; Jules Bastin, bajo. Coro y Orquesta de París. Director: Daniel Barenboim. 2 CD DEUTSCHE GRAMMOPHON 437 244-2 GGA2. ADD. 58'47" y 70'24". Grabaciones: París, II/1976 (Redención) y VII/1976 (Cazador, Nocturno); VI y VII/1979 (Berlioz). Productor: Günther Breest (Redención), Cord Garben (Cazador, Nocturno), Wolfgang Stengel (Berlioz). Ingeniero: Klaus Scheibe.

BRUCKNER: *Sinfonía n.º 0 en re menor, Helgoland, para coro masculino y orquesta. Salmo 150, para soprano, coro y orquesta.* Ruth Welting, soprano. Coro y Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: Daniel Barenboim. DEUTSCHE GRAMMOPHON 437 250-2 GGA. ADD. 68'37". Grabación: Chicago, III/1979. Productor: W. Stengel. Ingeniero: K. Scheibe.

BRAHMS: *Las sonatas para viola y piano.* Op. 120 n.ºs 1 y 2. *Scherzo de la Sonata F.A.E.* Pinchas Zukerman, viola y violín; Daniel Barenboim, piano. DEUTSCHE GRAMMOPHON 437 248-2 GGA. ADD. 51'14". Grabación: Nueva York, XII/1974. Productor: G. Breest. Ingeniero: K. Scheibe.

SMETANA: *Ricardo III, Op. 11. El Campamento de Wallenstein, Op. 14. Hakon Jarl, Op. 16. El Carnaval de Praga.* **JANÁČEK:** *Sinfonietta.* Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director: Rafa-

el Kubelik. DEUTSCHE GRAMMOPHON 437 354-2 GGA. ADD. 70'40". Grabaciones: Munich, VI/1970 (Janáček) y XII/1971 (Smetana). Productor: Hans Weber. Ingeniero: Heinz Wildhagen.

SMETANA: *Cuarteto n.º 1 en mi menor «De mi vida».* **DVORAK:** *Cuarteto n.º 12 en fa mayor, Op. 96 «Americano».* Cuarteto Amadeus. DEUTSCHE GRAMMOPHON 437 251-2 GGA. ADD. 52'16". Grabación: Savonlinna, Finlandia, VII/1977. Productor e ingeniero: Wolfgang Mitelner.

BARTOK: *El mandarín maravilloso (Suite). Concierto para orquesta.* Orquesta Sinfónica de Boston. Directores: Seiji Ozawa, Rafael Kubelik. DEUTSCHE GRAMMOPHON 437 247-2 GGA. ADD. 58'06". Grabaciones: Boston, XII/1973 (Concierto) y XI/1975 (Suite). Productores: Hans Weber (Concierto); Thomas Mowrey, Rainer Brock (Suite). Ingenieros: H. Wildhagen (Concierto), Hans-Peter Schweigmann, Klaus Hiemann (Suite).

LISZT: *Sonata en si menor. Rapsodia húngara n.º 6.* **SCHUMANN:** *Sonata n.º 2 en sol menor, Op. 22.* **BRAHMS:** *Rapsodias, Op. 79 n.ºs 1 y 2.* Martha Argerich, piano. DEUTSCHE GRAMMOPHON 437 252-2 GGA. ADD. 64'04". Grabaciones: Hannover, VII/1960 (Rapsodias). Munich, VII/1971 (Sonatas). Productor: Karl-Heinz Schneider (Rapsodias), G. Breest (Sonatas). Ingeniero: H. Wildhagen.

Aplausos

Muy notable disco y nueva demostración de la gran talla interpretativa de ese gran músico que es Rafael Kubelik.

El disco de Argerich, con grabaciones que se encuentran entre las más antiguas de los ejemplares objeto de este comentario, contiene todos los ingredientes que uno espera encontrar en la pianista argentina. La versión que hace de la *Sonata* de Liszt es arrolladora, puro fuego, impetuosa, y naturalmente luciendo unos medios técnicos portentosos, aunque este aspecto hoy no nos sorprenda tanto. Pese a la ancha dinámica que maneja y la excelente musicalidad que caracteriza a esta artista, debo reconocer que Zimerman, Brendel, Arrau, o Pollini constituyen opciones claramente preferibles en opinión del firmante, ya que en ellos se puede encontrar más reposo, más variedad de climas, aunque a costa de menos espectacularidad; pero a precio moderado ésta es sin duda una alternativa interesante, especialmente porque, entre las demás obras contenidas, se incluye una lectura electrizante de la *Segunda Sonata* de Schumann, una de las más arrolladoras que el firmante ha podido escuchar, Sviatoslav Richter aparte.

La etapa de Barenboim al frente de la *Orquesta de París no fue, a decir de muchos, particularmente feliz en resultados*. A este período pertenece la grabación del *Romeo y Julieta* de Berlioz, en versión que, aunque dotada de la musicalidad propia del argentino, no llega a enganchar al oyente en la medida en que sí lo hace Davis (Philips). No obstante, lectura que puede disfrutarse y que proporciona una alternativa de interés, sobre todo teniendo en cuenta su precio. Bruckner ha sido otro de los caballos de batalla del hoy titular de la Sinfónica de Chicago, orquesta que protagoniza precisamente la grabación de la *Sinfonía n.º 0* de este compositor. Esta interesante partitura, lejos de las cimas del ciclo sinfónico bruckneriano, no es muy habitual en las grabaciones, y por ello debe darse la bienvenida a la que comentamos, ya que si carente del refinamiento, del magistral dominio de la construcción sonora del que en este compositor hacen gala Celibidache, Furtwängler o lejos también de un Karajan, sí está bien construida y tiene una respuesta orquestal soberbia.

En conjunto, pues, una calurosa bienvenida a este nuevo lanzamiento de la serie que ahora, además, parece iniciar un tránsito por obras menos trilladas. El inicio del mismo no puede ser más afortunado.

Rafael Ortega Basagoiti

Karl Böhm y Vladimir Ashkenazi se reparten las últimas novedades Ovation. Dos músicos que gozan de trato desigual por parte de la crítica, de general admiración por el público y que poseen un extensísimo legado discográfico. Del primero de ellos esta serie de precio medio de Decca nos ofrece dos de sus grabaciones cimeras, quizá las mejores que nos dejara el director austriaco junto con sus óperas de Richard Strauss y Alban Berg. Se trata de las *Sinfonías Tercera y Cuarta* de Bruckner, ya desde su aparición —y sobre todo la *Cuarta*— verdaderas referencias de ambas obras que el buen bruckneriano conocerá sin duda. Un admirable sentido de la progresión discursiva —tan importante en Bruckner— y una concepción sonora verdaderamente arquitectónica se unen aquí a una Filarmónica de Viena absolutamente sublime. El único inconveniente es que la edición elegida por Böhm para la *Tercera* es la de Nowak de 1889, lo que implica que si se desea una alternativa con la versión, preferible, de 1878 hay que acudir a Kubelik (CBS), lo que no está nada mal. Para la *Cuarta*, in-



mejorable, el maniático deberá encamarse indefectiblemente a la versión primitiva (1874) de Inbal (Teldec, serie *Barata Experience*) —que también ha hecho lo propio con la *Tercera*—, y prepararse para vivir una aventura apasionante con la confrontación de las dos partituras.

Vuelve Vladimir Ashkenazi con grabaciones de finales de los años sesenta y primeros de los setenta, es decir de su época en la que aún era ese gran pianista no tentado del todo por la dirección de orquesta al que hoy, es verdad, echamos un poco de menos. Basta escuchar las sonatas de Prokofiev que aquí nos ofrece, comprobar esa energía casi en el límite del desbordamiento pero bien medida en la diabólica *Séptima* o la inteligente construcción del hermoso y extenso *Andante* dulce inicial en la *Octava*, tan difícil de sostener sin caídas. Para un Prokofiev nunca desligado de la tradición romántica, Ashkenazi es una excelente opción. Quien prefiera un acercamiento más violento, más centrado en la propia progresión del autor, Richter (Melodia, DG), Pollini (DG) y Gilels (Eurodisc) se imponen. Algo parecido ocurre con unos *Cuadros de una exposición* muy bien expuestos pero que deben luchar con la genialidad de Richter (Philips). Pero donde nos encontramos con el mejor Ashkenazi es en los complementos a ambos discos. Brevemente en el dedicado a Prokofiev y con más espacio en el Mussorgski, Ashkenazi se muestra como un lisztiano de primera. Magníficos sus diez de los doce *Estudios de ejecución trascendental*, sobre todo el *Décimo* y las soberbias *Armonías de la tarde*. El disco Mozart, más que correcto. Con acompañantes de pro y sin mayor competencia en serie económica —sólo el maravilloso K. 365 de Brendel y Klein (Tuxedo)— ofrece un panorama dispuesto a completar seguramente algún hueco en más de una colección.

Luis Suñén

BRUCKNER: *Sinfonía n.º 3 en re menor* (versión 1889; ed. Nowak). Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Karl Böhm. DECCA Ovation 425 032-2. ADD. 56'50". Grabación: Viena, IX/1970. Productor: Christopher Raeburn. Ingenieros: Gordon Parry y Colin Moorfoot.

BRUCKNER: *Sinfonía n.º 4 en mi bemol mayor*. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Karl Böhm. DECCA Ovation 425 036-2. ADD. 67'57". Grabación: 1974.

PROKOFIEV: *Sonata para piano n.º 7 en si bemol mayor, Op. 83. Sonata para piano n.º 8 en si bemol mayor, Op. 84. Dos piezas de «Romeo y Julieta», Op. 75.*

LISZT: *Impromptus. Vals Mefisto n.º 1.* Vladimir Ashkenazi, piano. DECCA Ovation 425 046-2. ADD. 71'36". Grabaciones: Londres, VI/1967 y I/1968; V y XII/1970. Productores: Ray Minshull y Christopher Raeburn. Ingenieros: Alec Rosner y Colin Moorfoot.

MUSSORGSKI: *Cuadros de una exposición.* LISZT: *Diez estudios de ejecución trascendental.* Vladimir Ashkenazi, piano. DECCA Ovation 425 045-2. ADD. 68'06". Grabaciones: Londres, VI/1967; V y XII/1970. Productores: Ray Minshull y Christopher Raeburn. Ingenieros: Alec Rosner y Colin Moorfoot.

MOZART: *Concierto para dos pianos en mi bemol mayor, K. 365. Concierto para tres pianos en fa mayor, K. 242. Rondó en re mayor, K. 382. Rondó en la mayor, K. 386* (ed. Mackerras - Badura-Skoda). Vladimir Ashkenazi, Daniel Barenboim (K. 365 y K. 242) y Fou Ts'ong (K. 242), pianos. Orquesta de Cámara Inglesa. Director: Daniel Barenboim (K. 365 y K. 242). Philharmonia Orchestra. Director: Vladimir Ashkenazi (K. 382). Orquesta Sinfónica de Londres. Director: István Kertész (K. 386). DECCA Ovation 425 044-2. ADD. 68'18". Grabaciones: Londres, 1972 (K. 365 y K. 242), 1980 (K. 382) y VI/1966 (K. 386). Productores: Christopher Raeburn y Erik Smith. Ingenieros: Tryggy Tryggvason, John Dunkerley y Kenneth Wilkinson.

Voces femeninas para el jazz

A través de la historia del jazz, las cantantes han escrito su propio y amplio capítulo, riquísimo de matices. He aquí la parcela reservada a las mujeres donde se encuentran totalmente libres de la competencia de los hombres. Los cinco compactos que comentamos son ejemplos válidos del arte vocal de ayer y de hoy. Tres de ellos —indudablemente los más interesantes— datan de los años treinta. Los dos restantes son de muy reciente grabación, pero una separación de cinco décadas no hace más que subrrayar algunos eternos valores que unen a las diferentes generaciones.

Parte de la vida artística de la pianista Lil Hardin, que nació en Memphis en 1898, estuvo íntimamente ligada a la de su marido, Louis Armstrong, en cuya carrera tuvo una influencia decisiva. Formaba parte de los famosos *Hot Five* y *Hot Seven* que consagraron al gran *Satchmo*. Después de su separación, ella continuó a la cabeza de varios grupos que tuvieron cierto renombre sin llegar a la fama internacional. A pesar de algunos éxitos discográficos, Lil Hardin se retiró a Chicago donde actuó como

solista a partir de 1940. En 1952 hizo su primera y única visita a Europa (París y Londres). Falleció en 1971, dos meses después de su ex-marido y durante un concierto que se organizó en su honor.

Hasta en las grabaciones poco conocidas, efectuadas entre 1936 y 1940, Lil Hardin se revela como una vocalista muy convincente, con profundas raíces en el estilo *swing*, acompañada por algunos de los músicos más representativos de la época como el trompetista Joe Thomas, el trombonista J.C. Higginbotham, el clarinetista Buster Bailey y el saxo tenor Chu Berry. La reedición de estas muestras del arte de una buena artista injustamente olvidada es un buen regalo para los coleccionistas.

Hoy en día, a sus 75 años, Ella Fitzgerald no es ni la sombra de lo que fue hace treinta o cuarenta años. En la posguerra llegó a convertirse en la gran dama del jazz, actuando con gran éxito con la orquesta de Duke Ellington y grabando algún que otro disco impor-

tante bajo su propio nombre, para llegar al final de su larga carrera de manera excesivamente rutinaria, por una larga etapa demasiado comercializada. Su mejor época fue indudablemente la primera, cuando cantó con la orquesta de Chick Webb. Los 23 temas del estupendo compacto que aquí nos interesa vienen de media docena de sesiones que tuvieron lugar en los meses que siguieron a la muerte del gran batería, cuando Ella Fitzgerald le sucedió en su papel de director de la orquesta. Su voz tenía entonces una fuerza refrescante y una espontaneidad irresistible que más tarde iba a perder paulatinamente.

Conocida por todos es la enorme

otoño del 1933, que figuran bajo el nombre de Benny Goodman, los demás 22 provienen de seis sesiones de grabación que tuvieron lugar en los estudios del sello Vocalion entre julio de 1936 y septiembre de 1937, con la joven estrella rodeada de la flor y nata de los *jazzmen* de la época. Varios pianistas —Joe Bushkin, Clyde Hart, James Sherman, Claude Thornhill y su fiel acompañante en muchas grabaciones posteriores, Teddy Wilson— le prestan su estimable colaboración. Especialmente atractiva es la sesión que se celebró en Nueva York el 15 de junio de 1937, con varios miembros ya ilustres de la orquesta de Count Basie —el trompetista Buck Clayton, el saxo tenor

Lester Young y la inmejorable sección rítmica de Freddie Green (guitarra), Walter Page (bajo) y Joe Jones (batería)— dando lugar a algunas de las primeras obras maestras de Billie Holiday (*Born To Love*, *Without Your Love*).

Con las recién llegadas Dianne Reeves y Vanessa Rubin, que podrían ser nietas de las tres damas antes mencionadas, nos situamos en otro mundo infinitamente sofisticado y por lo tanto menos natural. Ya que todo un abismo les

separa, resulta evidentemente injusto compararlas con las grandes cantantes clásicas, y tampoco se trata de esto aquí. Ambas jóvenes poseen una impecable dicción y se mueven con seguridad dentro de un repertorio exquisito. Pero en vano buscamos un mínimo de personalidad que podría reservarles un sitio de relieve en la historia. Ya tendrán otras oportunidades más adelante, pero lo que ofrecen ahora, casi al principio de sus respectivas carreras, no es más que una vaga promesa. Dianne Reeves tiene mejor voz que Vanessa Rubin y elige con más acierto a sus acompañantes. Esta última es tal vez más atrevida en su manera (y manía) de acercarse al estilo de Ella Fitzgerald, Helen Merrill, etc., pero su interpretación de *Giant Steps* de John Coltrane nos hace sufrir porque no consigue otra cosa que reducir un tema importante a la mediocridad, y tales equivocaciones son difíciles de perdonar.



Billie Holiday

importancia de Billie Holiday para la revolución del arte vocal. Nadie ha llegado jamás a su altura, y múltiples cantantes no han hecho más que fracasar en sus intentos de copiar a la inolvidable *Lady Day*. Las presentes grabaciones que cubren los cuatro primeros años de su impresionante y dramática carrera (1933-37), son todas magníficas muestras de su increíble capacidad de elevar los textos más insignificantes e incluso triviales al más alto nivel. Aparte de los dos primeros temas, del

BILLIE HOLIDAY AND HER ORCHESTRA: 24 temas. CLASSICS 582. 67'22". Grabaciones: 1933-37.

LIL HARDIN ARMSTRONG AND HER SWING ORCHESTRA: 26 temas. CLASSICS 564. 75'13". Grabaciones: 1936-40.

ELLA FITZGERALD AND HER FAMOUS ORCHESTRA: 23 temas. CLASSICS 566. 69'51". Grabaciones: 1939-40.

DIANNE REEVES: *I Remember*. BLUE NOTE 90264 2. 45'31". Grabaciones: 1988, 1990.

VANESSA RUBIN: *Soul Eyes*. NOVUS PD 90591. 53'11". Grabación: 1991.

Ebbe Traberg

Johannes Brahms



Música sinfónica, coral, de cámara, piano y Lieder

GRANDES CICLOS SINFÓNICOS

1 Lunes, 15 de marzo. 19:30 h.
Sala sinfónica

ORQUESTA SINFÓNICA DE LA RADIO DE BAVIERA
LORIN MAAZEL, director titular
HORACIO GUTIERREZ, piano

- *Concierto para piano y orquesta n.º1, Op. 15*
- *Sinfonía n.º1, Op. 68*

2 Martes, 16 de marzo. 19:30 h.
Sala sinfónica

ORQUESTA SINFÓNICA DE LA RADIO DE BAVIERA
LORIN MAAZEL, director titular
HORACIO GUTIERREZ, piano

- *Concierto para piano y orquesta n.º2, Op. 83*
- *Sinfonía n.º2, Op. 73*

3 Lunes, 29 de marzo. 19:30 h.
Sala de cámara

CUARTETO MELOS DE STUTTGART
ENRIQUE DE SANTIAGO, viola

- *Quinteto de cuerda Op. 88*
- *Quinteto de cuerda Op. 111*

(*) Conciertos de ABONO.

VENTA LIBRE DE LOCALIDADES

- ▲ Localidades para los conciertos (N.ºs. 3 y 4) a celebrar en la sala de cámara.
- ▲ Localidades de la ZONA D para los conciertos de la sala sinfónica (excepto para el concierto n.º 8).
- ▲ Localidades sobrantes que no se hayan vendido por el sistema de ABONO. Los abonos de las zonas B y C han sido agotados, por lo que no saldrán a la venta entradas sueltas.

NOTA IMPORTANTE: Todos los conciertos son susceptibles de modificación.

FUNDACIÓN CAJA DE MADRID

4 Martes, 30 de marzo. 22:30 h.
Sala de cámara

CUARTETO MELOS DE STUTTGART
ULF RODENHÄUSER, clarinete

- *Cuarteto de cuerda Op. 51/1*
- *Quinteto para clarinete Op. 115*

5 Miércoles, 31 de marzo. 19:30 h.
Sala sinfónica

CUARTETO MELOS DE STUTTGART
KONRAD ELSER, piano

- *Cuarteto de cuerda Op. 51/2*
- *Cuarteto de cuerda Op. 67*
- *Quinteto para piano Op. 34*

6 Viernes, 30 de abril. 22:30 h.
Sala sinfónica

HERMANN PREY, barítono
LEONARD HOKANSON, piano

- *7 Liebeslieder*
- *4 Ernste Gesänge Op. 121*
- *4 Romanzas "Die Schöne Magelone", Op. 33*
- *7 Deutsche Volkslieder*

7 Miércoles, 5 de mayo. 22:30 h.
Sala sinfónica

ALDO CICCOLINI, piano

- *8 Klavierstücke Op. 76*
- *4 Klavierstücke Op. 119*
- *Sonata n.º3, Op. 5*

Estas localidades se pondrán a la venta para cada uno de los conciertos del ciclo UNA SEMANA ANTES de su celebración en las taquillas del Auditorio Nacional en su horario habitual de despacho. Teléfono de Información: 337 01 00.

COLABORA:

MINISTERIO DE CULTURA

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

III CICLO

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA
PRÍNCIPE DE VERGARA, 146

8 Miércoles, 12 de mayo. 19:30 h.
Sala sinfónica

ORQ. FILARMÓNICA CHECA
CORO FILARMÓNICO DE PRAGA
GERD ALBRECHT, director titular
SOILE ISOKOSKI, soprano
JORMA HYNINEN, barítono

- *Eine Deutsches Requiem, Op. 45*

9 Jueves, 13 de mayo. 19:30 h.
Sala sinfónica

ORQ. FILARMÓNICA CHECA
GERD ALBRECHT, director titular
ALYSSA PARK, violín

- *Obertura Trágica Op. 81*
- *Concierto para violín y orquesta Op. 77*
- *Cuarteto Op. 25 (Transcripción para orquesta de Arnold Schönberg)*

10 Jueves, 24 de junio. 19:30 h.
Sala sinfónica

ORQUESTA FILARMÓNICA DE LONDRES
G. ROZHDESTVENSKY, director

- *Sinfonía n.º3, Op. 90*
- *Sinfonía n.º4, Op. 98*

PRECIO DE LAS LOCALIDADES

Zona	Orquestas S. Sinfónica	H. Prey S. Sinfónica	Ciccolini S. Sinfónica	Cuarteto Melos S. Sinfónica / S. Cámara	
A	6.000	3.000	1.500	2.500	2.500
B	4.000	2.000	1.000	2.000	2.000
C	2.500	1.500	500	1.500	—
D	1.000	500	200	500	—

ALAIN: *La obra vocal. Piezas para órgano.*
DURUFLÉ: *Cuatro motetes sobre temas gregorianos. Preludio y fuga sobre el nombre de Alain. Conjunto vocal femenino Elégie. Coro de muchachos de Colmar. Dirección: Arlette Steyer. Órgano solista: Raphaële Garreau de Labarre. Director: Arlette Steyer. Órgano solista: Raphaële Garreau de Labarre. Órgano de acompañamiento: Pierre Gerthoffert. K.617005. DDD. 76'20". Grabación: Iglesia Saint-Maximin de Thionville, V/1990.*



Si las ocasiones que se presentan para escuchar música orgánica de Jehan Alain son muy raras, puede afirmarse sin exagerar que las existentes para la audición de sus obras vocales son nulas. Esta afirmación es plenamente válida en lo que afecta a la audición de páginas de este compositor en la sala de conciertos. Por lo que se refiere al disco, las composiciones para órgano han corrido mejor suerte que las vocales. La aparición de la presente grabación con la obra vocal de Alain viene así a colmar una importante laguna. Se han recogido algunas páginas orgánicas del mismo autor, así como varias composiciones de Maurice Duruflé. La inclusión de estas últimas no cumple en este caso, a mi juicio, una mera función de relleno como suele ser habitual en la mayoría de las grabaciones discográficas. Se trata, más bien, de un homenaje a Alain mediante la interpretación del *Preludio y fuga* que sobre el nombre de este autor compuso Duruflé en el año 1943. La grabación es francamente recomendable, tanto desde el punto de vista sonoro como desde el interpretativo. El coro de muchachos de Colmar lee las obras con absoluta nitidez y perfecto fraseo. Excelente también la ejecución de las páginas para órgano en el magnífico instrumento dieciochesco de la iglesia de Saint-Maximin de Thionville. Un pequeño reparo: el órgano utilizado para acompañar al coro no es el mismo que el mencionado, ya que, según se explica en los comentarios adjuntos al disco, la grabación de las obras corales se realizó en lugar distinto por motivos acústicos. Este cambio instrumental no pasa inadvertido, habida cuenta de la superioridad del órgano de Thionville. La versión habría sido redonda si el acompañamiento se hubiera efectuado con este último instrumento.

F.G.U.

ALKAN: *Préludes Op. 31. Esquisses Op. 63. Barcarolle Op. 65. Toccata Op. 75. Huseyin Sermet, piano. AUVUDIS VALOIS Musique Française-Bienale de Lyon V4659. 52'34". DDD. Grabación: Lyon, XII/1991.*



Este disco se inserta en un ambicioso proyecto orientado a recuperar y dar a conocer un repertorio olvidado, el correspondiente al período de la música francesa comprendido entre 1790 y 1950. Charles Valentin Morhange, un típico compositor pianista del siglo XIX, conocido por Alkan, fue un personaje enigmático que permaneció alejado de los fastos sociales salvo en ocasiones

Bach como manifiesto



Ante nosotros se nos presenta un interesante proyecto, llevado a feliz puerto: las cantatas navideñas de Bach. Tras la seria y rigurosa sistematización discográfica de Harmoncourt y Leonhardt por lo que a la integral de las cantatas, un género tan consustancial a Bach, respecta; parece que ese supremo esfuerzo pudiera hacer empalidecer otros tratamientos temáticos fraccionados, que por su carácter intrínseco tienen una menor dimensión. Y no es así. La empresa que Rilling ha dirigido y llevado a cabo merece ocupar un lugar de honor. Digamos que, para ello, ha contado con un nutrido elenco canoro solista y coral, así como con diversas agrupaciones orquestales; un conjunto demasiado numeroso que hacía imposible detallarlo en la ficha técnica de este comentario. La causa que explica este abultado amasijo de intérpretes es que se trata de grabaciones realizadas en un amplio período de tiempo, procedentes de diversos *masters* analógicos, reimpresos ahora en disco compacto. Es, pues, un recopilatorio realiza-

do en 1992, el cual incluye grabaciones que abarcan desde 1972 (*Cantata BWV 122*) hasta 1985 (*Cantata BWV 91*). Todos ellos cuentan con un elemento común: la batuta de Rilling, y su sesgo característico. Una versión que descuella por su gallardía interpretativa, alejada del contrapunto arquitectónico de otras versiones, así como del espiritualismo recoleto e íntimo. Porque el Bach de Rilling es desgarrador, llegando a veces a adquirir tintes violentos, de inusitado dramatismo (CD 4). Y ello se consigue gracias a los matices agógicos de la interpretación de los solistas, la robustez de los coros y de las agrupaciones orquestales. En cambio, la dinámica es mesurada. No hemos encontrado tiempos interpretados *in fretta*, de manera veloz. Porque Rilling no emplea los fuegos artificiales para sorprender al oyente.

Por otro lado, las intervenciones de la orquesta están siempre supeditadas al canto; con un bajo continuo que sólo destaca en arias y recitativos, muy vigoroso aquí. Las arias con oboes da caccia (especialmente el CD 1) suponen la nota pastoril y delicada de este Bach alejado de la plegaria gozosa navideña. Antes bien, más parece un manifiesto. Los solistas descuellan por el carácter declamatorio en los recitativos, insuflando espíritu distinto a cada frase, según el significado del texto. En resumen, una versión de cabecera.

F.B.C.

BACH: *Cantatas navideñas BWV 1, 61, 36, 132, 63, 91, 110, 121, 133, 122, 190, 153 y 65. Bach Ensemble y solistas y agrupaciones corales varias. Director: Helmuth Rilling. 4 CD HANSSLER CD 98.836. ADD. 70'45", 68'20", 67'39", 65'26".*

esporádicas y que gozó del aprecio, bien es verdad que matizado, de algunos de sus contemporáneos. Sobriedad, pocas concesiones al virtuosismo decorativo aunque sin eludir a veces las más arduas dificultades, tendencias a un misticismo en la línea de un cierto Liszt, de Franck o de Messiaen, pianismo desnaturalizado sensible al universo organístico —de hecho los *Preludios Op. 31* pueden interpretarse en cualquiera de los dos instrumentos— no son las mejores credenciales para la sensibilidad actual ávida de caprichos carismáticos servidos por mecánicas infalibles.

El principal mérito de Huseyin Sermet consiste en dotar de variedad y contraste a páginas intencionadamente austeras y exigentes que en muchos casos apelan a estilos pretéritos con renuncia a la moda de la época, de títulos oscuros y enigmáticos, plagadas de indicaciones expresivas que se acercan a las mistificaciones de un Satie. Sabe dosificar con delicadeza la vivacidad y la contemplación, el sarcasmo revestido de ingenio con una objetividad casi litúrgica y en términos generales se encuentra más cómodo en aquellas piezas que traslucen el talento excéntrico, imprevisible del autor que en aquellas otras que se centran estric-

tamente en un problema técnico. Y así recrea con acierto el clima arcaizante de *Antigua melodía de la Sinagoga* (*Preludio n.º 6*), la obsesiva y alucinada *Canción de la loca a la orilla del mar* (*Preludio n.º 8*), el exacerbado romanticismo de *El tiempo que se fue* (*Preludio n.º 12*) y la agilidad casi mendelssohniana de algunas de las *Esquisses*. Las notas en francés, inglés y castellano que acompañan al disco son certeras pero un tanto parcas teniendo en cuenta la naturaleza novedosa de la propuesta.

D.C.C.

BACH: *Suites orquestales n.º53 y 4 BWV 1068 y 1069. Orquesta de cámara del Festival Bach de Oregón. Director: Helmuth Rilling. HANSSLER 98.978. DDD. 41'11". Grabación: 1991. Productores: Karen Wilson y Don Harder. Ingeniero: Steve Hangebrauk.*



Una grabación que tiene como marco el Festival Bach de Oregón, ese festival veraniego fundado en 1970 en el estado norteameri-

cano que lleva su nombre, y al cual ha contribuido tanto Helmuth Rilling.

Con una orquesta digna y correcta, Rilling nos presenta unas oberturas muy francesas, y unas suites muy cortesananas, en general, con tiempos muy remansados, saboreando el ajeño minué y las danzas barrocas de la suite como si nos encontráramos en la versallesca corte. Se trata de un Rilling elegante y refinado, aristocrático, mostrándonos a un Bach diferente, sustituyendo el discurso religioso (que con Rilling adquiere matices bélicos, de ardoroso dramatismo), por la placidez laica.

Destacables las entradas imitativas de las cuerdas en la obertura de la Suite n.º 3, trenzadas con primor y mucho sosiego, y las intervenciones de los instrumentos de viento, —especialmente las trompetas—, que, junto con el timbal, vienen definidas por su mansedumbre. Nos parece que, ante todo, Rilling ha querido transmitirnos el mundo cortesano de la suite barroca; pues todo el discurso orquestal se centra en la distinción nobiliaria, gracias a los tempi. ¿Acaso no es éste el espíritu de la suite, con sus ensimismadas danzas palaciegas? Magnífico el clave continuo, con su registro de laúd, en el célebre Air.

F.B.C.

BACH: *Conciertos de Brandemburgo BWV 1046 - 1051. The Brandenburg Consort. Director: Roy Goodman. 2 CD HYPERION CDA 66711/2. DDD. 43'40" y 48'57". Grabaciones: VII y XI/1991. Productor: Martin Compton. Ingeniero: Anthony Howell.*

BACH: *Suites para orquesta BWV 1066 - 1069. Sinfonías de Cantatas BWV 42, 209, 29. Movimiento de Concierto BWV 1045. The Brandenburg Consort. Director: Roy Goodman. 2 CD HYPERION CDA 66701/2. DDD. 112'52". Grabación: XI-XII/1990. Productor: Martin Compton. Ingeniero: Tony Faulkner.*



La discografía ofrece ya numerosas versiones con instrumentos y criterios de época de estas obras bachianas, de modo que puede seguirse una línea evolutiva desde las interpretaciones pioneras de Harmoncourt hasta las visiones más radicales de Musica Antiqua de Colonia. Al lado de la idea de los *Brandenburgueses* como obras acabadas de escribir de este último grupo pueden colocarse las versiones de Goodman, vivas, enérgicas y muy coloristas. Es, pues, una lástima que las realizaciones vayan en ocasiones un poco a la zaga de las ideas, como ocurre con los roces de la entonación del violín en el final del *Concierto I* y la tosquedad de las trompas en esta misma obra. Por lo demás, hay otros momentos en que los instrumentistas se desquitan plenamente, caso del movimiento inicial del *Concierto II* o el gran solo, brillante, urgente, del clave en el *Concierto V*. Muy interesantes algunas de las propuestas de las lecturas, en especial el melodismo italiano (Corelli, Vivaldi) inyectado a las obras o el juego de tintas en la ejecución del *Concierto VI*. Queda también muy clara la distancia estilística de las *Suites*, enfocadas desde la ópti-

ca del mundo barroco francés —sentido ornamental, galantería, conciencia de lo bailable—; en varios aspectos técnicos están mejor resueltas que los *Conciertos* y la vitalidad rítmica y el tempo, a veces frenético, que se les confiere no perturba la claridad final.

E.M.M.

BACH: *Cantatas de Adviento BWV 61, 36 y 62. Nancy Argenta, soprano; Petra Lang, mezzo; Anthony Rolfe Johnson, tenor; Olaf Bär, barítono. The English Baroque Soloists. Coro Monteverdi. Director: John Eliot Gardiner. ARCHIV 437327-2. DDD. 61'09". Grabación: Londres, I/1992. Productor: Karl-August Naegler. Ingeniero: Ulrich Vette.*



Buena grabación de este tríptico de cantatas para el primer domingo de adviento, con el cual comienza el año eclesiástico, preparándose la venida del Salvador. (Obsérvese, para el caso de la *Cantata BWV 61*, que es incluida como *navideña* en una edición del sello Hänssler, bajo la batuta de Rilling).

Con su equipo canoro e instrumental habitual, en donde figuran la inseparable Nancy Argenta y el tenor Anthony Rolfe Johnson, Gardiner contrasta el ambiente austero de las arias y recitativos con una mayor efusividad del coro; efusividad que no llega nunca a adquirir rasgos grandilocuentes. Magnífico el coro, tanto en las entradas imitativas cuanto por las construcciones en estilo homofónico.

Los cantantes, como el caso del barítono Olaf Bär, con mayor expresividad —si cabe— que en otras ocasiones. Comparte su estilo cálido con el noble tenor, extremadamente delicado. Por el lado femenino, Nancy Argenta exhibe su candoroso y etéreo timbre. La mezzo, Petra Lang, pese a su cometido más escueto, aporta su voz carmosa.

La austeridad interpretativa, adventual, es patente en los ritmos secos y las escuetas pinceladas de la orquesta; con un severo *basso continuo*. Los tempi, reposados; especialmente las arias; en donde descuelan de manera filigranosa los instrumentos concertantes (por ejemplo, Alison Bury, violinista, en el aria *Auch mit gedämpften, schwachen Stimmen* de la *Cantata BWV 36*).

F.B.C.

BARRIOS: *Obras para guitarra. Jesús Castro Balbi, guitarra. OPUS III. OPS 49 - 9209. DDD. 64'12". Grabación: Fontevraud, II/1992. Productora e Ingeniera: Yolanta Skura.*



Nada más oportuno que, como consecuencia de la conmemoración de 1992 de lo hispanoamericano, lanzar un compacto dedicado a ese gran romántico de la guitarra, Agustín Barrios, maestro de maestros.

Jesús Castro Balbi demuestra especial afinidad con el espíritu del gran guitarrista y compositor paraguayo. Su postura frente a

lo romántico es muy solvente y distinguida. Su tañer es dulce y mucho su virtuosismo, dos cosas que Agustín Barrios compaginó él mismo, con notable calidad. Evidente muestra de ello son las grabaciones que de su época tenemos, de las que emana una categoría ciertamente notable y en las que Balbi se ha basado para compaginar las presentes versiones.

Creemos que se trata de un compacto muy recomendable y de excelente calidad interpretativa. No obstante, hemos de hacer hincapié en los puntos en que nos parece que decae: Siendo *Las abejas* un estudio de virtuosismo, parece, sin embargo, algo excedido de velocidad, en aras de lo cual Balbi pierde su calidad sonora y ese bello timbre que le son tan caros. La mencionada partitura pierde interés en pro de una secuencia avasalladora de sonidos que no respiran. Hay otra obra en la que Balbi pierde el hilo conductor y en la que asoman frases deshilvanadas. Nos referimos a la *Danza paraguaya*, en la que se evidencian cambios involuntarios en el tempo que se interponen a un discurso fluido con resultado de inestabilidad. Apuntaremos, además, que en el tema B de esta danza inexplicablemente se crea una atmósfera laberíntica de la que se repone tardíamente. Salvando estos detalles, que paradójicamente muchas veces son fruto del excesivo celo o racionismo, estamos ante un guitarrista fiel representante de una nueva generación que impone la calidad y el buen gusto, todo ello aderezado con altas dosis de virtuosismo y respeto por los valores musicales y guitarrísticos.

L.M.G.

BEETHOVEN: *Oberturas Egmont y Coriolano. Sinfonía n.º 5 en do menor. Orquesta del Siglo XVIII. Director: Frans Brüggen. PHILIPS 434087-2. DDD. 46'45". Grabaciones: (en vivo), Utrecht, VII y XII/1991. Productores: Gerd Berg y Hartwig Paulsen. Ingenieros: Dick van Schuppen y Eva Blankespoor.*



Brüggen nos lleva por tres obras del período heroico beethoveniano y aunque las interpretaciones pertenezcan a diversas sesiones de conciertos el programa del disco resulta extremadamente coherente. En *Egmont*, se crece progresivamente en tensión, que descarga en el *Allegro* final, sin que la introducción sea grandilocuente. *Coriolano* contrasta la potencia abrumadora de los tutti orquestales con la delicadeza del canto del tema femenino. La propuesta de la *Quinta Sinfonía* pone de manifiesto la cercanía del plan de esta obra con el desarrollado en pequeño en la obertura de *Egmont*. Sin embargo, el famosísimo *Allegro* con brio se expone con una sobria contención, paralela a la que filtra el comienzo de la citada pieza que abre el programa. Es en la marcialidad del Andante con moto y, sobre todo, en la liberación dionisiaca del *Finale* donde Brüggen nos descubre su visión personal de una partitura en la que tantos intérpretes se han mirado.

E.M.M.

BOEHM: *Obras para órgano.* François Menissier, órgano. K617009. DDD. 65'25". Grabación: Iglesia de Saint Wendelin, Hommert, Francia, 1988.



Aunque no demasiado conocido, el organista y compositor alemán Georg Böhm —contemporáneo de Bach, en cuyas primeras obras influyó— posee una obra musical no muy extensa (9 cantatas, 2 motetes, 11 suites para clave, obras para órgano), pero de indudable calidad y fuerte originalidad. El presente registro nos acerca al universo musical de este autor a través de una interesante selección de obras escritas para órgano. La música de Böhm para este instrumento representa, en cierto modo, un puente de unión entre la música francesa y la alemana. La influencia francesa es notoria especialmente, como se puede comprobar al escuchar el disco, en las *Partitas*, cuya sonoridad recuerda de forma directa a la de las obras para órgano de François Couperin, contemporáneo de Böhm. Los *Corales*, por el contrario, se mantienen dentro de la forma y estilo característicos de la música alemana en este terreno. François Menissier combina de manera magistral la elegancia y el colorido de la música francesa con el rigor y el carácter meditativo del coral alemán. A mi juicio, ha sido también un acierto el instrumento elegido para efectuar la grabación, por tratarse de un órgano que, aunque de características francesas, permite al mismo tiempo una reproducción bastante fiel de la sonoridad propia de los órganos de la Alemania del Norte.

F.G.U.

BRAHMS: *Concierto para violín y orquesta en re mayor opus 77.* Itzhak Perlman, violín. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Daniel Barenboim. EMI CDC 7.54580.2. DDD. 39'37". Grabaciones: (en concierto) 29-II y I-III-1992, Schauspielhaus, Berlín. Productor: John Fraser. Ingeniero: John Kurlander.



Versión de lujo para una obra archigrabada de la que EMI posee en catálogo otras cuatro que considero superiores: Oistray/Klemperer, Oistray/Szell, Perlman/Giulini y Menuhin/Kempe. Mi relación se amplía con grabaciones de otros sellos: Mutter/Karajan (DG), Szeryng/Monteux (RCA), Szeryng/Haitink (Philips) y acaso alguna más.

Superado un arranque algo premioso y falto de energía (cfr. Klemperer o Giulini) Barenboim y Perlman, con el impagable concurso de los berlineses, ofrecen una versión de alta calidad, que crece en interés a medida que la obra transcurre. De Perlman como brahmiano ya hemos hablado en estas páginas a propósito de sus *Sonatas para violín y piano* con Ashkenazi (EMI) y Barenboim (CBS). La toma sonora, excelente, y el interés de los nombres reunidos hacen atractivo este CD; pero el precio es alto y la duración, corta. La versión de Oistray y Klemperer, recién reeditada a precio medio y con el complemento de la *Sinfonía K. 364* de Mozart, me parece la mejor alternativa actual.

R.A.M.

Beethoven y Chopin según Sokolov



El pianista soviético, perdón ruso, Grigori Sokolov (Leningrado, 1950) fue un niño prodigio que conquistó importantes premios desde muy joven, entre ellos el Chaikovski de Moscú ya los 16 años y por unanimidad! Ahora, la marca Opus III nos ofrece dos compactos grabados en 1990 y 1991 y dedicados a Chopin y Beethoven. La impresión general es que Sokolov, en sus años 40, además de tener un notable virtuosismo no ha alcanzado todavía la absoluta madurez interpretativa. Frente a momentos espléndidos y personales encontramos otros poco convincentes; al lado de detalles que revelan una acusada sensibilidad otros en los que se muestra excesivamente mecánico o demasiado lánguido y con esporádico abuso del pedal. El disco dedicado a los *Preludios* de Chopin —de escasísima duración para un compacto— contiene una visión que se mueve entre el apasionamiento y una cierta blandura, combinación que no siempre resulta convincente. En el de Beethoven, la interpretación de *Alla Ungharese opus 129* es tan precipitada que borra el encanto ingenio de esta pieza. En cambio, la realización de la *Sonata n.º 4* es muy aceptable y mejor aún la de la *n.º 28* en la que Sokolov encuentra el ámbito adecuado para esta extraña y a veces fascinante sonata. El disco se complementa con los dos *Rondós opus 51* en una más que aceptable interpretación.

No recomiendo con mucho calor el disco de los *Preludios* chopinianos a pesar de sus aciertos parciales, pues hay otros mejor tocados y con obras de complemento, pero el de Beethoven, pese a sus irregularidades, nos deja el sabor de querer conocer más interpretaciones del pianista ruso del mundo beethoveniano. Ambos discos tienen un buen sonido.

C.R.S.

CHOPIN: *Preludios opus 28.* Grigori Sokolov, piano. OPUS III OPS 30-9006. DDD. 47'13". Grabación: París, VI/1990. Productora e ingeniera: Yolanta Skura.

BEETHOVEN: *Sonatas n.ºs 4 y 28. Rondós opus 51. Alla Ungharese op. 129.* Grigori Sokolov, piano. OPUS III OPS 30-63. DDD. 71'13". Grabación: Verona, III/1991. Productora e ingeniera: Yolanta Skura.

BRITTEN: *Sinfonietta op. 1. Serenade op. 31. Now sleeps the Crimson Petal. Nocturne op. 60. Christoph Prégardien, tenor (op. 31, 60 y Now sleeps). Ib Lanzky-Otto, trompa (op. 31 y Now sleeps). Tapiola Sinfonietta. Director: Osmo Vänskä. BIS CD-540. DDD. 73'28". Grabación: Finlandia, X y XI/1991. Productor e ingeniero: Robert von Bahr. Distribuidor: Diverdi.*



El registro gira alrededor del protagonismo de un tenor, primero en dos obras de 1943, la *Serenata* y *Now sleeps*, que en muchos

sentidos anuncian o son preparatorias del papel protagonista de la inminente ópera *Peter Grimes*; y también en una inquietante obra de la gran época de madurez del compositor, el *Nocturno*, contemporánea de los *Seis fragmentos de Hölderlin* y de la composición de *El sueño de una noche de verano*. Desde luego, son obras que en su día estuvieron destinadas a Peter Pears, el excelente tenor y compañero de fatigas de Britten. Como si se tratase de un concierto monográfico, hay una obra base, en este caso la juvenil *Sinfonietta*, en la que Britten se mostraba rebelde, afirmativo, moderno. Es un muy bello recital en sí mismo, al que sería inadecuado someter a comparaciones tanto por el buen gusto de su selección monográfica como por las cualidades de los artistas que le dan vida: el tenor Prégardien, el excelente trompa Lanzky-Otto y ese virtuoso y simpático conjunto de cámara que es la Tapiola Sinfonietta de Helsinki, en este caso dirigida por un compatriota invitado, Osmo Vänskä.

S.M.B.

BULL: *Obras para órgano.* Etienne Baillot, órgano. K617003. DDD. 49'18". Grabación: Catedral de Metz, Francia, VII/1984.



La colección denominada K. 617 *Orgues de Moselle* dedica este disco a la interpretación de obras del compositor y organista inglés John Bull. Nacido en 1563, desempeñó su labor artística en Inglaterra hasta 1613, año en el que se trasladó a Bruselas, pasando finalmente a ejercer el cargo de organista en la catedral de Amberes, ciudad en la que murió en 1628. Me ha parecido conveniente hacer esta breve referencia biográfica con el fin de que el lector pueda situar geográfica y cronológicamente a este compositor, algunas de cuyas obras han sido llevadas al disco, siendo, por el contrario, un total desconocido en las salas de concierto. La presente grabación viene a colmar, en cierta medida, la laguna existente, al menos en lo que se refiere a la música organística de Bull, aunque sería deseable que esta labor se extendiese también a sus obras compuestas para los restantes instrumentos de teclado de su época. La interpretación de Etienne Baillot es diáfana y bastante precisa, aunque, a mi parecer, el colorido instrumental habría sido mucho más perfecto con la utilización de una grabación menos monótona, para llevar a cabo la grabación se ha utilizado un instrumento pequeño, de sonoridad bellísima y perfectamente adecuado al tipo de composiciones de esta época. Se trata del órgano renacentista situado en el triforio de la catedral de Metz, construido en 1537 y restaurado en 1980 respetando escrupulosamente su primitivo emplazamiento y aprovechando al máximo sus elementos originales.

F.G.U.

BUSONI: *Suite, 6 piezas para clarinete y piano. 5 Einzelstücke para clarinete y piano. Elegie en mi bemol mayor. Wolfgang Meyer, clarinete; Matthias Kirschnereit, piano.*

AMATI SRR 9202/1. DDD. 43'36". Grabación: Karlsruhe, 1992. Productor e ingeniero: Marc Steiffge. Distribuidor: Diverdi.



Tres bellas muestras de la puericia de un genio. Obras de resonancia brahmiana compuestas por una criatura de entre once y trece años. El sonido es maduro, perfecto, hasta conmovedor en ocasiones. Moraleja: partiendo de ahí, ¿puede llegarse a componer el *Doktor Faust*? No está garantizado, para qué nos vamos a engañar. Pero no es malo partir de bases tan sólidas. Hoy día sucede al revés: se llega a la biensonancia al borde de la ancianidad, después de haber hecho el ridículo para la historia durante una vida pródiga en garabatos. Las interpretaciones de un virtuoso como Meyer, acompañado en íntima busca de sentidos por Kirschner, tienen varios méritos, entre ellos el de descubrir estas páginas como de un pequeño tesoro oculto. No hay que exagerar. El pequeño Busoni no era Brahms, estaría bueno. Pero sus composiciones para clarinete y piano son una auténtica delicia ciento quince años después.

S.M.B.

CHERUBINI: Requiem en do menor. Ambrosian Singers. Philharmonia Orchestra. Director: Riccardo Muti. EMI CDC 7496782. DDD. 48'53". Grabación: 1982. Edición en CD: 1992.



Se ha estudiado, en muchísimas ocasiones, el porqué de la gran calidad de las misas de difuntos y requiems. Esta característica de calidad, a mi entender, hay que buscarla en la emoción que desprende el compositor en su estudio de trabajo. En el estudio de trabajo, sin lugar a dudas, se transforma el mundo personal e íntimo del compositor en ideas sensibles, en ideas que pueden ser experimentadas por el público que escuchará la obra.

La experiencia más trágica de la vida —la muerte— es motivo constante, en nuestra existencia, de reflexión, de análisis y lógico es que un compositor pueda superar fácilmente la objetividad artística, los elementos poco importantes, para adentrarse en lo más profundo de su sensibilidad y experiencia para buscar una respuesta a esta triste amiga del hombre (expresión mozartiana) que es la muerte.

Luigi Cherubini (conocido por la mayoría de melómanos por su ópera *Medea*) compone en 1816 un *Requiem* en recuerdo del rey decapitado en los hechos de la revolución de 1789. En esta composición, Cherubini supera claramente el simple encargo y va más allá. Intenta buscar una respuesta acerca del fin de la vida. Sus armas de búsqueda son la creación de un orden poético mediante un lenguaje basado en la tradición (formas musicales como el canon, la fuga, escritura contrapuntística y retórica) y una orquestación muy sabia que consigue plenamente crear los ambientes de drama, desesperación, desasosiego...

Si la obra cherubiniana es de una gran calidad, Muti aparece como un gran traductor del orden poético que propone Luigi

Cherubini. Si bien la concepción mostrada por Muti es más operística que propiamente de oratorio (multitud de pasajes, en la interpretación, anuncian las páginas del *Requiem* de Verdi) consigue una obra llena de desesperación, de rabia, de simple tristeza por el adiós eterno.

La gran fusión de dos grandes elementos (Ambrosian Singers y Philharmonia Orchestra) hacen que el oyente no quede, ni mucho menos, indiferente a la audición.

O.P.T.

Mutter se pasa a Berg (y a Rhim)



La excelente lectura del *Concierto para violín* de Alban Berg que protagoniza Anne-Sophie Mutter con muy adecuado acompañamiento de Levine, del que ya conocemos sus capacidades vienesas, no hará olvidar al aficionado, a pesar de sus cualidades, las versiones de referencia (como Grumiaux-Markevich, como Perlmann-Ozawa, como Suk-Ancer...). Nos encontramos ante una incursión dramática, pero dentro de un orden. Es una opción, no sólo respetable, sino también púdica. Y el resultado es sensacional. Y es que no son las versiones patéticas las que se llevan la palma, al menos a nuestro juicio, sino las que consiguen matizar y hacer más sutil el drama que se esconde tanto en el programa explícito como en el secreto de esta obra maestra del siglo XX. Mutter es maestra, es virtuosa, es expresiva, mas no resulta demasiado sutil en ese canto de muerte en que consiste el *Concierto* de Berg. De modo más convincente canta Mutter en una obra de interesantísimo planteamiento y discutibles resultados de Wolfgang Rhim, pieza demasiado reciente como para juzgarla adecuadamente. No es vanguardia ya, no se trata de eso. Pero, precisamente, el uso de aquellos procedimientos sin aquel espíritu guerrero pone en cuestión tanto lo que se hacía como lo que se pretendía con ello. Es el destino de todo un movimiento, con el que los próximos años, quién sabe, pueden ser crueles. Tanto más crueles para un compositor que, por edad (1952), no tenía por qué haber abrazado aquellos postulados y que, como hombre de teatro, ha dado algunas óperas que indican auténtico talento. *Gesungene Zeit* es, según Rhim, una obra en la que el violín canta, es voz. Y, por ello, diríamos nosotros, es drama. Eso le salva.

S.M.B.

BERG: Concierto para violín. RHIM: Gesungene Zeit para violín y orquesta. Anne-Sophie Mutter, violín. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: James Levine. DEUTSCHE GRAMMOPHON 437 093-2. DDD. 52'20". Grabación: Chicago, VI/1992. Productor: Christopher Alder. Ingenieros: Günter Hermanns y Gregor Zielinsky.

CHOPIN: Preludios Op. 28 n.ºs 4 y 7. Estudio Op. 10, n.º 12. Mazurkas. Op. 17, n.ºs 2 y 4; Op. 41, n.º 2. Larghetto Op. 21. (Etc.). Janusz Olejniczak, piano (Pleyel, 1831), Ensemble Mosaïques. Director: Christophe Coin. OPUS III OP 43-9107. DDD. 59'59". Grabación: 1990. Productora e ingeniera: Yolanta Skura.



Este disco recoge parte de las obras interpretadas por el mismo pianista en la película *La nota azul* dedicada a Chopin, y en el mismísimo Pleyel del compositor. La crítica francesa fue, una vez más, feroz: no supo apreciar la recreación del Chopin tuberculoso, elegante y al borde del desmayo, no debió de gustar del *rubato* omnipresente en esta interpretación. Es muy probable que el Chopin de Rubinstein, Horowitz, Perlemuter, Michelangeli o Pogorelich sea más afín con nuestra sensibilidad moderna, pero no por ello habría que dejar de escuchar esta interpretación de Olejniczak: emplea de manera coherente el propio piano de Chopin. Escuchemos, por ejemplo, seguidos el *Vals* del opus 64 y el *Estudio n.º 12*: a la delincuencia sucede la violencia más absoluta; o sea, caricia y puñetazo, podría ser una de las definiciones del romanticismo. El piano sufre un poco en las velocidades extremas y no responde como un Steinway ni como un Bosendorfer, pero en cambio dispone de una coloración tímbrica más sutil, ¿más febril?

P.E.

CHOPIN: 4 Scherzi. 4 Baladas. Cyril Huvé, fortepiano (Pleyel, 1828/9 y Erard, 1838). EMI Reflexe CDC 7 54480 2. DDD. 74'04". Grabación: Hexagone, Autun, Francia, VII/1991. Productor: David R. Murray. Ingeniero: Mike Hatch.



Bueno, pues ya está aquí. Ya hemos llegado a lo que me estaba viendo venir. Ya tenemos a este pianista francés lanzado a ofreceremos Chopin en el piano de la retarabuela, contemporánea del compositor. Disculpen ustedes, porque no suele ser éste mi tono en esta sección, pero es que, y ya lo dije con ocasión de pretensión parecida de Melvyn Tan, la utilización de instrumentos originales, de la que he sido, soy y seguramente seguiré siendo tenaz defensor, para ciertas cosas, podría con este género de aproximaciones estar simplemente rebasando la barrera de lo razonable. Y si tienen dudas, acérquense a escuchar el mediocre, borroso y apagado sonido de este Pleyel y este Erard, con su mecánica más falsa que la burra de un gitano en feria. Es como para dar un premio al que reconocza aquí una *Balada* de Chopin. Es casi tan ridículo como tocar a Chaikovski en el clave, ejemplo que no hace mucho puso Badura-Skoda. Tengo mis dudas de que descubran aquí de nuevo a Chopin, y muchas más aún de que lleguen a disfrutarlo. Yo, desde luego, me he aburrido cantidad. Y eso que, según Huvé, los instrumentos se hallaban en un estado razonable de conservación. Creo que de aquí a unos meses nos obsequian con Satie interpretado en el piano —auténtico— del cabaret en el que trabajó (aún no sabemos si será el

Modestia y vanidad



Ivo Pogorelich (1958), uno de los pianistas actuales más dotados y cotizados, es un divo que organiza sus programas y los interpreta de modo muy personal. Como éste que aquí nos ocupa, caracterizado por la extravagancia y la afectación, a las que sólo escapan indemnes (o casi) los dos primeros *Intermezzi* de la *opus 117*, testimonios de que Pogorelich puede ser un excelente brahmsiano: la sonoridad, oportunamente moderada, es muy bella; la polifonía resulta transparente y el ambiente idóneo. Pero en la *opus 117.3* —en especial, antes de la Coda— surgen las exageraciones que arruinan buena parte de este CD, sobremanera patentes en las dos *Rapsodias opus 79*, distorsionadas hasta el límite en *tempo*, ritmo y dinámica, con lo que su rigurosa estructura de sonata se desploma. Apenas algún compás se ve libre de manipulaciones caprichosas, con lo que el *rubato* se convierte en pura arbitrariedad rítmica y de *tempo* y la atención del oyente se desvía de la música al intérprete, aunque quizá eso es lo buscado: véanse la foto, el vanidoso titular «Brahms - Pogorelich» y los pedantes comentarios. Sin necesidad de acudir a Katchen o Lupu, en la *opus 79*, Rubinstein da a Pogorelich lecciones de rigor, musicalidad y espontaneidad, de técnica y de pasión, con el doble de años. Mal también el *Capricho opus 76.1* y más pasable, pero también amanerado, el *Intermezzo opus 118.2*.

Por el contrario, Josep Colom adopta una actitud natural, respetuosa y lógica: el intérprete está al servicio de la música, y no al revés. Como en el álbum de las *Variaciones* (SCHERZO, 70), los resultados son excelentes y dignos de figurar junto a los de los grandes intérpretes de las *opus 116 a 119*, como Ciccolini, Gilels (opus 116), Katchen, Kempff (Decca) o Lupu. Colom da una versión clara, limpia de afectaciones

aunque honda, de contornos firmes pero plásticos, con el *rubato* suficiente para que la música respire con libertad, a *tempo* animado pero sin prisas. Y si no siempre Colom profundiza como Katchen (capaz de mirar sin pánico al abismo de la *opus 117.3*), en muchas ocasiones es comparable al mejor: baste la cita de la *opus 118.6*, admirable en sus manos, culminada en la tremenda sección en fortísimo que precede a la Coda. Espléndidas también la energía de la *Balada opus 118.3* y la delicadeza de las tres *opus 117* y de la *118.2*, superiores a las de Pogorelich. Aun la *Rapsodia opus 119.4*, sorprendente en su lentitud, acaba por convencer.

Una sola reserva, que no impide la recomendación: el piano de Colom sonaba mejor en el anterior álbum, mientras que aquí reverbera demasiado; por el contrario, la grabación de Pogorelich es excelente. Como no parece lógico que esta sobresaliente línea vaya a quebrarse, todo apunta a que, en breve, contaremos con una magnífica integral pianística de Brahms por un intérprete español: albricias.

R.A.M.

BRAHMS: *Siete Fantasías opus 116*. Tres *Intermezzi opus 117*. Seis piezas *opus 118*. Cuatro piezas *opus 119*. Josep Colom, piano. HARMONIA MUNDI LDC 2781091. DDD. 78'40". Grabaciones: París, II y VII/1992. Productor e ingeniero: Roberto Prudon.

BRAHMS: *Capricho opus 76.1*. Dos *Rapsodias opus 79*. Tres *Intermezzi opus 117*. *Intermezzo opus 118.2*. Ivo Pogorelich, piano. DEUTSCHE GRAMMOPHON 437.460-2. DDD. 53'05". Grabaciones: Hannover, VII/1991 (opus 117) y Hamburgo, VI/1992. Productores: Werner Mayer y Hans Weber. Ingenieros: Andrew Wedman y Gregor Zielinsky.

de Le Chat Noir o el del Auberge du Clou, depende del estado de conservación). Fastuoso porvenir. La lástima es que Huvé parece un pianista interesante, pero tocando en esto, tal afirmación no deja de ser todo un ejercicio de prospección especulativa en la cuerda floja. Quede claro que todo esto es un punto de vista personal y no transferible, pero me temo que, para desgracia de Huvé y de sus ingresos, sea compartido por bastantes.

R.O.B.

DELANLANDE: *Pequeños motetes*. **LEMAIRE:** *Assumpta est Maria*. **MORIN:** *Regina Coeli*. Véronique Gens, Sandrine Piau, Noémi Rime y Arlette Steyer, sopranos. Les Arts Florissants. Director: William Christie. HARMONIA MUNDI HMC 901416. DDD. 67'40". Grabaciones: IX/1990 y II/1992. Ingenieros: Michel Pierre y Jean-Marcel Golaz.



Un disco muy idiomático, contraponiendo el estilo severo, meditabundo y un tanto

austero de Delalande al más mundano y estilísticamente próximo al virtuosismo operístico italiano de sus acompañantes en este disco: Louis Lemaire y Jean-Baptiste Morin. De hecho, el motete antifonal de carácter mariano *Regina Coeli* de Morin, bien podría ser interpretado en una sala de conciertos, alejada del ámbito eclesiástico, con abundantes arabescos ornamentales en las escrituras de ambas voces. (No confundirlo con el motete de concierto).

La interpretación es muy correcta, destacando los retardos armónicos en las tonalidades menores en el motete *Assumpta est Maria*, con voces siempre asistidas por un vibrato moderado, más acusado en las obras de Lemaire y Morin, quizás por la factura italianizante. En cambio, con los *Pequeños motetes* de Delalande, las notas tenidas brillan con toda pureza, con unas voces femeninas muy bien cualificadas para este tipo de obras camerísticas: sin gamas excesivamente amplias, pero con limpios agudos, hábiles flexiones discursivas y muy dúctiles. Christie, en un medio que domina y conoce a la perfección.

F.B.C.

DONIZETTI: *Roberto Devereux*. Montserrat Caballé (Elisabetta), Susanne Marsee (Sara), José Carreras (Roberto), Vicente Sardinero (Nottingham). Orquesta y Coro del Teatro del Capitole de Toulouse. Director: Jules Rudel. HRE 1004-2. ADD. 60'43" y 63'26". Grabación: Aix en Provence, 2-VIII-1977. Productor: Ed Rosen. Ingeniero: Vincent Titone.



Existen obras que, a pesar de sus valores, no han tenido una amplia difusión y que además, como en la que comentamos, no existe una grabación comercial, aunque sí privadas. Este es el caso de *Roberto Devereux*, que pocos años después de su estreno desapareció del repertorio, y no reapareció hasta que Leyla Gencer la exhumó en Nápoles en 1964. Además la partitura se perdió durante la segunda guerra mundial y sólo gracias a los esfuerzos de Mario Parenti se pudo reconstruir; es una obra difícil que requiere un brillante cuarteto protagonista, lo que posiblemente explica su ausencia de los escenarios. Montserrat Caballé, que ha sido una de las cantantes pioneras en el redescubrimiento de las obras olvidadas del genio de Bérgamo, incorporó este papel en 1965, y los asiduos al Liceu aún recuerdan su maravillosa prestación de 1968 con un reparto en el que brillaban con luz propia Piero Cappuccilli y Bianca Berini. En 1977 la cantante catalana no estaba temporalmente en plenitud y ello se nota en esta representación: surge la gran musicalidad, el canto elegiaco, ese estilo tan característico para este tipo de obras, unido a la calidad de su instrumento; junto a ello momentos de una cierta exageración para cubrir la voz y un enfoque del registro agudo algo tenso. José Carreras, en un repertorio que pronto abandonó, dado su estilo propio, está en un gran momento de forma, con su bella voz, timbrada y penetrante, que sabe adaptarse al canto más dúctil, dando credibilidad al personaje de Roberto. Correcto Vicente Sardinero, con su voz lírica, de hermoso timbre en el difícil papel de Nottingham, al que le falta una mayor fuerza, quedando sólo discreta la Sara de Susanne Marsee. Interesante la versión de Jules Rudel, que consigue de la orquesta fuerza y matiz, quedando más floja la actuación del coro. La grabación presenta algún ruido, que molesta, pero no impide la audición.

A.V.

DONIZETTI: *Requiem*. Viorica Cortez, Luciano Pavarotti, Renato Bruson, Paolo Washington. Coro y Orquesta del Ente Lírico Arena di Verona. Director: Gerhard Fackler. DECCA 425043. ADD. 84'54".



Si dentro de la producción donizettiana muchas óperas pasaron al olvido, y sólo han sido recuperadas a partir de la segunda mitad de este siglo, sus composiciones religiosas han tenido un redescubrimiento mucho más tardío y limitado. Esta obra fue escrita en recuerdo de Vincenzo Bellini como consecuencia de su fallecimiento en

París, dada la admiración que el músico de Bergamo sentía por su compatriota y al que quiso rendir homenaje. Se trata de una composición de gran calidad, escrita después de *Lucia di Lammermoor*, y que además de reflejar la madurez del artista tiene la gran virtud de casi sustraerse del mundo de la ópera a una verdadera obra religiosa; algún día se hará justicia a la incidencia de Donizetti en otros campos de la música. La obra tiene unas páginas de gran densidad y contenido melódico, al que sirven de marco unas intervenciones corales intensas y una orquestación fluida que detalla tanto los momentos místicos como los más brillantes: destaca la suavidad y a la vez fuerza del *Kyrie*, la interioridad de *In memoria aeterna* o del *Preces meae*, la rotundidad del *Dies irae*, la belleza de la entrada del *Ingenisco*, la religiosidad del *Lux aeterna* o el *Libera me*, dotado de un canto fervoroso. La interpretación de los elementos estables de la Arena de Verona, bajo la dirección de Gerhard Fackler, es coherente con este planteamiento y entre las voces cabe destacar a Renato Bruson, que se impone por su bello timbre, elegante dicción y cuidada técnica, junto a Luciano Pavarotti, con sus características habituales de gran tenor, pero con una versión algo lejana. Completan el reparto la correcta Viorica Cortez, y Paolo Washington, el elemento menos interesante.

A.V.

FRESCOBALDI: *Arie Musicali*. Montserrat Figueras, soprano; René Jacobs, contratenor; Nigel Rogers, tenor; Michael Schopper, barítono; Johann Sonnleitner, clave y órgano; Hopkinson Smith, tiorba, guitarra barroca y laúd; Käthi Gohl, violonchelo. **DEUTSCHE HARMONIA MUNDI GD 77244. ADD. 45'**. Grabación: Beinwil (Suiza), XII/1983. Productor: Meinrad Schweizer. Ingeniero: Pere Casulleras.



Un soberbio grupo de solistas vocales e instrumentales se han dado cita en esta grabación para dar vida a las *Arie Musicali* de Frescobaldi, colección de canciones melódicas a una, dos o tres voces, publicada por el citado autor en Florencia en 1630. Predomina el número de canciones escritas para una sola voz, en las que cada uno de los solistas demuestra sus excelentes dotes vocales. En este sentido, resulta prácticamente imposible decantarse a favor de alguno de ellos, habida cuenta de la gran maestría y musicalidad que poseen todos sin excepción. Voces e instrumentos, tanto a solo como en sus diversas combinaciones, ofrecen una perfecta y nítida creación de estas breves páginas salidas de la pluma del gran músico italiano. El sonido de la grabación es también excelente, lo cual, unido a lo antes comentado y al hecho de ser ésta una buena oportunidad para conocer una de las parcelas musicales más infrecuentes

de Frescobaldi, hacen francamente recomendable la audición de este disco.

F.G.U.

GUERRERO: *Sacrae Cantiones*. La Capella Reial de Catalunya. Hespèrion XX. Director: Jordi Savall. **ASTREE-AUVIDIS E 8766. DDD. 68'40"**. Grabaciones: Castillo de Cardona, XII/1991 y I y III/1992. Ingeniero: François Eckert.



Bajo la denominación de *Sacrae Cantiones*, nombre que recibían los motetes en el siglo de oro español, Savall y sus *muchachos* han grabado aquí una parte del *corpus motecti* de Guerrero, entresacada de las distintas impresiones que se hicieron de una selección de sus propios motetes, habidas lugar en Sevilla (1555), Venecia (1570), Venecia II (1589, a cargo de Giacomo Vincenti, impresor). Trátanse en esta grabación de motetes a 4, 5, 6, 8 y 12 voces.

En la ejecución de estas obras, hemos de distinguir los instrumentales, con intervención del *consort* de violas, como en el *O Domine Jesu Christie I*; la introducción de la voz con el citado *consort*, es decir, Montserrat Figueras en el *O Domine Jesu Christie II*; y los corales o policorales, como el *Duo Seraphim*, a 12 partes, o el *Laudate Dominum de caelis*, entre otros (éste procedente de la cuarta colección, impresa por Vincenti en 1597).

En las piezas instrumentales, Savall es un consumado maestro. Cuenta con ese equipo gambístico excepcional, compuesto por Brando, Casademunt, Bonnal y Duftschmid; los cuales recrean con maestría esa espiritualidad recoleta y austera. Los motetes corales huyen del labirinto madrigalista, para sumergirse en una interpretación con ligeros filati y algo más plana, de honda emoción. No nos convence, en cambio, la impostación de la esposa del genial gambista y musicólogo, Montserrat Figueras, así como la debilidad de las notas tenidas en los pianos conclusivos, de finales de frase; aunque esta afirmación no pueda generalizarse a lo largo de su intervención (mejor su participación en el *Trahe me post te*, Virgo María, junto a Elisabeta Tiso).

F.B.C.

Padilla



La labor pionera de la compañía Opera Rara nunca será suficientemente reconocida por los interesados en la arqueología belcantista. Para muestra bastaría con *María Padilla*: fueron ellos quienes ofrecieron la primera lectura hecha en Inglaterra del dramón donizettiano. Han pasado casi 20 años de aquel histórico concierto en el Queen Elizabeth Hall y 12 de la grabación en estudio, que ahora aparece en CD. En tanto los grandes sellos expandieron el repertorio y volvieron a contraerlo en los 80, cuando emergió el fenómeno de *marketing*. Opera rara continúa, impertérrita, redescubriendo. Una constancia, ajena a las modas, que merece un gallardo *chapeau*!

El registro de cuando tenían más buena voluntad que buenos cantantes y se resiente particularmente esto último, por cuanto *Padilla*, irregular y por momentos trivial, requeriría de un cuarteto de virtuosos de primer orden, para honrar sus papeles principales: María, favorita de Pedro el Cruel, típica *drammatica d'opilità*, su hermana Inés, *seconda donna* exigida no obstante al canto florido y los dos hombres de los cuales el galán es barítono y el padre, tenor. El motivo de la curiosa inversión es que el gran Donzelli, ya para entonces de 55 años, fue considerado un poco mayor para lides amorosas por Donizetti quien, empero, lo compensó con su única gran escena de locura para tenor. Un papel que hoy día podría cantar Alfredo Kraus (¡pero vaya usted a proponérselo!) y que está aquí pobremente servido por Graham Clark:

canto abierto, vociferante, voz poco firme, línea rota en el *cantabile* e incapaz de sostener las frases heroicas, aunque salva la *follia* maguer su mala dicción.

Del resto, Della Jones: voz poco socorrida, poco carnosa, agudo filoso, pasaje tremolante, aunque como siempre varíe bien y cante con mordente; el entonces en boga barítono Du Plessis frasea con nobleza y ardor (a veces un poco lacrimógeno, con tendencia a agregar mucha *h* aspirada: *serehhh-na, hñancar*, etc.), cubre, oscurece y sombrea bien. La protagonista, Lois McDonnell, comienza imitando a Sutherland pero fuerza y abre los agudos; canta bien cuando lo hace piano y en registro central, en cavatinas y recitativo, y aunque asciende con valentía al sobreagudo de *Sai tu con chi minacci*, la derrotan —como a todos en general— las cabalettas y en particular la última, agudísima en que la voz se adelgaza, chirría y el agudo es punzante.

Alun Francis dirige bien la London Symphony y sale airoso del sorprendente prelude a la española del acto II, con racialisimos acentos de jota.

G.T.

DONIZETTI: *María Padilla*. Lois McDonnell (María), Della Jones (Inés), Christian Du Plessis (Pedro), Graham Clark (Ruiz), Ina Caley (Luigi), Joan Davies (Francisca), Roderick Earle (Ramiro), Roderick Kennedy (Alfonso). Coro Geoffrey Mitchell. Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Alun Francis. 3 CD OPERA RARA.



Un recorrido por el Haydn londinense, a cargo de Brügger y sus músicos del siglo XVIII. Esta dedicación al genio de Rohrau nos consta que continuará en un futuro próximo, según nos confesaba el propio Brügger a nosotros privadamente, dedicación que compatibilizará con Schubert; ahora que el proyecto sinfónico beethoveniano toca a su fin.

En ambas *Sinfonías*, encontramos en la interpretación de Brügger varios factores comunes. En primer lugar, la individualización

dinámica de cada uno de los tiempos de las mismas, de manera muy acusada, con minuets muy pausados y *finale* muy rápidos. Recuerda Brügger a Gardiner (o viceversa) por la espectacularidad en el manejo de los *tutti*, especialmente con el uso de trompetas y timbal, *crescendi* vigorosos, contrastados con los acendrados *piano* y pianísimos, para crear un claroscuro sonoro muy notable. No obstante, Brügger es algo más contenido. Las cuerdas de esta brillante agrupación tienen un activo papel también, tanto por los *detachés* cuanto por los fraseos bien respirados e importancia de los contramotivos, que en muchas ocasiones suelen tener los instrumentos de cuerda.

Las páginas de aliento dramático tan características de Haydn como los Adagios introductorios, que preceden a los Allegros de la forma sonata, son hábilmente exploradas. En los Minuetos, huye de los tiempos convencionales, ensimismados.

F.B.C.

HAYDN: *Tríos de Londres Hob IV: 1.2.3 y 4. Dueto n.º 4 para dos flautas. «Echo» para dos flautas. Jean Pierre-Rampal, Wolfgang Schulz, flautas; Gilbert Audin, fagot. SONY SK 48 061. DDD. 57'36".*



Las novedades del marsellés Rampal parecen no tener fin. En esta ocasión, se nos presenta con un CD dedicado a Franz Joseph Haydn que tiene la particularidad de ser arreglos flautísticos de obras conocidas como los *Tríos de Londres* o el *Cuarteto Op. 76 n.º 5*, arreglos, por otra parte, muy interesantes, ya que algunos de ellos son contemporáneos del mismísimo *Papá Haydn*, como en el caso de Samuel Arnold.

Como hemos señalado en alguna ocasión, Rampal se configura aquí, de nuevo, como la estrella, el espíritu incansable por divulgar el repertorio flautístico más excéntrico, como el presente, que, a mi entender, queda como una simple curiosidad.

Lo que ya no es tan curioso es la vitalidad, la calidez, la flexibilidad, la redondez de su sonido que presentan las grabaciones discográficas cuando estas particularidades, en vivo, ya no están presentes porque, a pesar de todo, el tiempo transcurre.

Son estas particularidades las que pueden hacer sospechar de la sinceridad de Rampal, si bien, como dice Diderot, el gran hombre no es el que dice la verdad sino el que sabe combinar mejor la verdad y la falsedad.

Este CD, pues, permite escuchar un ejemplar trabajo de cámara lleno de luminosidad y transparencia, con equilibrio y homogeneidad con los miembros restantes del trío: Wolfgang Schulz y Gilbert Audin.

O.P.T.

HONEGGER: *Sinfonía n.º 3 «Liturgique». Sinfonía n.º 5 «Di Tre Re». Pacific 231. Pastorale d'Éte. Chant de Joie. Orquesta Filarmónica Checa. Director: Serge Baudo. SUPRAPHON Crystal Collection. II 0667-2. ADD. 71'08". Grabaciones: Praga, IV/1960 y III/1963. Ingeniero: Miloslav Kulhan.*

Edición Elgar (y II)



Prosigue y finaliza esta Edición Elgar cuyo primer volumen, con las *Sinfonías* y varios *Oratorios*, fue comentado desde estas mismas páginas hace algunos meses (ver SCHERZO, 67). El segundo volumen llegado a nuestra Redacción completa las grabaciones eléctricas dirigidas por el propio compositor entre 1926 y 1933, con resultados técnicos ejemplares (sin perder nunca de vista los años en que tuvieron lugar) y notables desde el punto de vista artístico, siempre teniendo en cuenta que se ha avanzado enormemente en el campo de la dirección de orquesta en general, y también con la particularidad de que Sir Edward, a pesar de ser un director de orquesta experimentado, no logró dar con la entraña interpretativa de sus obras como sí lo lograron, por ejemplo, Barbirolli, Boulton, Menuhin, Previn, Marriner y un largo etcétera.

Sin embargo, el álbum tiene momentos de indudable interés, como la versión del *Concierto de violín*, con una prodigiosa madurez y un estilo muy personal del adolescente Yehudi Menuhin, pero acompañado por el propio compositor de forma grandilocuente y pomposa; preferible, en nuestra opinión, la versión luminosa y transparente de un Itzhak Perlman acompañado por un convincente y entregado Barenboim (DG), teniendo además la ventaja de una toma sonora superior. Las *Enigma* en la versión de su creador son elegantes y refinadas, con indudable fantasía y solidez estructural; pero estamos ante la

página más grabada de Elgar y, naturalmente, de nuevo Barbirolli (EMI), de una intensidad y claridad portentosas, o Marriner (Philips), sutil y vigoroso, o Menuhin (Philips), el más grande traductor de esta página (sí, sí, están leyendo bien), son preferibles a la grandeza *fin de siècle* de su creador. El resto de las versiones que componen este álbum, sólidas y competentes, pero con la sensación de cierto encoframiento victoriano, poseen un interés fuera de toda duda como testimonios de este músico grande y refinado, más estimable como compositor que como director de orquesta (aparte de que muchas de ellas son las únicas existentes en el mercado del disco).

Así, pues, álbum de interés cultural incuestionable, aunque desde el punto de vista interpretativo la mayoría de estas versiones han quedado inevitablemente ancladas en un tiempo ya pasado. Excelentes reconstrucciones técnicas e interesantes artículos, especialmente el firmado por Robert Philip (*Authenticity and Performance Practice*), que trata de defender las interpretaciones de Elgar como director de orquesta. Recomendable sobre todo para estudiosos y/o admiradores incondicionales del compositor.

E.P.A.

ELGAR: *Variaciones sobre un tema original, «Enigma», Op. 36. Concierto para violín y orquesta en si menor, Op. 61. The Wand of Youth. Nursery Suite. Severn Suite. Tierra de esperanza y gloria. Himno Nacional. Tres piezas características. Chanson de nuit, Op. 15-1. Chanson de matin, Op. 15-2. Tres danzas bávaras, Op. 27. La corona de India, suite Op. 66. Fantasía y Fuga en do menor, Op. 86. Yehudi Menuhin, violín. Orquesta del Royal Albert Hall. Orquesta Sinfónica de Londres. New Symphony Orchestra. Orquesta Filarmónica de Londres. Director: Sir Edward Elgar. 3 CD. EMI 7 54564 2. ADD. 77'19", 72'24" y 74'12". Grabaciones: Londres, 1926-1933. Productor: Fred Gaisberg. Ingenieros: A.S. Clarke, G.W. Dillnutt y Edward Fowler. Precio medio.*



Las dos sinfonías que comprenden este disco suponen un retorno de su autor a la música pura tras años de dedicación a producciones dramáticas, lo que no quiere decir que se sitúen en un plano abstracto al margen de muy profundas experiencias vitales. La *Quinta* es una sublimación de un drama personal anunciado desde los primeros compases con su siniestro coral politonal de perfiles aristados y atmósfera sofocante. La *Tercera* es una respuesta a la crisis moral producida por la Segunda Guerra Mundial cuya brutal sacudida gravitó también sobre otros muchos compositores, Prokofiev, Shostakovich, Hartmann, el mismo Vaughan Williams de la *Sexta Sinfonía*. Merecería la pena hacer un estudio comparativo serio y sin prejuicios de lenguajes y contenidos.

Las sinfonías de Honegger han sido servi-

das con generosidad por el disco. Ansermet, Karajan, Münch, Plasson y Dutoit han hecho significativas aportaciones. El mismo Baudo dirigió una integral para Eurodisc. En la presente grabación dispone de una Orquesta Filarmónica Checa en un gran momento, de espléndida sonoridad que facilita una lectura fresca y espontánea sin morosidades expositivas, de una nítida articulación y fluidez polifónica. La frialdad analítica modera la agresividad gratuita pero sacrifica hasta cierto punto la pulsión vital y la sensualidad de la escritura. Se trata en todo caso de una opción legítima. Entre las tres composiciones que completan la propuesta se encuentra la célebre *Pacific 231*. Aquí la versión, incisiva y ligera, resulta un poco tímida e inadecuada para traducir el simplismo de su retórica futurista.

D.C.C.

Nuevos Gershwin



Algunos aficionados recordarán aquel registro de la *Rapsodia en blue* dirigido por Tilsen Thomas... ¡con Gershwin al piano! Milagros de la técnica. Era una versión para jazz band, la que se supone original, aunque originales son las cuatro (piano y orquesta, piano y jazz band, un piano, dos pianos). El tono de la lectura de Rabol y Fillon es mucho menos propicio al swing que aquella, pero en ella cabe también el componente indeterminado que no admite la lectura habitual de una partitura. Rabol y Fillon, salvo en ciertos momentos, parecen un piano y una orquesta respetables, a pesar de su confesada intención. Curiosa lectura, sin embargo, que ha de encantarles a los amantes de Gershwin, acostumbrados a sorpresas. Y, tras unas lecturas excelentes de los *Preludios* y la *Obertura Cubana*, otra sorpresa: el propio Rabol («mi origen antillano me facilitaba la tarea...») nos ofrece una suite para piano solo a partir de temas de *Porgy and Bess*. Sorpresa de agradecer, que trata esta música con criterios más de variaciones improvisadas que puramente jazzísticas, y que redondea con brillantez y excelente musicalidad un bello disco.

El CD de Chandos ofrece las tres piezas para piano y orquesta de Gershwin, entre ellas una estupenda *Rapsodia en blue* al modo habitual de las salas de conciertos. Se comprueba una vez más el menor interés relativo de la *Segunda Rapsodia*, en la que uno tiene la sensación de que Gershwin hubiera pretendido poco más que repetir el éxito de la primera. Es fascinante, en cambio, el *Concierto en fa mayor*, un logro de primer orden, con toques ravelianos, entre la tradición que va desde Liszt hasta Rachmaninov (y, después de Gershwin, pasa por Hollywood: Addinsell, Herman) y



el uso de motivos americanos (abulsados, valga la expresión). Las excelentes interpretaciones de Howard Shelley, acompañado por Tortelier (hijo de Paul), son de plena garantía.

S.M.B.

GERSHWIN: *Rhapsody in blue* (versión para piano y big band). Tres preludios para piano solo. *Cuban Overture*. *Porgy and Bess*, suite para piano solo. Georges Rabol, piano. Jazzogène Big Band. Director: Jean-Luc Fillon. OPUS 111. DDD. 64'55". Grabación: París, VI/1992. Productora e ingeniera: Yolanta Skura.

GERSHWIN: *Rhapsody in blue* para piano y orquesta (16'58"). *Second Rhapsody* para piano y orquesta (14'40"). *Concierto en fa mayor* para piano y orquesta (32'23"). Howard Shelley, piano. Philharmonia Orchestra. Director: Yan Pascal Tortelier. CHANDOS 9092. DDD. Grabación: Londres, II/1992.

IVES: *A portrait of Charles Ives*. Henry Hedford, barítono. Ensemble Modern. Director: Ingo Metzmacher. EMI CDC 7 54552 2. DDD. 63'53". Grabación: Frankfurt, XII/1991. Productor: Gerd Berg. Ingeniero: Michael Stille.



A lo largo de veintiséis pistas, este disco ofrece un muy plausible retrato del itinerario estético de Charles Ives. Varias piezas apenas superan el minuto de duración, muy pocas van más allá de los cuatro. Son a veces obras breves completas, otras se trata de canciones, otras son fragmentos. El protagonismo le corresponde al piano acompañante, al barítono o a un conjunto de cámara. Todo Ives está aquí, aunque el Ives orquestal quede sólo sugerido mediante este grupo que, semejante a menudo a una banda, habría tal vez hecho las delicias del compositor. Está el Ives nocturno, de misteriosas tensiones; el Ives de las fascinantes sonoridades superpuestas; el de los corales de parroquia y el manipulador del folclore... Algunas piezas han necesitado arreglos, y entonces han corrido a cargo de un gran especialista, David G. Porter. Se advierte muy pronto que es un disco hecho con bastante cariño, un pequeño experimento a cargo de exce-

lentes músicos, que encierra en poco más de una hora una muestra muy significativa del hermoso mundo de un enorme compositor.

S.M.B.

IVES: *Sonata n.º 1*. *Three-page sonata*. *The anti-abolitionist riots*. *Etude n.º 20*. Eric Watson, piano. ACCORD 201862 DDD. 58'32". Grabación: París, VIII/1991. Productor: Alain Duchemin. Ingeniero: Olivier Dupré. Distribuidor: Auvidis.



Este interesante disco es fruto de una serie de conciertos dedicados a Charles Ives en Radio France. De espléndido sonido y excelente interpretación, nos deja con las ganas de escuchar una versión de la *Segunda Sonata*, la *Concord*, por este mismo pianista. Tal vez sea posible un día. Por el momento, y gracias a esa progresiva (y a veces, saludable) costumbre de producir fonogramas de calidad en las radios, contamos con una nueva incursión en el Ives pianístico por parte de un solista joven (nacido en 1955, un año después de la muerte del compositor),

compatriota del autor de estas obras complejas, de diabólico virtuosismo y de exquisita y terrible belleza.

S.M.B.

LE JEUNE: *Misa del Manuscrito de Savoya*. *Misa ad Placitum*. Salmos. Ensemble Sagittarius. Director: Michel Laplaine. ERATO MUSIFRANCE 2292-45825-2. DDD.



En un mundo de cansancio, de agotamiento como el nuestro, poder disponer de unos momentos para escuchar música se está convirtiendo casi en un lujo. Pudiera ser que por el agotamiento, los humanos busquen constantemente músicas de evasión, de exotismo y misticismo. Si bien la oferta es grande, podemos decir que los ejemplos a que se recurre son los de siempre: nuestros Morales, Guerrero, Victoria y también Palestrina...

En los compendios e historias de la música del Renacimiento, se dejan de lado multitud de compositores que bien merecen nuestra atención. Uno de estos casos es el de Claude Le Jeune (1527-1600) que, desgraciadamente, aparece en los libros por sus *Chansons* pero no por su música religiosa, una música muy silábica y de gran hondura y expresividad.

La unión colaboradora de Erato y Radio France está dando resultados muy sorprendentes como las dos Misas de Claude Le Jeune llenas de intencionalidad, capacidad de convicción mediante un sabio y gran uso de los recursos retóricos.

El Ensemble Sagittarius, dirigido por el miembro de Les Arts Florissants Michel Laplaine, ofrece un trabajo muy cuidado en el texto y direccionalidad, si bien el equipo conlleva algunos pequeños problemas de equilibrio y ajuste que no desvían ni mucho menos la atención y la belleza de la audición.

Mi última reflexión sería la de preguntar a los políticos españoles a los que tanto les gusta hablar de convergencia con Europa, cómo es que no se les ha pasado por la cabeza el inicio de un programa de estudio, de difusión de la música que se está arrugando en multitud de archivos del Estado español (y no son pocos), siendo ésta una realidad que no ocurre en los países culturizados de Europa.

Este CD es, por ejemplo, una muestra de lo que no ocurre en nuestro país: la divulgación de la música religiosa de un compositor no muy conocido. ¡Qué triste!

O.P.T.

LEONCAVALLO: *I pagliacci*. Jussi Bjorling, tenor (Canio); Ruth Moberg, soprano (Nedda); Erik Sundkist, barítono (Tonio); Carl-Axel Hallgren, barítono (Silvio); Arne Ohlson, tenor (Beppe). Director: Lamberto Gardelli. Grabación: (en vivo) Real Opera de Estocolmo, 8-XII-1954. LEGATO LCD 155-1.



Este disco, que viene completo con una breve selección de otra representación de *Pagliacci* de la Opera de Viena también con Jussi

Bjorling, tiene como principal lastre el hecho de que la representación se cante en sueco, idioma que está en las antípodas del italiano original.

El sonido es bueno en ambos casos, sobre todo en la versión de Estocolmo y Bjorling está soberbio, su voz se expande maravillosamente y compone un Canio trágico y apasionado lleno de poder y fuerza. Del resto del reparto de alta calidad media merece mención aparte Erik Sund Kist, que realiza un Tonio sobrio y ejemplar. Aun siendo interesante esta grabación que permite comprobar la evolución de la voz de Bjorling en el mismo papel, considero superior la versión que grabara para la EMI junto a Victoria de los Angeles, Leonard Warren y Robert Merrill, esta vez en italiano.

R. de C.

LOBO: *Requiem. Missa Vox clamantis.* The Tallis Scholars. Director: Peter Phillips. GIMELL CDGIM 028. DDD. 65'48". Grabación: Salle, Norfolk, 1992. Productores: Steve C. Smith y Peter Phillips. Ingenieros: Sean Lewis y Philip Hobbs.



El grupo de los Tallis Scholars destaca no sólo por ser uno de los más perfectos técnicamente, sino por su actitud investigadora del repertorio polifónico. Con este registro regresan a la música portuguesa, luego de su espléndida grabación del *Requiem* de Cardoso. Duarte Lobo, del que por desgracia se perdió la mayor parte de su producción en el famoso terremoto de Lisboa, se nos presenta en estas interpretaciones como un músico que preserva tardíamente la tradición polifónica, una prueba más del retraso de la península en la recepción de los nuevos fenómenos de la transición del manierismo al barroco. El *Requiem* de Lobo no es tan intenso como el de Victoria, pero su música dispone un espontáneo fluir melódico, que la versión potencia con su cuidado fraseo. En gran medida, Phillips y su grupo optan por un Lobo que se inserta de pleno derecho en la expresión más poderosa del mundo polifónico en vez de querer pintarnos su estilo como un arcaísmo. Sobriedad, control dinámico y claridad del tejido son las coordenadas por las que se mueve la interpretación. Resaltables, como siempre, la penetración de las voces agudas y la firmeza de las graves, los dos polos tímbricos de la ejecución.

E.M.M.

LOUSSIER: *Concierto para violín y percusión. Tableaux vénitiens. Concierto para trompeta.* Jean Pierre Wallez, violín; Guy Tournon, trompeta; André Arpino, percusión. Orquesta de Cámara de Praga. DECCA 436 798-2. DDD. 58'09". Grabación: Praga, IV/1992. Productor: Jaroslav Rybár. Ingenieros: Jiri Zobac, Jan Kotzmann.



¿Recuerdan ustedes el Trío de Jacques Loussier y el *Ploy Bach*? Revisemos lo que hace veinte años, cuando el fenómeno de jazz más clásico remitía un tanto, escribía un amigo, ahora

dos veces Premio Nacional: «Los absurdos intentos de los *Swingle singers* (...) sólo prueban que Bach es tan universal que basta con añadirle una batería para que se manifieste su *swing*, y de los extraños híbridos engendrados por Jacques Loussier es mejor no hablar» (Miguel Sáenz, *Jazz de hoy, de ahora*, pp. 104-5, Siglo XXI, Madrid, 1971). El éxito de Loussier podía no ser reconocido por los auténticos amantes del jazz, pero al músico francés le permitió un curioso aprendizaje. El disco que tenemos en nuestras manos es, si no un híbrido, sí una curiosa mezcla de elementos puramente pop (en algún momento, con sabor a jazz) y de música culta, con toques-guño de *barroquismo* en los que se nos pide nuestra complicidad. Eso sí, la interpretación de solistas y Orquesta de Cámara de Praga es de una musicalidad tan superior, que sólo por eso ya merecería la pena escuchar al menos una vez estas obras de sabor inequívocamente canalla. En ellas, Loussier, más de treinta años después de iniciarse con aquellas misticaciones, ha aprendido humildad y hasta oficio: queda atrás la pedantería supuestamente popularizadora de obras archiconocidas de Bach; queda la propuesta de una música bella, agradable y menor.

S.M.B.

MAHLER: *Sinfonía n.º 6 en la menor, «Trágica».* **SCHÖNBERG:** *Cinco piezas para orquesta, Op. 16.* **WEBERN:** *Im Sommerwind.* Orquesta de Cleveland. Director: Christoph von Dohnányi. 2 CD DECCA 436-240-2. DDD. 50'25" y 60'26". Grabaciones: Cleveland, I-V-VIII/1991. Productores: Paul Myers, Michael Haas. Ingenieros: John Pellowe, John Dunkerley.



Nuevas grabaciones del director musical de la Orquesta de Cleveland, esta vez con tres partituras idóneas para el lucimiento de la legendaria agrupación de George Szell, que aquí, a tenor de lo escuchado, sigue conservando una brillantez y un virtuosismo impresionantes. Otra cosa son los resultados conceptuales, en principio no muy claros para la orquesta, y de esto, naturalmente, el responsable es el director; la lectura es distanciada y aséptica, gélida y sin concepto aparente de lo que está sucediendo en esta auténtica bajada a los infiernos. No nos atrevemos a decir que la versión sea rutinaria, pues el director protagonista de las grabaciones comentadas se caracteriza siempre por su seriedad, rigor e inteligencia, pero la verdad es que el día de la grabación de Mahler (la monumental composición se grabó en un solo día, el 20 de mayo de 1991) Christoph von Dohnányi no se hallaba en las condiciones anímicas adecuadas (las comparaciones en estos casos suelen ser odiosas e inoperantes, pero cualquiera que escuche la versión de Szell con esta misma orquesta -Sony, en un solo CD- sabrá a qué atenerse y, sobre todo, sabrá discernir claramente el mensaje mahleriano de esta compleja partitura). Las *Cinco piezas orquestales* de Schönberg no corren mejor suerte, y este excelente director de la música de los tres vieneses, se muestra aquí poco incisivo y sin interés (otro día infausto para von Dohnányi); Boulez o Dorati son

preferibles a estas bonitas lecturas del maestro berlinés. Notable traducción de la juvenil partitura de Webern *Im sommerwind* (*En el viento de verano*), realmente lo más destacado de este discutible álbum.

No hace mucho (SCHERZO, 70) se comentaba desde las páginas de Actualidad discográfica (*Un hombre decente*) la trayectoria humana y artística de este singular músico, en opinión del firmante un memorable director de ópera antes que un director sinfónico. Obviamente, sus declaraciones causaron en nosotros un indudable respeto y admiración, pero, la cruel realidad, la que impone el comprador de discos es otra que se aleja totalmente de la honestidad profesional de cada músico; y aquí tienen para demostración esta fallida Sexta de Mahler o estas *Piezas* de Schönberg, de claridad contrapuntística discutible y, en consecuencia, alejadas totalmente del espíritu de la música de cámara, justo lo contrario de lo que pretendía su autor. En fin, otra vez será. Repetimos nuevamente que Szell en Mahler, y Boulez o Dorati en Schönberg, merecen más atención que estas grabaciones que ahora comentamos, cuya virtud más destacada es su deslumbrante toma de sonido.

E.P.A.

MAHLER: *La canción de la tierra.* Klaus König, tenor; Agnes Baltsa, contralto. Orquesta Filarmónica de Londres. Director: Klaus Tennstedt. EMI 7 54603 2. DDD. 66'53". Grabación: Londres, XII/1982 y VIII/1984. Productor: John Willan. Ingeniero: Mike Sheady.



Difícil empeño la traducción de esta obra, un campo ilimitado de emociones, de profunda originalidad y conmovedor carácter trágico, y más teniendo en cuenta que ya en su día algunos directores (Walter, Klemperer, van Beinum, Reiner y otros) sentaron cátedra con grabaciones de todos conocidas, especialmente la inolvidable de Bruno Walter con Kathleen Ferrier, Julius Patzak y la Filarmónica de Viena (reprocesada a compacto en dos ocasiones: en disco suelto, y formando parte del álbum Decca conmemorativo del 150 aniversario de la Orquesta Filarmónica de Viena). A pesar de todo, Tennstedt, un gran mahleriano, dirige con idioma y convicción, hay equilibrio, energía, claridad, introspección, dramatismo, belleza sonora y magnífica respuesta orquestal. Agnes Baltsa está a la altura necesaria, bien de voz y quizá un punto distante, demasiado apegada a la letra, pero notable en líneas generales (en nuestra opinión, Brigitte Fassbaender habría realizado más esta grabación). En cuanto a Klaus König, hace lo que puede (y puede poco): en el endiablado *Lied* que abre la obra tiene que hacer esfuerzos sobrehumanos para que los micrófonos capten su voz (no es difícil imaginar lo que hubiese sucedido en un concierto público). Fritz Wunderlich (con Klemperer) continúa imbatido hasta la fecha, exactamente lo mismo que Kathleen Ferrier (con Bruno Walter) en los *Lieder* para contralto.

En fin, una buena versión de *La canción de la tierra*, sobre todo en lo concerniente a la dirección orquestal y a la toma de sonido, de especial claridad. Suponemos innecesario

repetir que Bruno Walter (Decca), Eduard van Beinum (Philips), Otto Klemperer (EMI), Fritz Reiner (RCA) o Jascha Horenstein (BBC) van por delante de esta notable grabación.

E.P.A.

MARAI: *Suites en si bermal mayor, en sol menor, en fa mayor, en mi menor, en sol menor y en do mayor. Quadro Hotteterre. 2 CD TELDEC 9031-77617-2. ADD. 68'25", 65'59". Grabaciones: VI/1975 y VI/1977. Productor: Manfred Richter. Ingenieros: Werner Schmidt y Eberhard Sengpiel.*



Marin Marais, a estas alturas, no necesita presentación. Estas 6 *Suites*, con su concepción en trío, evocan su literatura gambística, especialmente en piezas de introspección psicológica, como *La plainte* (*Suite en sol menor*, volumen I).

La interpretación del *Quadro Hotetterre*, formación holandesa cuyos miembros (Boeke y Hanwe, flautas; Möller, chelo; Asperen, clave) tampoco necesitan cartas de presentación, es muy correcta, con intérpretes de altura; esmerándose por recrear el ambiente cortesano dancístico, brillando por su virtuosismo (como en el *Passacaille* de la suite citada, ya que hemos hablado de ella).

Sin embargo, a veces la perfección metronómica anula pequeños *ritardandi* que podían haberse respirado un poquito más, pequeñas acentuaciones podrían haberse acusado con más vigor...

La conjunción de los cuatro intérpretes, impecable. Los cambios de registro en las flautas dulces tenores, así como sus fraseos, impolutos; aunque —en ocasiones— sus trinos reverberen un poco.

Dado que Marin Marais refuerza el papel del clave continuo, van Asperen podía haber lucido las diferentes registraciones de su clave, copia de un *Taskin*, para incidir en el carácter de algunas piezas, en una música que es pura sensualidad.

En definitiva, una interpretación muy bien fraseada, conjuntada e impoluta; pero ligeramente plana. La reimpresión del *master* analógico, modélica.

F.B.C.

MENDELSSOHN: *El sueño de una noche de verano (obertura y música incidental). Sinfonía n.º 4 en la mayor, Op. 90, «Italiana». Orquesta Sinfónica de Atlanta. Director: Yoel Levi. TELARC CD 80318. DDD. 56'30". Grabación: Atlanta, II/1992. Productor: Robert Woods. Ingeniero: Michael Bishop.*



El señor Levi no se ha tomado la molestia en averiguar lo más elemental de Shakespeare y Mendelssohn. Su lectura del célebre *Sueño de una noche de verano* es prosaica, vulgar, pedestre y sin el menor sentido poético. Además, hay acentuaciones inadecuadas, *tempi* vertiginosos totalmente impropios para destacar la elegante orquestación de su autor, fraseo plano y, en fin, un largo etcéte-

ra que no es oportuno resaltar aquí, pues para desastres ya tenemos suficiente con los nacionales. La *Italiana* no corre mejor suerte, y está traducida con idénticas virtudes, es decir, versión sólo aseada, ayuna de gracia, de levedad y de emoción, todo expuesto de forma lineal y con el gris como color fundamental, lo cual no es de recibo tratándose de una obra de repertorio architrillada.

En fin, una calamidad. No hace mucho lei en algún sitio que había que animar a las jóvenes generaciones para una nueva revisión del repertorio discográfico tradicional. Desde luego, como todos los jóvenes directores sean como el protagonista de este infortunado disco, lo llevamos claro.

E.P.A.

MILHAUD: *Le boeuf sur le toit op. 58. La création du monde op. 81. Concert pour harpe op. 323. Frédérique Cambreling, arpa. Orquesta de la Opera de Lyon. Director: Kent Kagano. ERATO MUSIFRANCE 2292-45820-2. DDD. 20'00", 16'27" y 22'25". Grabación: Lyon, I/1992. Productor: Philippe Pélissier. Ingeniero: Michel Lepage.*



El centenario de Milhaud sigue produciendo discografía, tanto en forma de recuperaciones como, sobre todo, mediante la salida a la luz de registros radiofónicos. En ocasiones, coinciden radio y nuevos registros, como en este caso. De las tres obras incluidas, las dos primeras son de lo más famoso y celebrado de Milhaud. *El bue en el tejado* es una obra de vocación ligera y brasileña, sin grandes pretensiones que, por una serie de circunstancias, se convirtió en *obra importante* (Cocteau la quiso ballet, en un programa con obras de Satie, Poulenc y Auric). *La creación del mundo*, que sí es un ballet desde su origen, se considera de lo más interesante de tan desigual y prolífico compositor. Es una típica pieza con las inquietudes y alegrías estéticas de los años veinte (libreto de Cendrars, escenografía de Léger, jazz, músicas primitivas, seudosimplismo...). Las interpretaciones de Nagano y su Orquesta de la Opera de Lyon sorprenden por su mesura, por su elegancia, por su casi decidida negativa a meterse en el innegable (y a menudo encantador) lado canalla de ambas partituras. Sus razones tendrá. El resultado es equilibrado, pero se echa de menos ese brío, esa gracia, esa *marcha* que otros conjuntos, sin necesidad de caer en el exceso, han sabido dar. El bello *Concierto para arpa* es, comparativamente, una obra menor, tal vez por ser más ambiciosa. Pieza cristalina, clarísima, dedicada a Zabaleta, es un logro tardío que ni siquiera pretende el brillo de las piezas de juventud. Más a sus anchas parecen encontrarse los intérpretes que acompañan a la espléndida Frédérique Cambreling con esta sosegada pieza que con las dos bulliciosas composiciones danzantes.

S.M.B.

MORALES: *Missa Mille Regretz. Hilliard Ensemble. ALMAVIVA DS0101. DDD.*

74'13". Grabación: Monasterio de Nuestra Señora de Loreto, Sevilla, III/1991. Productor: José María Martín Valverde. Ingeniero: Peter Laenger.



«Nunca es tarde si la dicha es buena», afirma un conocido refrán. Tras aquellas colecciones del Ministerio del ramo español, en donde hubo un intento serio —aunque criticable en algunos aspectos— por recoger una parte importante de nuestros tesoros musicales, es decir, de nuestro patrimonio cultural, algunas comunidades autónomas hurgan en sus archivos en pos de una recopilación sistematizada de la música regional, entendiendo por ésta aquellos autores nacidos en sus territorios, o bien, que hubieren tenido una gran vinculación a ellos. Es el caso del sevillano Cristóbal de Morales y la Junta de Andalucía, en cuya serie *Documentos sonoros del Patrimonio Musical de Andalucía* se inscribe este disco. Iniciativa que, naturalmente, aplaudimos.

El grupo que interpreta la *Missa Mille Regretz* es una formación de lujo: el conjunto vocal Hilliard Ensemble. Buena prueba del predominio canoro británico en el orbe polifónico renacentista, es el hecho de que sea una formación de esas islas la elegida para este compositor sevillano; amén del conocimiento del Hilliard de la literatura de Morales.

Con un libreto muy bien acabado y lujoso, en la lengua de Nebrija (¡albricias!), los componentes del Hilliard Ensemble desgranar con immaculada y límpida ejecución los pentagramas del que fuera —entre otros muchos menesteres— Cantor en la Capilla Pontificia Romana. Una misa basada en la conocida canción popular gala *Mille Regretz*, en donde descuellan los contratenores David James —sobre todo— y Robert Harre-Jones, amén de los conocidos tenores John Potter y Rogers Covey-Crump, los cuales simultanean otras formaciones canoras inglesas, como muchos otros músicos insulares. Quizás el barítono Gordon Jones haya perdido parte de su redondez sonora. Con todo, repetimos, la ejecución es impecable, como lo es también el estudio musicológico, llevado a cabo por tratadistas patrios.

F.B.C.

MOZART: *Sonatas para piano K. 282, en mi bermal mayor y K. 533/494, en fa mayor; Fantasía en do menor, K. 475; Rondó en la menor, K. 511. Alfred Brendel, piano. PHILIPS 434 663-2. DDD. 69'03". Grabación: Manchester, VII/1991. Productores: Eve Edwards y Martha de Francisco. Ingenieros: Willem van Leeuwen y Kees de Visser.*



Alfred Brendel ha ido puliendo muy concienzudamente su técnica y su estilo pianísticos. Siempre dotado de una nitidez de mecanismo notable, una sonoridad límpida y una clara inteligencia, a sus 62 años recién cumplidos el artista austriaco (de origen moravo) se encuentra en un momento en el que quintaesencia todo lo que toca y le dota de indiscutibles madurez y profundidad. Es la impresión que se tiene al escuchar sus últi-

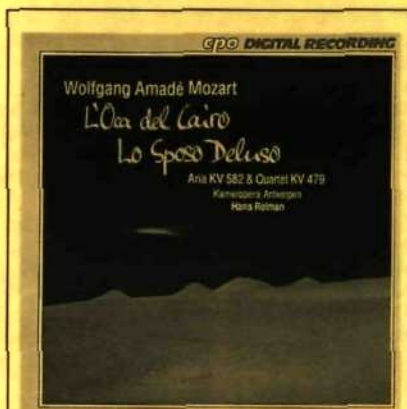
mas grabaciones y la que depara también la que aquí se glosa, en la que se alojan cuatro piezas mozartianas del más alto interés, dos de ellas puede decirse que maestras, la célebre *Fantasia en do menor* y la *Sonata en fa mayor*, K. 533, con el *Rondó K. 494* como tercer movimiento. Brendel ha sido siempre un conspicuo servidor de la música del salzburgo. Ofrece para ello, y este disco es una nueva demostración, su proverbial juego de pulsaciones, delicadamente modelado, variado y preciso, y su obsesivo sentido constructivo. Su aproximación a la sobada *Fantasia* nos restituye el equilibrio sereno, la austeridad, la paleta de sobrios colores y la amplitud de dinámicas que la página —no siempre bien tratada— reclama. La interpretación de la difícil y ambigua K. 533 es modélica por la justeza de los acentos, el vigor de las progresiones —dentro de un cuadro sonoro de escrupuloso respeto estilístico— y la contenida gracia en el adorno (el pianista, en rasgo de disculpable libertad, se permite incorporar a las repeticiones —fielmente observadas— de los dos primeros movimientos unos elegantes grupetos y trinos no escritos). La más luminosa y ligera K. 282 halla asimismo, como el admirable *Rondó K. 511*, una ágil y fluida recreación, envuelta en ese peculiar toque tímbrico, tan lleno de encanto, del artista. Un Mozart, en definitiva, para el que firma, vivo y estimulante, tan válido como el más efusivo de Pires o el más matizado —y algo impreciso— de Arrau; de mayor interés que el más decorativo de Uchida o Schiff, más atractivo que el algo soso del clásico Gieseking, más convincente que el espartano y apresurado de Badura-Skoda (al fortepiano). Y muy bien grabado.

A.R.

MOZART: *Misas y obras religiosas.* Maria Stader, Hertha Töpper, Edith Mathis, sopranos; Norma Procter, Tatiana Troyanos, contraltos; Ernst Haefliger, Donald Grobe, Horst R. Laubenthal, tenores; Ivan Sardi, John Shirley-Quirk, Kieth Engen, bajos; Hans Otto, órgano. Coros de la catedral de Santa Eduvigis de Berlín, de la Radio de Baviera y de la catedral de Ratisbona. Orquestas del Estado de Dresde, Sinfónica de la Radio de Berlín y Sinfónica de la Radio de Baviera. Directores: Bernhard Klee, Ferenc Fricsay y Rafael Kubelik. 2 CD DEUTSCHE GRAMMOPHON 431 638-2. ADD. 122'.



Nos hallamos, una vez más, ante un auténtico *revuelto musical*. El contenido de los dos discos procede en esta ocasión de grabaciones efectuadas en los años 1960, 1973 y 1979, lo cual explica la larga relación de solistas, orquestas y directores que figura en la cabecera de este comentario. Como de costumbre se ha acudido también al *relleno* para completar la duración temporal de los discos, aunque en este caso se llega al absurdo de no incluir una obra completa, sino sólo uno de sus números (el *Laudate Dominum*, perteneciente a las *Vesperae solennes de confessorum* KV 339). Realmente las tres *Misas* KV 220, 317 y 427, que se contienen en ambos discos, no necesitan ningún tipo



Delicias menores



L'oca del Cairo y *Lo sposo deluso* son dos simpáticas óperas bufas que Mozart escribió para una compañía italiana que se había establecido en Viena en 1783, y que nunca llegaron a estrenarse, por lo que permanecen incompletas. Con libreto, respectivamente, del abate Varesco (autor del texto de *Idomeneo*) y Lorenzo da Ponte, encontramos en ellas varios de los elementos característicos de las comedias mozartianas, como el irresistible brío o el virtuosismo vocal. De ambas obras existían ya en la Edición Mozart de Philips versiones debidas a grandes nombres. De la primera, una reciente bajo la adecuada dirección de Peter Schreier, hasta con una *colaboración especial* de Dietrich Fischer-Dieskau. De la segunda, una algo anterior dirigida con buen pulso por Colin Davis, con Ileana Cotrubas. Las que ahora nos presenta la Opera de Cámara de Amberes, lógicamente, no pueden competir en cuanto a estrellas, pero encontramos aquí un espíritu de conjunto y una teatralidad que hacen la escucha muy agradable.

R.B.I.

MOZART: *L'oca del Cairo*, KV 422. *Lo sposo deluso*, KV 430. *Aria en do mayor* *Chi sa, qual sia*, KV 582. *Cuarteto en mi bemo mayor* *Dite almeno*, KV 479. *Conjunto y Orquesta de la Ópera de Cámara de Amberes* *Transparent*. Director: Hans Rotman. CPO 999 104-2. DDD. 68'50". Grabación: Amberes, VII/1991. Productor: Jean Seegers. Ingeniero: Harry de Winde.

de complemento. Las versiones tienen bastantes años y en algún caso concreto yo diría que demasados. Esto último ocurre con la *Misa en do menor* KV 427, cuya grabación es de 1960. Aunque estamos ante lecturas técnicamente irreprochables y con unos solistas vocales de indudable categoría, las varias décadas transcurridas han dejado su huella en la interpretación mozartiana. Esto es algo que se hace patente al escuchar estas versiones, sobre todo en lo concerniente a los aspectos coral y orquestal. A pesar de lo dicho, y aunque en la actualidad existen, tanto por razones estilísticas como formales, lecturas de Mozart bastante superiores a las ofrecidas en estos dos discos, no

sería justo que éstas cayesen en el olvido, habida cuenta del elevado nivel musical de los solistas, coros y orquestas que se reunieron para llevar a cabo las presentes grabaciones.

F.G.U.

PROKOFIEV: *Chout (El bufón)*, suite del ballet, op. 21A. *Sinfonía n.º 7 en do sostenido menor* op. 131. (In Honorem Václav Smetáček). Orquesta Filarmónica Checa. Director: Václav Smetáček. PRAGA PR 250 014. ADD. 34'44" y 29'55". Grabación: Praga, VI/1970. Distribuidor: Harmonia Mundi.



De nuevo un disco dedicado a Smetáček a partir de cintas de la radiodifusión checa, ahora con un monográfico Prokofiev. Son dos obras muy alejadas en el tiempo. La primera es la suite de un ballet que encargó Diaghilev a cambio de no verse obligado a montar *Alo y Lalli*, que más tarde daría lugar a la *Suite Escita*. La segunda es la última sinfonía del compositor, la obra de un hombre hundido y moribundo, condenado poco antes en la última gran redada de Zhdanov y Stalin, protegido por jóvenes como Rostropovich o Richter. Sin embargo, es una página de meridiana claridad, una especie de sereno y melancólico testamento que Prokofiev (que utilizó a menudo orquestadores a sus órdenes) no pudo orquestar por completo (lo hizo Vedernikov, bajo su dirección). El contraste entre ambas partituras es tal que, a pesar de ese estilo o estro siempre reconocible en Prokofiev, parecen obras de creadores distintos. Es tal vez la diferencia entre una época en la que todo es posible y la del balance descorazonador.

Las interpretaciones de Smetáček y esa sensacional orquesta que es y fue la Filarmónica Checa agudizan el contraste. Por una parte, el rey de la *semicorchea*, del agitado y el crescendo. Por otra, la tensa serenidad de una página sinfónica cristalina. Es un excelente disco en honor, sí, de Smetáček, pero también de Prokofiev.

S.M.B.

PROKOFIEV: *Sinfonía n.º 1 en re mayor*, Op. 25, «Clásica». *Sinfonía n.º 3 en do menor*, Op. 44. Orquesta de Filadelfia. Director: Riccardo Muti. PHILIPS 43299-2. DDD. 49'01". Grabaciones: Filadelfia, X/1990 y I/1991. Productor e ingeniero: Volker Strauss.



Buenas versiones de ambas obras en las que brilla con luz propia la espléndida aportación orquestal de la agrupación de Filadelfia, que suena con un refinamiento, variedad dinámica y virtuosismo impresionantes. Muti, por su parte, pone en juego sus conocidas dotes de dominio y color tímbrico en unas aproximaciones brillantes y llenas de tensión dramática, aunque en algunos pasajes de la *Tercera*, por ejemplo, se eche de menos un poco más de acidez e incisividad (escúchese la versión de Rozhdstvenski). La lectura de la *Clásica* es un modelo de rigor y meticulosidad, con

una claridad de exposición realmente memorable, si bien no se alcance esa alquimia sonora y esa belleza de texturas realmente milagrosa conseguida por Celibidache en su versión con la Filarmónica de Munich para Teldec (sólo en Laser Disc). De cualquier forma, dos notables interpretaciones excelentemente grabadas, recomendables para cualquiera que esté interesado en la obra del músico ruso (Nota final para Philips: en este disco que no llega a cincuenta minutos, de serie cara, hubiese cabido por lo menos otra sinfonía de Prokofiev, cosa que evidentemente hubiésemos agradecido todos. Después se quejan de que no venden discos...).

E.P.A.

PUCCHINI: *Il trittico*, Victoria de los Angeles, soprano (Suor Angelica, Lauretta); Tito Gobbi, barítono (Michele, Gianni Schicchi); Giacinto Prandelli, tenor (Luigi); Margaret Mas, soprano (Giorgetta); Fedora Barbieri, mezzo (Principessa); Carlo del Monte, tenor (Rinuccio). Orquesta del Teatro de la Opera de Roma. Directores: Vincenzo Bellezza, Tullio Serafin, Gabriele Santini. 3 CD EMI CMS 7 64165 2. Grabaciones: 1955, 1957, 1958.



Il trittico es, entre otras muchas cosas, una espléndida recreación impresionista de ambientes en la que Puccini, que era un experto creador de climas, en plena madurez, va sumando y contrastando en el espíritu del espectador para producir de esta forma un único impacto final pero sin perder en el ápice de disfrute en su desarrollo. Por eso el maestro de Lucca no quería que las tres obras se representaran de forma separada.

La versión que nos ocupa es modélica por Victoria, Gobbi y Barbieri, habida cuenta que los secundarios son de lujo el resultado queda entonces un poco cojo en *Il tabarro*, y es una pena porque ante un Gobbi oscuro, malévolo y truculento se opone una pareja compuesta por Mas y Prandelli que además de ser inadecuados quedan bastante por debajo del gran barítono. Esto para la EMI de 1955 con los cantantes que había en activo y contratados por la misma compañía es casi un delito imperdonable.

Por el contrario, *Suor Angelica* es una joya inapreciable en la que a la angélica voz de Victoria se opone la rotunda y terrenal de una Barbieri en estado de gracia en un papel a su medida y que pocas veces ha estado tan bien servido.

Schicchi es sin duda alguna una de las mejores interpretaciones en toda la carrera del gran Tito Gobbi, su gran fantasía, su incisividad en el fraseo y su impagable sentido del humor encuentran en el avispado florentino el vehículo idóneo para manifestarse en su forma más espontánea y genial, este torbellino recibe la más luminosa de las réplicas en la pícara, devota e inteligente hija recreada por Victoria de los Angeles, absolutamente memorable.

La labor rectoral de los tres directores es correcta, y personalmente destacaría al experto Serafin que sabe sacar un gran partido a las dos maravillosas cantantes que le caen en suerte.

Para finalizar, recomendación absoluta para esta versión, que puede ser completada por otras, pero no sustituida.

R. de C.

PURCELL: *Arias y canciones del Orpheus Britannicus*. Jill Feldman, soprano; Nigel

Nono: legados finales



La música de Nono, y la de buena parte de la vanguardia europea de postguerra, pretende una reordenación de los sonidos. A través de su descomposición. Las obras vocales de Nono (*La fabbrica illuminata*, *Corno una ola de fuerza y luz*, etc.) son un buen ejemplo de diversas descomposiciones. El poema no contaba por su contenido, sino por la posibilidad de la descomposición de su dimensión vocal, relacionada con otros instrumentos o con bandas magnéticas y elementos electrónicos. La descomposición lleva, lógicamente, a un nuevo tipo de reordenamiento. En obras como las que nos ofrece este registro, que son del final de la vida de Nono (ambas están concluidas en 1989, el año anterior a su fallecimiento; había nacido en 1924), se prescinde del elemento vocal tan caro a Nono, pero los violines evocan procedimientos vocales. Lo que ha desaparecido, en rigor, es el texto. Queda la voz gritona, graznadora, quejumbrosa, nunca cantabile, del violín o los violines. Las dilatadas duraciones tienen que ver con otra dimensión cara a la vanguardia, la destrucción del tiempo. El discurso no es aleatorio ni caprichoso, posee su lógica interna, su código, pero reniega de cualquier tipo de necesidad. No es gratuito, mas se desvincula de lo inevitable de cualquier discurso-tiempo (es decir, música) tradicional. Tales longitudes, junto con todo lo demás, contribuyen a la destrucción del tiempo, a su disolución. A estas alturas (hace sólo tres años), la vieja vanguardia sigue librando sus batallas. El resultado sonoro es bello en esa descomposición, en esa deconstrucción y vuelta a codificar. Recodificación, no será necesario insistir en ello, que agota la tradición de Nono y que sólo propone un discurso propio, un cosmos de este creador, nada semejante a un ejemplo o una escuela. Advertiremos que, como toda obra con electrónica, *La lontananza* pierde una dimensión esencial en un soporte audio.

S.M.B.

NONO: *La lontananza* nostálgica utópica futura. Madrigal para varios «caminantes» con Gidon Kremer, violín solo, 8 cintas magnéticas y de ocho a diez instrumentistas (39'28"). «Hay que caminar» soñando, para dos violines (20'21"). Gidon Kremer y Tatiana Grindhenko, violines. DEUTSCHE GRAMMOPHON 435 870-2. DDD. Grabación: Klosterkirche de Beilstein nr. Laufen (Suiza), XII/1990. Productor e ingeniero: Peter Laenger.



North, laúd; Sarah Cunningham, viola. ARCAN 942002. DDD. 70'. Grabación: 1992. Productor: Michel Bernstein.

En 1698, a tres años de la muerte del compositor, Henry Playford editó esta colección de cantables, que sería la base del conocimiento de Purcell en el siglo XVIII. Se trata de arias extraídas de óperas, canciones sueltas y números para comedias en prosa. El hecho de que se ofrezcan con voz y escueto acompañamiento las dota de un talante íntimo y cancioneril.

El criterio adoptado por los intérpretes es un tanto arqueológico y prescinde de la lectura dramatizante que han hecho del barroco cantantes como Janet Baker, Jessye Norman o Victoria de los Angeles. Feldman tiene una voz timbrada pero escasa, tanto de cuerpo como de extensión, y sus inclinaciones interpretativas, restringidas por el criterio de austeridad escogido, conducen a cierta correcta y elegante monotonía. Es un punto de vista razonable y respetable, pero que tiene sus riesgos.

En cualquier caso, estamos ante un Purcell de bolsillo, dotado de dignidad artística y de probidad técnica.

B.M.

RAVEL: *Fanfania. Le tombeau de Couperin. Menuet antique. Alborada del gracioso. Pavane pour une infante défunte. Boléro*. Orquesta Sinfónica de la Radio de Stuttgart. Director: Gianluigi Gelmetti. EMI CDC 7 54549 2. DDD. 55'12". Grabación: Stuttgart, 1989. Productor: Dietmar Wolf. Ingenieros: Richter y Brauns.



No es costumbre de esta casa fustigar a orquestas y directores ajenos al área de los divos, ni mucho menos. Pero discos como éste no merecen otro trato. Podríamos considerar estas lecturas ravelianas en un concierto en vivo, por un conjunto y un director menores. Pero no nos parece adecuado que, con todo lo que se ha dicho y aún se está diciendo sobre Ravel, se nos presente nada menos que por EMI esta versión que, apenas correcta, deja vacío de contenido puramente musical obras tan sutiles y ricas. No todo el mundo puede hacer todo el repertorio. Le pasa también a los divos, y en estas páginas lo señalamos a menudo. Gelmetti y la misma orquesta acompañaban a Frank Peter Zimmermann, en un disco reseñado aquí no hace mucho, de manera discreta y a veces convincente. Era los *Conciertos para violín* de Berg y Stravinski, más *Tzigane* de Ravel. Nada destacable fuera del solista, sin embargo. Y aún así... Los resultados, a solas, son menos afortunados en esta ocasión. Hay tantas referencias importantes de la obra de Ravel, y las hemos relacionado tan a menudo, que no creemos necesario abrumar este comienzo de gratuita integral con su recuerdo.

S.M.B.

RIMSKI-KORSAKOV: *Scheherezade*, Op. 35. **RAVEL:** *La Valse*. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: André Previn. PHILIPS

Insignia 434 733-2 PM. DDD. 59'27". Grabaciones: Viena, XII/1981 (Rimski) y IV/1985.



Yo no diría que esta versión de *Scheherazade*, por lo demás cuidada en extremo, de una gran belleza sonora, es la que acudiría a mi mente en primer lugar, porque aun con momentos de notable encanto expresivo, como en el tercer tiempo, carece de la solidez, del ímpetu, de la energía de, por ejemplo, Reiner (RCA). *La Valse*, también primorosamente ejecutada, no es tampoco el Ravel que uno recuerda como memorable, al estilo del de Pierre Monteux, porque es brillante y danzable, pero resulta por momentos un punto blandita y tampoco es la quintaesencia del refinamiento.

Sin embargo, estas lecturas de Previn son convincentes y nada extravagantes por lo que, a precio económico y con tomas de sonido brillantes, pueden tener su público. Me parece bien la breve biografía del intérprete, puesto que es una serie centrada en ellos. No me parece bien que ello implique la ausencia de una sola línea dedicada a las obras, especialmente teniendo en cuenta que el público que más probablemente adquiera este disco es aquél que no tenga estas obras y desee hacerse con ellas sin excesivos dispendios. En resumen, que muy bien, que se pasa un rato agradable, aunque falle la documentación.

R.O.B.

ROSSINI: Obras de cámara. Ernesto Palacio, tenor; María Angeles Peters, soprano; Adiana Cicogna, mezzo; Fulvio Bettini, barítono; Massimiliano Carrero, piano. BONGIOVANNI.



No me parece que las obras que contiene este CD se encuentren entre lo mejor del cínico de Pesaro. La labor de recuperación de la ingente obra rossiniana ha tenido el aspecto enormemente positivo de sacar a la luz piezas casi desconocidas de indudable calidad; como contrapartida a esto, afloran a veces composiciones de menos quilates que al amparo de ser desconocidas, pueden pretender una calidad que no tengan y así me parece el caso presente en el que Rossini esporádicamente utiliza material de sus óperas más conocidas, y que aunque cuentan con oficio y profesionalidad no poseen la chispa de su genio.

No me cansaré de repetir que para el belcantismo de la primera mitad del ochocientos es, no conveniente, sino imprescindible, una posición elevada de la voz, que permita ataques nítidos y ductilidad del instrumento, y que sin esta condición, que no es suficiente, es imposible abordar todas las exigencias de estas obras. En la actualidad esta cualidad, que fue pieza de cambio común en los cantantes líricos de otras generaciones, parece haberse convertido en algo así como la piedra filosofal de la que todo el mundo habla y nadie tiene. De los cuatro cantantes, se supone que especialistas, que ejecutan estas obras de Rossini, sólo Ernesto Palacio a pesar de algunas claridades, nasalidades y algunos (muchos) pianísi-

mos en la garganta, tiene una posición, si no del todo canónica, sí al menos aceptable. El resto se dedica a producir una serie de guturalidades, estridencias o sonidos fijos inaceptables, tediosos y de pésimo gusto ofreciendo unos resultados monótonos y aburridos.

R. de C.

ROSSINI: Misa de gloria. Sumi Jo, Ann Murray, Raúl Giménez, Francisco Araiza, Samuel Ramey. Coro y Orquesta de la Academia de St Martin in the Fields. Director: Neville Marriner. PHILIPS 434 132-2. DDD. 58'33". Grabación: Londres, 1992. Productor: Erik Smith. Ingeniero: Jan Wesselink.



Estrenada en 1820, la *Misa de Gloria* de Rossini es una obra de circunstancias, escrita con gran rapidez y de muy relativo valor musical. En realidad y aunque pueda parecer un poco duro, la *Misa* es un conjunto de números operísticos escritos con la típica y tópica falsilla rossiniana. En lugar de «Buona sera mio signore» o «De dolore morirò» se canta «Gratias agimus tibi» o «Christe eleison». Nos encontramos con las habituales *rouladas*, vengan o no a cuento, una armonía elemental y una vena melódica a veces agradable y luminosa y otras completamente superficial y vacía de ideas. Llama la atención que el último número de la misa, *Cum sancto spiritu*, se aparte del habitual tono de ópera bufa o, a ratos, de ópera seria que domina la partitura y se acerque mucho más a la tradición eclesiástica, con una casi severa fuga, un punto académico, pero muy bien escrita. La técnica contrapuntística no era precisamente el fuerte de Rossini que nunca tuvo una preparación técnica muy brillante. El misterio se aclara al saber que Rossini no es el autor de ese número sino Pietro Raimondo, amigo del operista a quien éste recurrió para finalizar el encargo.

Pese a todo, la *Misa de Gloria* agrada a los muchos admiradores de Rossini y alguno de sus números, sobre todo los de tenor (la segunda con su terrible cabaletta) les parecerán de gran atractivo. La interpretación es muy positiva destacando Araiza y Giménez y la musicalidad de Jo. Marriner dirige con energía y buen estilo rossiniano. El sonido es excelente, la duración demasiado breve para un compacto.

C.R.S.

SAINT-SAENS: Concierto para violín y orquesta n.º 3, en si menor, op. 61. WIENIAWSKI: *Concierto para violín y orquesta n.º 2, en re menor, op. 22.* Julian Rachlin, violín. Orquesta Filarmónica de Israel. Director: Zubin Mehta. SONY SK 48 373. DDD. 51'33". Grabación: Tel Aviv, X y XI/1991. Productor: Andreas Neubronner. Ingeniero: Sid McLaughlan.



El joven virtuoso Julian Rachlin, que firmó el año pasado un contrato en exclusiva con Sony, es lanzado por su sello discográfico con discos como éste, hecho a su medida. De

Rossini asediado



En la temporada 1968/1969 de la Scala, con motivo del centenario rossiniano, se decidió reponer *L'assedio di Corinto*, tercera versión del *Maometto II*, cuyo estreno en francés data del 1826. La ópera sólo se dio en una oportunidad durante la primera mitad del siglo, por obra de la joven Renata Tebaldi, quien afrontó la Pamira entre 1949 y 1951. Schippers dirigió la reposición escaligera con reparto similar al de esta grabación, salvo que Marilyn Horne y Franco Bonisolli asumieron las partes de Verret y Theyard. El reparto de esta función de estudio coincide con el que Schippers reunió para el Metropolitan, por las mismas fechas. Es el único *Asedio* con que se cuenta en la historia discográfica, si se excluye la toma pirata de la Scala, mejor interpretativamente, con una Horne briosa y brillante, y un Bonisolli, si no más fino, mejor dotado que Theyard.

Aquí Schippers se muestra comedido, elegante y pulcro. Equilibra correctamente las masas y acompaña con eficacia las voces. Se echa en falta un mayor juego de colores y cierto humor que Rossini infiltra aun en sus obras serias.

Las exigencias vocales y estilísticas del Rossini dramático son altísimas. Las tesituras son amplias; la coloratura, muy florida y encajada como recurso expresivo de la misma elocución teatral; el canto *spianato* de las partes meditativas o elegíacas impone un depurado sentido del arco melódico y las ligaduras; en fin, cualquier deficiencia de nivel se nota de modo estentóreo.

El presente reparto, si no parejo, es eficiente. Verrett tiene la tesitura de mezzo lírica y la agilidad que requiere Rossini. Su musicalidad y esmalte, por las fechas, son intachables. Su presencia y decir, elegantísimos. Sills descuella por su calidez y buen dominio de la coloratura rossiniana, sobre todo en las escalas, picados y deslizamientos cromáticos. La voz, por momentos, suena un tanto hueca y no faltan fallos de altura en el agudo.

Justino Díaz era, entonces, un órgano de bajo lírico bien timbrado y de placentero timbre. Sus endiabladas agilidades no son siempre pulcras, pero el conjunto de su tarea es digno. Mucho menos interesante es el tenor Theyard, de medios áridos y línea vacilante. Correcto, el resto del elenco. Mientras no surja un *Asedio* más brillante —y dudamos que esto ocurra en fecha próxima— éste cumple con dignidad su cometido.

B.M.

ROSSINI: L'assedio di Corinto. Beverly Sills, soprano (Pamira); Shirley Verrett, mezzo (Neocle); Justino Díaz, bajo (Maometto); Harry Theyard, tenor (Cleomone). Coro Ambrosiano. Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Thomas Schippers. 3 CD EMI 7643352. ADD. 52'14", 42'07" y 66'41". Grabación: 1974. Productor: John Mordier. Ingeniero: Stuart Eltham.

repertorio exaltadamente romántico, las obras tienen sólo un interés relativo, aunque innegable. Son piezas bellas y encendidas. Lo importante es ese elemento virtuosístico, esa capacidad de comunicar estados inflamados, de hacer hablar al violín como a un personaje intenso y rico, como hace Rachlin. Éste, de origen lituano y residencia vienesa, es un extraordinario violinista que aún tiene mucho que decir. Le acompañan con convicción, y algo menos de virtuosismo, un director de campanillas y una orquesta de muy buen nivel.

S.M.B.

SANLUCAR: *Aljibe. Sinfonía andaluza.* Manolo Sanlúcar e Isidro Muñoz, guitarras; José Mercé y Charo Manzano, cantaores; Manolo Soler, percusión. Orquesta Ciudad de Málaga. Director: Enrique García Asensio. ASPA AIAC0101. 64'55". Grabación: Granada, VI/1992. Productora: María Berro. Ingenieros: Javier Uranga y José A. Doray.



De buenas intenciones está el infierno lleno y el camino hacia él empedrado. Pero aquí hay tanta creencia en lo que se hace por parte de Manolo Sanlúcar que el Olimpo le perdonará. Quiero decir que éste no es el sitio para hablar de un disco al que su ubicación entre el mal o bien llamado producto clásico no le hace ningún favor. Es un deseo por trasplantar el flamenco a la sala de concierto, lugar que le es naturalmente ajeno, a través de su conversión en discurso más ampuloso del que sin duda requiere. Ello hace que esta *Sinfonía andaluza* resulte ingenuamente —en el mejor de los sentidos— sinfónica y que como andaluza tampoco ahonde en lo que Falla muy bien y otros muy mal dejaron hecho. Hay competencia interpretativa, ganas de agradar que se agradecen. Pero todo queda en un innecesario —y larguísimo— experimento fallido.

L.S.

SCHOECK: *Concierto para violín y orquesta en si bemol mayor, Op. 21 (Quasi una fantasía). Suite de la ópera «Penthesilea».* Bettina Boller, violín. Joven Orquesta Sinfónica Suiza. Director: Andreas Delfs, claves 50-9201. DDD. 60'33". Grabaciones: La Chaux-de-Fonds, Suiza, V y VII/1991. Ingeniero: Teije van Geest.



Se ha dicho que Othmar Schoeck (1866-1957) al lado de otros músicos de su generación, Honegger, Frank Martin y Willy Burkhard, debe ser incluido en una escuela suiza con personalidad propia, aunque no necesariamente homogénea. Discípulo de Reger en Leipzig, esta experiencia pedagógica tuvo escasas repercusiones en su tarea compositiva orientada hacia la música vocal, con dos capítulos fundamentales, la melodía acompañada en la línea del Lied tradicional y la producción dramática. La música instrumental ocupa un lugar secundario y hasta dependiente. El *Concierto para violín y orquesta Quasi una fantasía Op. 21* es una consecuen-

Honrar al maestro



De las nuevas generaciones de cantantes, el barítono alemán Andreas Schmidt es sin duda uno de los que mejor trayectoria lleva. A pesar de su dedicación a la ópera (y siempre, de momento, abordando los papeles más adecuados a su voz de barítono lírico), no ha abandonado el oratorio ni, sobre todo, el Lied, dedicándose al género no de manera esporádica sino de un modo constante y profundo. Después de su excelente y magnífica versión, recientemente publicada, del *Viaje de invierno*, ahora nos propone una interpretación delicada, cuidada y sensible de otro de los grandes ciclos schubertianos, *La bella molinera*. El lirismo fluido y natural de esta bellísima música resulta idóneo a sus facultades, su frescura vocal y un arte y una inteligencia aprendidas del mejor maestro, Fischer-Dieskau, quien puede estar bien satisfecho de su discípulo. Rudolf Jansen es un magnífico compañero de viaje, aunque no nos hace olvidar a Gerald Moore. En suma, una versión plenamente recomendable y una de las mejores disponibles actualmente en el mercado. El único punto negativo es, al igual que en el *Viaje*, la feísima portada, que puede hacer retroceder a más de uno. Parece ser éste un punto en el que las casas de discos están dejando mucho que desear últimamente, no sabemos por qué criterios.

R.B.I.

SCHUBERT: *Die schöne müllerin (La bella molinera), D. 795.* Andreas Schmidt, barítono; Rudolf Jansen, piano. DEUTSCHE GRAMMOPHON 435 789-2. DDD. 63'27". Grabación: Berlín, VI/1991. Productores: Cord Garben, Ursula Klein. Ingeniero: Harry Tressel.

cia de su universo lírico. Escrito en 1910/11 para la virtuosa Stefi Geyer, dedicataria de conciertos de Bartók y Burkhard, parece una nostálgica evocación del concierto romántico en su misma coloración armónica y su melodismo apasionado. Una reminiscencia congelada, sin ningún atisbo de innovaciones que tiene una excelente traducción por parte de Bettina Boller de un sonido delicado, capaz de captar las vibraciones, el sentimentalismo azucarado y exangüe de esta página al margen del tiempo.

La Suite de la ópera *Penthesilea*, inspirada en la tragedia de Kleist, es otra cosa. Tiene la vitalidad y la gestualidad de la música de escena para la que Schoeck estaba especialmente dotado y es una magnífica muestra de su instinto dramático, potenciado por una orquestación grandilocuente y masiva y una armonía tensa y acumulativa, afín al universo straussiano. Andreas Delfs que es también el adaptador de la Suite hace una versión brillante y teatral en el sentido más positivo del término al frente de una orquesta juvenil y entusiasta de calidad nada desdeñable.

D.C.C.

SCHOENBERG: *Moses und Aron.* Franz Mazura (Moses). Philip Langridge (Aron). Con Aage Haugland, Barbara Bonney, Mira Zakai. Coro y Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: Georg Solti. 2 CD DECCA 414 264-2. DDD. 96'24". Grabaciones: Chicago, IV-V/1984. Productor: James Mallinson. Ingenieros: James Lock, John Pellowe.



En el Extra nº 2 de SCHERZO (*Las cien mejores óperas en disco*) se comenta la discografía de esta trascendente obra maestra de Schoenberg, a la que también le hemos dedicado un estudio en la sección *Ópera del Siglo XX* (nº 67). Resumiremos aquí el comentario de la lectura de Solti, que es objeto ahora mismo de una reedición. Declamamos que Solti consigue la versión más bella, pero no la más profunda, ni la más dramática, ni la mejor cantada. Solti parece querer embellecer al aristado Schoenberg, lo que no siempre resulta adecuado. Es, de todas formas, una lectura de importancia, en plan *superproducción*, con espléndidos protagonistas, coro y orquesta. Y es la que se beneficia de un mejor sonido. Las otras versiones registradas son la de Scherchen (*Stradivarius*, en vivo, 1966, sonido muy inferior, con la música del tercer acto en un arreglo del propio Scherchen a partir de música de otros momentos de la ópera), la de Boulez (Sony, 1970) y la fascinante y discutilísimas de Gielen (Philips, 1975), que algún día será reeditada en formato CD.

S.M.B.

SCHUMANN: *Sinfonías nº 1 en si bemol mayor opus 38 y nº 4 en re menor opus 120.* Manfred: *Obertura opus 115.* Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: James Levine. DEUTSCHE GRAMMOPHON 435 856-2. DDD. 76'44". Grabaciones: Berlín, II-XI/1990. Productor: Wolfgang Stengel. Ingeniero: Günter Hermanns.



El historiador suele asignar a la órbita de Brahms ese fantástico epílogo de la *Música de Occidente* que conocemos como posromántico. Por eso, no está de más ahondar en sus raíces. Acaso se descubra, como es el caso de este compacto formidable, que Chaikovski, por ejemplo, no se halla lejos de Schumann o, si se quiere entender de otro modo, se halla implicado en Schumann.

Los directores de orquesta, por su parte, apesadumbrados, o glorificados, por la herencia del diecinueve, tienden a despejar sus incógnitas en términos de estilo. Y es bastante obvio que este Schumann/Levine no responde al patrón estilístico que en su día asentaron para el arquetípico autor romántico los Furtwängler o los Schuricht, ambos schumannianos de pro. Pero cabe otra práctica, mucho más moderna, que pone el estilo entre paréntesis —el estilo mismo es un paréntesis: un artificio historiográfico— y se aplica a la fábrica. Y en ese sentido, las arquitecturas que Levine nos propone a propósito de Schumann se me aparecen fascinantes e infalibles —en materia de construcción, lo sólido es lo infalible—. Y de ellas, para abreviar, podemos entresacar

dos cualidades: el esmero de los pianos medios y el argumento polifónico, al cual no es ajeno ninguno de nuestros grandes, por muy romántico o pos-romántico que se sienta. Porque, por encima o por debajo del *Zeitgeist*, hay una marca occidental que perdura.

En todo caso, la escucha de Schumann con sus ecos históricos conlleva una alegría esencial. De hecho Levine convence menos cuando cede a la tradición —en el final de la *opus 120* en particular—. Y sospechamos que la interpretación más natural no es la actual, ni tampoco la historicista, sino esa que sucede a medio camino entre lo que fue y lo que ha llegado a ser Schumann. La toma de sonido es la que el acontecimiento merece. **Bravísimo Levine.**

J.A.A.

SCHUMANN: *Concierto para piano y orquesta en la menor, Op. 54.* **GRIEG:** *Concierto para piano en la menor, Op. 16.* **Lars Vogt, piano. City of Birmingham Symphony Orchestra. Director: Simon Rattle. EMI 0777 754746 26. DDD. 62'14". Grabación: IV/1992.**



Dos archi-populares conciertos para piano y orquesta nos presentan los jóvenes intérpretes Lars Vogt y Simon Rattle. Al acabar la audición, a mi parecer, todos podemos quedarnos tranquilos de las posibles inquietudes que tengamos respecto a la interpretación musical en el futuro, ya que si existen intérpretes como los citados, unas buenas ejecuciones nos esperan.

De momento, como a prueba de aval, nos ofrecen los citados conciertos para piano que, a buen seguro, no dejarán indiferente al oyente.

Simon Rattle extrae de la City of Birmingham Symphony Orchestra un sonido poderoso, amplio, cálido, ajustado, aterciopelado, equilibrado en todas sus partes, con sabrosos empastes tímbricos entre maderas y cuerdas pero también con los siempre peligrosos metales. Con los músicos de la Birmingham, un Lars Vogt de grandes calidades musicales, destacando, por encima de todas, una sabia disposición de los pianos sonoros y una musicalidad que puede provocar efectos somáticos en el oyente.

Por si fuera poco, parece que la unión Rattle/Vogt continuará, ya que han encontrado cada uno de ellos su personalidad artística complementaria. Prueba de esta perfecta coordinación en la concepción sonora y en el discurso musical está en el *Adagio del Concierto más europeísta que nacionalista* de Edvard Grieg.

En definitiva, un grandioso trabajo. Y es que interpretaciones como éstas no se oyen todos los días.

O.P.T.

SEGERSTAM: *Sinfonía nº 11 para piano, percusión y cuerda. Orquesta Sinfónica de la Radio de Finlandia. Director: Leif Segerstam. Sinfonía nº 14. Mikael Samuelson, barítono. Orquesta Sinfónica de la Radio de*

Suecia. Director: Leif Segerstam. BIS 483. DDD. 63'02". Grabaciones: (directa) 22-III-1989, Finlandia Hall, Helsinki, y 18-III-1989, Berwald Hall, Estocolmo. Ingenieros: Harry Hasselberg, Pekka Priha y Ove Bergvall. Productores: Risto Rätty y Jan Lennart Höglund.



Son muchos los intérpretes, instrumentistas o directores de orquesta que no han podido resistir la tentación de aventurarse en el campo de la creación. Como cabía esperar, los resultados han sido muy variados pero es posible aislar algunas constantes: manierismos virtuosísticos, apertura a plurales influencias, eclecticismo estilístico. En términos generales la praxis del ejecutante ha condicionado la alquimia compositiva. Desde el momento histórico de la escisión, ambas figuras, con la consiguiente especialización, han permanecido rigurosamente separadas y los intentos de reagrupamiento no han sido siempre fructíferos.

El finés Leif Segerstam (1944) es conocido sobre todo como director de orquesta pero no puede decirse que sea un recién llegado a la composición. Este disco contiene dos de sus sinfonías con numeración de dos dígitos pero además el folleto nos informa que en el momento de la edición contaba en su haber con 6 conciertos para violín y 26 cuartetos, lo que revela una actividad torrencial, no circunscrita al ámbito musical, ya que es también el autor del cuadro que se reproduce en la carátula. En una primera impresión el estilo parece ecuménico sobre todo en la *Sinfonía nº 14*, para barítono y orquesta, de grandilocuente esquema formado por 16 secuencias que ilustran otros tantos textos aforísticos. Hay una megalomanía muy mahleriana empeñada en aglutinar variadas experiencias musicales y literarias en una amalgama no siempre homogénea donde caben detalles pintorescos como el pasaje en el que un percusionista destroza ruidosamente unos papeles que en el día del estreno fueron las páginas culturales del periódico *Helsingin Sanomat*, publicación que se había distinguido por sus acerbas críticas al autor.

Bromas sonoras aparte, hay que resaltar aspectos nada desdeñables en esta obra, extensibles a la más breve, concentrada y austera *Sinfonía nº 11*, como la escritura detallista y muy atractiva sobre todo en cuerdas y percusión, la sutileza rítmica y una tímbrica a base de pequeñas células que proyectan toda una teoría de grises y colores velados, características éstas que podrían ser definitorias de una categoría especial, escandinava o báltica, de hacer sinfonismo.

D.C.C.

SHOSTAKOVICH: *Sinfonía nº 4 en do menor, Op. 43. Orquesta Sinfónica Nacional. Director: Mstislav Rostropovich. TELDEC 9031-76261-2. DDD. 64'34". Productor: Martin Fouqué. Ingeniero: Ulrich Ruscher.*



Parece como si el ciclo Shostakovich de Rostropovich hubiera decidido caracterizarse por su irregularidad. Así, tras una interesantísima *Octava* nos llega esta decepcionante *Cuarta*,

una obra crucial que pide no ya convencimiento expresivo sino inteligencia suficiente para situarla antes del paso atrás de la *Quinta*, para explicar los porqués de una llamada de atención política que el firmante de las notas al disco, Hans-Christian Schmidt —que convierte la *Sinfonía* poco menos que en un experimento, que también lo es aunque no sea sólo eso—, une a las dudas del autor a la hora de la mera construcción formal de la obra, asunto sobre el que ni él en sus notas ni yo en mi reseña tenemos espacio suficiente para explicar o rebatir con suficiencia. Recordemos, de todas formas, el sintomático dato: la *Sinfonía* es ensayada en noviembre de 1936 por Fritz Stiedry, su autor prepara diez años después una versión para dos pianos y dice que el final no le agrada y desea retocarlo, y al fin se estrena el 30 de diciembre de 1961, era Kruchev, bajo la dirección de Kondrachin en Moscú.

Rostropovich lee la obra al mismo tiempo con timidez y exterioridad. Quiero decir que no alcanza nunca lo profundo y que en ocasiones reviste el sarcasmo de brillantez. El enorme tiempo inicial es una sucesión de momentos cohesionados por unas transiciones en exceso débiles, como si los hilvanes que sugiere Schmidt no pudieran ser rotos por una concepción que jugara a fondo la carta de esta música como obra no cumplida pero llena de sugerencias, de posibilidades, de caminos abiertos, atisbados y hasta cerrados, como una suma de tradiciones revisitadas. El temor aparece de nuevo en un *Largo* final que, por ejemplo, André Previn (EMI) negociaba con una tremenda hondura otorgándole al inacabable pedal en do toda su condición decididamente amarga. Creo que esta versión ha vuelto o está volviendo al mercado ya en forma de CD. A su lado, uno recomendaría la de Haitink (Decca), quizá el punto más alto del espléndido ciclo del director holandés, y la de Rozhdestvenski (Olympia). Y no olvidemos que ahora a Rostropovich le toca la de cal.

L.S.

SOR: *Estudios Opus 6 y 29. Alain Prévest, guitarra romántica. PLEIN VENT 9124. DDD. 62'04". Productor: Charles Limouse. Ingeniero: Jean-Lou Audiffren.*



Detrás de este compacto se aprecia un esfuerzo conjunto entre el luthier Carlos Gonzales Marcos de París, quien ha reproducido una guitarra de René Lacôte de la primera mitad del siglo XIX; la firma Savarez que ha aportado las cuerdas, y del intérprete, quien nos presenta el producto final de esta empresa. Se trata, sin duda, de una labor meritoria y hay que aplaudir el entusiasmo de esta iniciativa.

Los *Estudios* de Sor tienen, dentro de una generalidad, un suculento contenido. Son estudios para la guitarra como bien lo pueden ser, salvando las distancias, los de Chopin para el piano, en los que el valor musical está siempre presente. Por eso se hacen pasibles de ser grabados o ejecutados en las salas de concierto, lo que no podríamos hacer por ejemplo con los estudios pianísticos de Czerny, auténticos ejercicios mecánicos carentes de esencia musical.

El acercarse a estos estudios, pensando solamente en la mecánica, nos referimos a los de Sor, es hacerles flaco favor, puesto que se trata de pequeñas obras en las que late una expresión. Ese es pues el verdadero sentido de un estudio: que contenga una problemática mecánica de fondo y además otra fraseológica, rítmica y expresiva que conforme la totalidad. De esa manera nos prepara para el fin último que consiste en hacer música.

Alain Prévost, a mi juicio, descuida los valores musicales, primando en su concepción el esquema mecánico. El resultado es, por lo tanto, repetitivo y falto de iniciativas. Debemos anotar que el medio expresivo utilizado, una guitarra romántica, es muy otro que el de una guitarra de nuestros días. Prévost no parece integrado a ese instrumento, el cual se presenta hostil a todos sus mandatos.

Escuchar el compacto agota y exaspera. La música no se hace presente.

L.M.G.

STENHAMMAR: *Música completa para piano solo. Vol. 1. Tres fantasías op. 11. Intermezzo. Tres pequeñas piezas para piano. Impromptu. Impromptu-Vals. Allegro con moto ed appassionato. Últimas noches de verano, op. 33. Lucía Negro, piano. BIS 554. DDD. 68'52". Grabación: Estocolmo, V/1992. Productor: Robert Suff. Ingenieros: Robert von Bahr e Ingo Petri.*



Abre este volumen lo que será grabación de la no muy extensa producción para piano de Wilhelm Stenhammar (1871-1927), uno de los compositores nórdicos más interesantes del cambio de siglo. Su obra para el teclado lo muestra sobre todo como un seguidor de la línea romántica con ejes de influencia tales como Brahms, Schumann, Grieg o el Mendelssohn de las *Canciones sin palabras*. El presente disco ofrece un curioso arco que comienza y termina por lo más interesante de su contenido. Así, las *Tres fantasías* nos acercan al universo del piano brahmsiano de los años finales, y las *Últimas noches de verano* muestran un autor consciente de un cierto anacronismo, de un lirismo contenido, suavemente melancólico —la sombra de Rachmaninov— que tampoco utiliza demasiado esas medialuces nórdicas que serían de esperar. El resto son más bien piezas fáciles, levemente evocadoras unas, de gracia chispeante otras y hasta algo hinchada alguna —el *Allegro con moto ed appassionato*— en su vehemencia juvenil. Música que se escucha con enorme agrado, su descubrimiento no estorbará a quien medite amargamente acerca de cuánta va a quedarnos por oír cuando pasemos a mejor vida. Lucía Negro, con un piano Steinway de 1896, de camosa si no brillante sonoridad, es competente intérprete de este nada habitual e interesante programa.

L.S.

STENHAMMAR: *Concierto para piano y orquesta en si bemol mayor, Op. 1 (Versión original). Dos romanzas sentimentales para*

violín y orquesta, Op. 28. Florez y Blanzeflor, balada para barítono y orquesta, Op. 3. Love Derwinger, piano; Ulf Wallin, violín; Peter Mattei, barítono. Orquesta Sinfónica de Malmö. Director: Paavo Järvi. BIS 550. DDD. 67'55". Grabación: Malmö, VI/1992. Productor: Robert von Bahr. Ingenieros: Siegbert Ernst y Robert von Bahr.



En el n° 69 de SCHERZO nos referíamos a la excelente versión que de este *Primer Concierto* de Stenhammar nos ofrecían Mats Widlund y Gennadi Rozhdestvenski (Chandos), ligeramente superior a ésta, entonces aún no escuchada, de Love Derwinger y Paavo Järvi. Tal superioridad llega de un cierto plus de brillantez sonora y de una lectura algo más comprometida con el propio entorno de la pieza, con su filiación brahmiana. Sin embargo, para quienes quieran conocer mejor a Stenhammar, el presente disco, más generoso, les ofrece dos obras de cierto valor. Las *Dos romanzas sentimentales* son lo que su nombre indica, un algo edulcoradas sin llegar por fortuna al empalago. Florez y Blanzeflor es una breve balada que vale la pena conocer, muy hermosa, extremadamente lírica y magníficamente cantada por Peter Mattei, un joven barítono sueco de voz muy bella. El rigor nos conduce al disco Chandos —mejor grabado también—, pero la curiosidad nos tienta al Bis. ¿Tal vez la moneda al aire?

L.S.

STRAUSS: *Cuatro últimos lieder, Doce lieder con orquesta (Das Bächlein, Das heil'gen drei Könige aus Morgenland, Das Rosenband, An die Nacht, Morgen!, Der Arbeitsmann, Traum durch die Dämmerung, Mein Auge, Zueignung, Befreit, Des Dichters Abendgang, Ich liebe dich). Heather Harper, soprano. Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Richard Hickox. EMI Eminence 7 64323 2. DDD. 59'37". Grabaciones: Londres, VII/1986, II/1987. Productor: Andrew Keener. Ingeniero: Mike Clements.*



Un bello recital. No vamos a hablar, claro, de la imarcesible belleza (por muy a trasmano que estuviera en el momento de su creación) de esas *Últimas canciones*, que siempre gusta escuchar. Pero, sin llegar a su techo, tampoco son de despreciar esas otras páginas, pertenecientes a distintas épocas creadoras del compositor y orquestadas por él mismo con posterioridad, en varias ocasiones para la voz de Viorica Ursuleac, la soprano rumana, esposa de Clemens Krauss, que estrenara, entre otras óperas del mismo, *Arabella* y *Capriccio*. El caudal melódico, evocativo, envuelto casi siempre en una sensual instrumentación, que emana de estas piezas —y que, lo mismo que los correspondientes a los lieder postreros, aparece visual y adecuadamente reflejado en la pintura, de Marcel Rieder, que sirve de portada al disco— es muy grande. Y la interpretación que tanto Heather Harper como Hickox y la orquesta nos ofrecen es de suficiente solvencia. Ella (Belfast, 1930) es una soprano lírica que con el tiempo ha ido ganando cuerpo y consistencia a partir de un instru-

mento de calidad sólo relativa, gutural, dotado de cierta aspereza y de un metal no siempre límpido. Pero ha sido y es, ya en plena madurez, una artista inteligente y sensible, que se pliega bien a los meandros de estas músicas y que consigue, como en *Frühling*, primera de las canciones póstumas, unas plausibles regulaciones sonoras y unos ligados de buena factura, con excelentes ataques (la natural pianísimo de *Du kennst mich wieder* en la citada canción), bien que con algunos apreciables apuros en latitudes altas. Sin el atractivo tímbrico y homogeneidad de Popp y sin alcanzar las cotas de las auténticamente grandes en este repertorio (Ursuleac, por supuesto, Schwarzkopf —recuérdese su antiguo disco con Szell y la misma orquesta, que incluía las cuatro últimas canciones y tres de las obras—, Della Casa, Grümmer, Norman y, a menor nivel, Tomowa Sintow, Janowitz o Te Kanawa), la prestación de la cantante británica es digna de mención y de encomio; lo que, unido a la belleza de la selección y a la entonada colaboración de orquesta y director (con efectos de delicadeza y matiz tan logrados como los de *Morgen!*), hacen recomendable esta publicación.

A.R.

STRAUSS: *Cuatro últimos lieder, Muerte y transfiguración. WAGNER:* *El ocaso de los dioses: Viaje de Siegfried por el Rhin, Muerte de Siegfried y Marcha fúnebre. Lucía Popp, soprano. Orquestas Filarmónica de Londres (Strauss) y Filarmónica de Berlín (Wagner). Director: Klaus Tennstedt. EMI 7 64290 2. DDD. 70'08". Grabaciones: Londres, III/1982 (Strauss), Berlín, X/1980 (Wagner). Productor: John Willan. Ingeniero: Neville Boyling.*



Se trata de una de las primeras grabaciones —reeditada ahora en CD— realizadas por el alemán Tennstedt una vez que, descubierto para occidente, las compañías discográficas decidieron darle la alternativa cuando aún era prácticamente un desconocido para la mayoría del público. En el registro, hecho a medias entre Londres (con la orquesta de la que ha sido titular varios años) y Berlín (con un conjunto al que ha frecuentado en los ochenta), se aprecian algunas de las características que han llevado a este maestro de Merseburgo (1926) a un tardío reconocimiento: vigor estructural, amplitud de concepción, sonoridad robusta, sobriedad expresiva, esmero constructivo. El suyo es un arte que bebe, no siempre con igual inspiración, en la tradición germana. Como se demuestra escuchando esa soberana y bien planificada *Marcha fúnebre* de *Götterdämmerung*, comparable, por intensidad emocional y organización, a las mejores. Menos logrado, al carecer de todo el brillo tímbrico, fluidez narrativa y sabor contrastante requeridos, el *Viaje de Sigfrido*. Rotunda, sentida, trazada en un arco impresionante, la versión de *Muerte y transfiguración*, hecha sin alardes de ningún tipo, recia y seriamente, con excelente calibración de dinámicas; a lo Furtwängler. Y buena labor de acompañamiento a una estilizada, delicada, exquisita y plateada Popp, de instrumento por esas fechas aún en exceso

lirico para un cometido que pide una mayor sensualidad tímbrica, una más notable densidad y, puestos a pedir, un fraseo más variado y quintaesenciado, más sugerente y evocador de ese clima decadente y crepuscular que tan mágicamente pintó el compositor bávaro. En el recuerdo, pese a las bondades de esta interpretación, cuatro nombres de soprano (hagamos abstracción de los directores que con ellas colaboran): Grümmer, Schwarzkopf, Della Casa y Norman.

A.R.

STRAVINSKI: *El pájaro de fuego*, ballet. **MUSSORGSKI:** *Una noche en el Monte Pelado*. (arr. Rimski-Korsakov). Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam. Director: Sir Colin Davis. PHILIPS Insignia 434 731-2 PM. ADD. 58'20". Grabaciones: XI/1978 (Stravinski) y XI/1979 (Mussorgski).



Lo dicho con ocasión del disco de Previn (Rimski-Ravel) es, en buena parte, transplantable a éste. La versión de Davis del ballet de Stravinski no es superior, por ejemplo, a la muy cuidada y más exquisita en el matiz de Haitink (misma orquesta y misma casa, creo recordar que en otra serie de precio económico), pero el director británico ofrece en todo caso una lectura irreprochable, aunque falta del contagioso ímpetu que otros han ofrecido en esta partitura, empezando por el propio autor.

Algo parecido ocurre en la abriantada versión que Rimski realizara de la *Noche en el Monte Pelado*, que impresiona sobre todo merced a una preciosa realización orquestal por parte de la fenomenal formación holandesa, aunque uno pediría mayores dosis de misterio, de oscuridad en esta partitura (lo que no obstante no resulta fácil dada la encerrada versión de Rimski).

En una palabra, un disco en extremo agradable que si no proporciona versiones de referencia sí asegura el disfrute para quien se haga con él.

R.O.B.

SUK: *Sinfonía Asrael*, en do menor, op. 27. *Scherzo fantástico* op. 25. Sinfónica Radio de Praga. Director: Vladimir Valek. PRAGA/CHANT DU MONDE PR 250 018. DDD. 60'05" y 12'54". Grabaciones: Praga, III y IV/1992.



Es posible que haya más, pero con ésta contamos ya tres versiones fonográficas de la interesantísima *Sinfonía Asrael* (1905) de Josef Suk, esa obra marcada para el compositor por la muerte de su suegro, Antonín Dvořák, y de su esposa, Otylka, hija de aquél, y que por ello se coloca bajo el título del ángel de la muerte, Asrael. Esta obra sinfónica en dos partes y seis movimientos dio comienzo a un ciclo de cuatro piezas sinfónicas. Esta tercera lectura fonográfica de la *Sinfonía Asrael* es heredera de las de Václav Talich (1952) y Václav Neumann (1983), ambos con la Filarmonía Checa y para Supraphon. Consigue en ella Válek, sin dejarse impresionar por

tales nombres, una lectura propia, de considerable interés, fuerza y hondura, cuyo sentido, sin embargo, hay que buscarlo en una renuncia a la excesiva expresión del pathos y en un intento de primar el otro sentido, el lírico, inmerso en la partitura de tan importante pieza sinfónica. Quien posea el CD de Supraphon con la lectura de Neumann podrá prescindir de este disco. En caso

contrario, este registro, enriquecido además por el *Scherzo fantástico* poco anterior (1903), posee un interés indiscutible.

S.M.B.

VIVALDI: *Concierto en sol mayor para dos mandolinas* RV 532. *All'ombra di sospetto* RV 678. *Concierto en re mayor para laúd* RV 93. *Lungi dal vago volto* RV 680. *Concierto en la menor para flauta* RV 108. *Vengo a voi, luci adorate* RV 682. *Concierto en sol menor para flauta* RV 439 «La notte». New London Consort. Catherine Bott, soprano; Tom Finucane, laúd y mandolinas; Philip Pickett, flauta y dirección. L'OISEAU-LYRE 433 198-2. DDD. 73'24". Grabaciones: Londres, XI-XII/1989, XI/1990. Productor: Peter Wadland. Ingenieros: Simon Eadon, Jonathan Stokes (RV 532).



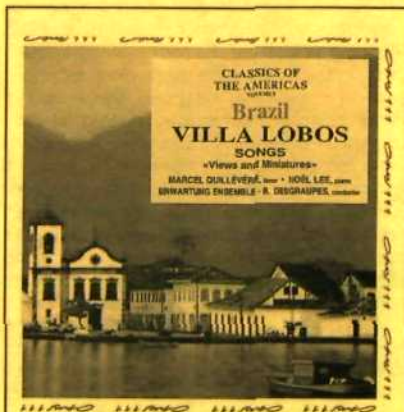
Desde su por lo menos aceptable *Camino de Santiago*, Philip Pickett no ha vuelto a grabar un disco del que se pueda afirmar que está conseguido globalmente. Sus incursiones en el barroco hacen agua por los cuatro costados, pero este registro dedicado a Vivaldi —con un programa muy interesante, sin duda— es ya un naufragio poco menos que total. Las cantatas están lastradas por la presencia de Bott, que tiene dificultades muy serias para entonar y desde luego no puede ni tan siquiera plantearse cuestiones de expresión. No mejor suerte corren los *Conciertos para dos mandolinas y para laúd*, con la sorpresa añadida en el primero del truco de grabación que permite a Finucane tañer los dos instrumentos, algo hasta ahora impensable en una versión con pretensiones de fidelidad histórica. Lecturas mortecinas, en todo caso, de cuya pauta sólo sale un poco *La notte*, pero sin poder competir con el virtuosismo y el sonido de Brügger a la flauta o con la enérgica dirección de Hamoncourt.

E.M.M.

VIVALDI: *Gloria en re mayor*, RV 589. **CALDARA:** *Stabat Mater*. **BACH:** *Magnificat en re mayor*, BWV 243. Lynda Russell, Gillian Fisher, sopranos; Alison Browner y Caroline Trevor, contraltos; Ian Partridge, tenor; Michael George, bajo. Coro y Orquesta The Sixteen. Director: Harry Christophers. COLLINS 13202. DDD. 72'22". Grabación: Londres, X/1991. Productor: Mark Brown. Ingeniero: Antony Howell.



Bellísimo tríptico religioso, el cual constituye todo un ejemplo de la interpretación rica y diferenciada, a cargo de ese universo sonoro que roza la perfección (si es que ésta acaso existe), universo constituido por The Sixteen y su director, Harry Christophers. Cada una de estas tres obras sacras es tratada con un lenguaje estilístico diferente. El *Gloria* de Vivaldi, RV 589, el más popular de las dos versiones compuestas por el veneciano (existe otra menos divulgada, con número de catálogo RV 588), se caracteriza por el uso del *filato*, justo, con pulcritud extrema,



Saudades do Brasil



Dentro de la ingente producción de Heitor Villa-Lobos, existen numerosas pequeñas páginas en las que el compositor brasileño abandona su habitual tendencia a las grandes masas sinfónicas y sinfónico-corales para recrear con sensible fantasía el universo de las pequeñas formas. Tanto en sus obras para piano o guitarra como en las canciones se mantiene en estado puro el sentido de la melodía, el color tropical y la embriaguez de la naturaleza. En estas pequeñas piezas, además, el autor puede experimentar libremente con el lenguaje y las armonías, fundiendo con habilidad el folclore autóctono con las modernas técnicas de composición. En este disco se incluye una treintena larga de estas miniaturas, compuestas principalmente en dos periodos de su vida, de 1914 a 1930 y de 1943 a 1955. Algunas de ellas están agrupadas en ciclos, como los titulados *Canciones indígenas* o *Epigramas irónicos y sentimentales*. El tenor francés Marcel Quillévère parece dejarse mecer por esta música, aunque no llegue a alcanzar la total fusión con la misma debido principalmente al acento. Está muy bien acompañado por un gran pianista como Noël Lee. Adecuadas también las intervenciones del Erwartung Ensemble, en algunas de estas canciones que exigen acompañamiento instrumental. Un disco por conocer, especialmente por la música.

R.B.I.

VILLA-LOBOS: *Canciones (Vistas y miniaturas)*. Marcel Quillévère, tenor; Noël Lee, piano. Erwartung Ensemble. Director: Bernard Desgraupes. OPUS 111 OPS 30-65. DDD. 66'18". Grabación: París, III/1992. Productora e ingeniera: Yolanta Skura.

Astrid Varnay en sus inicios

especialmente puesto de relieve en el aria de la contralto *Domine Deus, Agnus Dei*, aria con coro. Los acentos sobre los tiempos fuertes del compás procuran una mayor acentuación rítmica, un mayor sentido rítmico (*coro introductorio, Gloria in excelsis Deo*). Los contrastes entre el piano y el forte proporcionan un efecto de luces y sombras sonoras, aunque Christophers no los acusa en exceso.

El *Stabat Mater* de Caldara, por el contrario, juega con las disonancias armónicas, con voces tratadas al estilo organístico, ingravidos *tenuti*, al servicio de la expresión, en un mundo severo.

El *Magnificat* de Bach es de interpretación más brillante, con *tempo*, a veces, un tanto apresurado (coro *Domine filio unigenite*), en donde los magníficos cantantes lucen un vibrato bien medurado.

F.B.C.

WAGNER: *Idilio de Sigfrido* (18'14").
SCHOENBERG: *Noche transfigurada* (versión de 1943) (28'43").
STRAUSS: *Metamorfosis* (31'47"). Filarmónica de Berlín. Director: James Levine. **DEUTSCHE GRAMMOPHON 435 883-2. DDD. Grabación (en vivo):** Berlín, X/1991. Productor: Christian Gansch. Ingeniero: Gregor Zielinsky.



La perfecta lógica de este programa va más allá de la consideración histórica del *Idilio*

como un comienzo, la *Noche* como una culminación y *Metamorfosis* como un epílogo. Es una relación profunda la que hay entre aquel homenaje, ese poema intenso y esta elegía. Juntas, en efecto, cobran una dimensión más rica, más amplia (la primera y la tercera ya fueron acopladas en alguna ocasión). La interpretación de la Filarmónica de Berlín es, como puede esperarse, virtuosa, perfecta. Levine, por su parte, renuncia al sentido teatral que le caracteriza a menudo, y no sólo en registros operísticos, sino también en su acercamiento a la Escuela de Viena. Es tanta la renuncia que en ocasiones puede parecer asepsia. No es así, pero sí es cierto que pueden encontrarse registros de la *Noche* con más garra y sentido (Stokowski, Mitropoulos, Vaclav Neumann, Boulez, Karajan), si bien en este caso tenemos ocasión de escuchar la versión de 1943, el segundo arreglo al que Schoenberg sometía a su romántico sexteto de 1899. Poco tiene que hacer Levine, pese a sus méritos, ante las *Metamorfosis* de Furtwängler, Clemens Krauss o Kempe, y no es sólo manía por las *antiguallas*. Que me perdonen los wagnerianos si adelanto que le va más el tono doméstico del *Idilio*.

S.M.B.

WEILL: *Requiem berlinés. Vom Tod im Wald*, Opus 23. *Concierto para violín y orquesta de viento*, Opus 12. Alexandre Laiter, tenor; Peter Kooy, bajo. Elisabeth Glab, violín. Coro de la Chapelle Royale. Conjunto Instrumental Musique Oblique. Director: Philippe Herreweghe. **HARMONIA MUNDI HMC 901422. DDD. 54'20". Grabación:** V/1992. Ingeniero: Jean-Martial Golaz.



En el número 60 de SCHERZO, diciembre de 1991, bajo el epígrafe general *Tres sopranos dramáticas* comenté la edición en CD de la representación de *La walkyria* (6-12-1941) que lanzó a la fama, en Nueva York, a una principiante entonces de veintitrés años de edad, Astrid Varnay, con María Callas la última gran trágica de la lírica. La edición de Myto incluía también, a manera de *bonus*, fragmentos de un *Lohengrin*, asimismo metropolitano, representado el día 21 de enero de 1943 con Varnay no como Ortrud, uno de sus papeles después legendarios, sino como Elsa. Ahora Myto publica este *Lohengrin* y lo completa con otro sensacional *bonus*, las intervenciones más representativas de la *Lady Macbeth* que el 6 de mayo de 1951 consagró a la apabullante soprano en Europa, en el Maggio Musicale Fiorentino, casi a las puertas de su presentación en Bayreuth, y cuatro canciones de Grieg procedentes de un recital muniqués del año 1954 (ya editado por Myto y comentado asimismo en el número 60 de SCHERZO).

La audición del registro completo de *Lohengrin* confirma que en 1943, aunque el material vocal y el generoso temperamento eran de suyo evidentemente dramáticos, la juventud de la mujer y la frescura de la voz, intacta, permitían que su Elsa fuera entonces espontánea, valiente, apasionada y convincente. *Lohengrin* es una vez más Lauritz Melchior, aún en la plenitud de sus privilegiados medios. Muy interesante el *Telramund* de Alexander



Extraño disco, no por el compositor representado sino por el hecho de escuchar a Herreweghe y su Chapelle Royale en su interpretación de un compositor de nuestro siglo XX, muy alejado de los fastos del Barroco francés o de la música antigua en general.

Por lo que al compositor respecta, Kurt Weill es una pieza importantísima para poder comprender la música alemana hasta la llegada del nazismo, y su emigración posterior a los Estados Unidos, proyectándose acá su carrera hacia la música para el cine y las revistas teatrales, tan del gusto transatlántico.

Weill, alumno de Busoni, es un autor a través del cual puede adivinarse la historia de la música alemana de las tres primeras décadas de nuestro siglo, su formación berlinesa, auténtico emporio musical, las huellas de Mahler, y más especialmente, de Stravinski; en

Sved. De la Ortrud de la magnífica Kerstin Thorborg baste ahora con decir que es estilísticamente lo mejor en una representación de alto nivel. La dirección de Leinsdorf acredita al maestro conocedor y eficiente en un teatro de repertorio donde la primacía corresponde a los divos, si bien integrados en el conjunto. Los cortes son los habituales en la época, aunque no tan nutridos como en los años de Bodanzky; con todo, llama la atención la insistencia en el inferido a la primera intervención del rey Heinrich, quien en consecuencia no expone sus belicosos proyectos para enfrentarse a la «barbarie húngara». Claro que, como no hay mal que por bien no venga, estas mutilaciones, han dado lugar al *bonus* de *Macbeth*, a la espera de que Myto distribuya completa en CD la representación florentina (comercializada en disco negro con el sello Melodram). Una curiosidad final: la toma procede de una emisión radiofónica —de aquí seguramente su buen sonido relativo— con comentarista hispano.

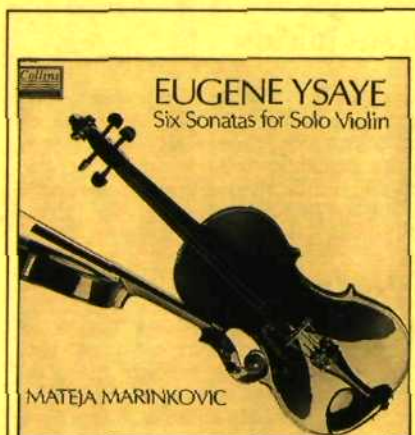
A.F.M.

WAGNER: *Lohengrin*. Astrid Varnay, soprano (Elsa); Lauritz Melchior, tenor (Lohengrin); Kerstin Thorborg, mezzo (Ortrud); Alexander Sved, barítono (*Telramund*); Norman Cordon, bajo (Rey Heinrich); Mack Harrell, barítono (Herald). Coro y Orquesta de la Metropolitan Opera de Nueva York. Director: Erich Leinsdorf. Grabación: Nueva York, 21-I-1943. **VERDI:** *Macbeth*, fragmentos. Astrid Varnay, soprano (*Lady Macbeth*); Ivan Petrof, barítono (*Macbeth*); Italo Tajo, bajo (*Banquo*); Gino Penno, tenor (*Macduff*). Coro y Orquesta del Maggio Musicale Fiorentino. Director: Vittorio Gui. Grabación: Florencia, 6-V-1951. **GRIEG:** *Ich liebe dich* op. 5 n.º 2; *Im Kahne* op. 60 n.º 3; *Ein Schwan* op. 25 n.º 3; *Ein Traum* op. 48 n.º 6 (cantados en alemán). Astrid Varnay, soprano; Hermann Weigert, piano. Grabación: Munich, 1954. 3 CD MYTO 3M CD 924.66. DDD. 230'. Libro de *Lohengrin* en alemán. Distribuidor: Diverdi.

el marco de un lenguaje neoclásico (que recuerda a Hindemith, quien también emigró a U.S.A.), con pinceladas bergianas, especialmente visibles en el *Concierto para violín*.

La interpretación destaca poderosamente la rítmica discursiva, tanto en el *Concierto para violín* (especialmente los ritmos con puntillos, de afejo gusto) cuanto en el *Requiem berlinés*, sobre textos de Bertold Brecht, con quien colaboró repetidamente (la obra que encabeza esta grabación, *Vom Tod im Wald*, es otra muestra de ello. Los desgarradores pianos del coro de hombres en el *Requiem*, a cargo del coro de la Chapelle Royale, aumentan la tensión dramática, tan característica de este compositor, que —sin embargo— ofrece recónditas páginas de melancolía (*Marterl*, con un cálido tenor).

F.B.C.



Impecable modestia



Doble sorpresa la de este disco que nos trae unas piezas olvidadas y una intérprete desconocida, con mediano currículum por más que profesora en la Guildhall School londinense. ¿Por qué no han atraído a los grandes violinistas estas músicas compuestas pensando en ellos por quien fuera a su vez intérprete excelso? Sólo Mordkovich (Chandos), Schumsky (Nimbus) y Werthen (Pavane) están en el mercado con versiones de la integral. Y, sin embargo, se trata de seis obras llenas de carácter, plétóricas de ideas expresivas —desde la asunción del inevitable tributo a Bach hasta el uso de las danzas populares o del *Dies Irae*—, nada ampulosas, lejos del mero estudio de ejecución complejísima —que también le son—, cercanas a veces al discurrir rapsódico de Rachmaninov o Enesco. Música muy bella que pide un ejecutante capaz de resolver los innumerables problemas técnicos y hacerlo en estilo, conocedor por tanto de lo que el sincretismo creador de Ysaye debe al pasado y a su propio tiempo. No en balde su autor las dedicó respectivamente a Joseph Szigeti, Jacques Thibaud, Georges Enesco, Fritz Kreisler, Mathieu Crickbroom y el pontevedrés Manuel Quiroga. Mateja Marinkovic —que toca el Stradivarius «Oscar Metz»—, más expansiva que lírica, se entrega a ello a la vez con pasión y respeto, decidida a conseguir —y a fe que lo logra— que nada del ejercicio mecánico quede sin su correspondencia anímica. Por eso este disco, trabajado con impecable pero implacable modestia, es una pequeña maravilla.

L.S.

YSAYE: *Seis Sonatas para violín solo*, Op. 27. Mateja Marinkovic, violín. COLLINS 13762. DDD. 61'41". Grabación: Loughton, II/1992. Productor: Matthew Boyden. Ingeniero: Mike Clements.

RECITALES

L'ACCOMPAGNATRICE. Música del film dirigido por Claude Miller. Obras de Richard Strauss, Mozart, Berlioz, Massenet, Schubert, Schumann, Sablon Seyder y Alain Jomy. Laurence Montayrol, soprano. Orquesta Sinfónica de Budapest. Director: Andrés Dery. VALOIS AD V 4682. 57'02". Grabación: 1992. Productor: Daniel Chevalier. Ingeniero: Paul Lainé.



Tomadas de la banda original del film, estas piezas, salvo las de Jomy, son recogidas de autores clásicos. Lo que en la película se oye en fragmentos, aquí lo tenemos entero. En ciertos casos, como en Schumann y Schubert, traducidos al francés. No se trata, pues, de una típica partitura cinema-

tográfica, sino de una antología de páginas sueltas. La impresión de conjunto, pues, no existe.

El criterio interpretativo es asordinado, amable, cauto y, por buscar un símil, *hilo musical*. Las orquestaciones están acolchadas y la leve voz de la soprano pasa por el mismo rasero a la Barbarina mozartiana y a la Thais de Massenet. Documento imprescindible para la historia de la música en el cine. ¿Qué más?

B.M.

BALLET ESENCIAL. Piezas de Chaikovski, Delibes, Khachaturian, Chopin, Herold, Ponchielli, Ravel, Prokofiev y Stravinski. Orquestas: Filarmónica de Viena, New Philharmonic, Sinfónica de Chicago, Suisse Romande, Sinfónica de Montreal, National Philharmonic, Covent Garden y Cleveland. Directores: Herbert

Un nuevo mundo de compositores



Lo más llamativo de esta entrega es tal vez la reedición en CD de una preciosa ópera feminista, *La madre de todos nosotros*, con libreto de la singular Gertrude Stein y música de Virgil Thomson. Ambos, músico y libretista, aparecen como personajes en la ópera, una obra que a veces parece una *Lehrstück* brechtiana, otras una pieza épica pasada por el matiz de la comedia. Siempre hay una teatralidad manifiesta, transformada la realidad a través del esquema, el arquetipo, la dimensión historicista. Es preciso recomendar con fuerza esta obra que, musicalmente, se muestra menos avanzada (ni falta que le hace) que el libreto. Pero éste no tendría esa vida, esa gracia, esa verdad, sin una música que lo pusiera en pie. Podría consistir, sin ella, en uno más de los pretenciosos y pedantes escritos de Stein, que en este caso adquiere sentido y corporeidad humana en virtud de una música muy bella. A muchos aficionados puede sorprenderles ver a Raymond Leppard metido en estos berenjenales, pero ahí lo tienen, saliendo más que airoso, como si se las hubiese con Haendel o con Monteverdi.

Los otros dos breves pero muy hermosos discos contienen piezas diversas y recomendables: un bello y ecléctico *Concierto para clarinete* de John Corigliano, hijo de

aquel famoso violinista; una breve y hermosa pieza de Barber, el *Tercer Ensayo*; un evocador, denso e inquietante *Concierto para oboe* de Rochberg ya regresado de la aventura atonal; y, en fin, una deliciosa página clasicista de Druckman, *Prism*, en la que Charpentier, Cavalli y Cherubini son *pre-texto*. Mehta no se arredra, con su antigua orquesta, en un repertorio menos codiciado por los públicos de las salas de conciertos, y saca adelante una música gringa contemporánea y de calidad, como es el deber de todo conjunto con respecto a la música de su país. No dejemos de advertir, de todas maneras, que los tres discos cuentan con algún tipo de patrocinio privado, compatibilizado con otro de carácter público. Aleccionador.

S.M.B.

ROCHBERG: *Concierto para oboe y orquesta* (18'32"). **DRUCKMAN:** *Prism* (22'15"). Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director: Zubin Mehta. **NEW WORLD NW 335-2.** DDD. Grabación: Nueva York, 1986. Productora: Elizabeth Ostrow. Ingeniero: Jack Renner.

CORIGLIANO: *Concierto para clarinete y orquesta* (26'29"). **BARBER:** *Third Essay for orchestra op. 47* (10'40"). Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director: Zubin Mehta. **NEW WORLD NW 309-2.** ADD. Grabación: Nueva York, 1981. Productor: Andrew Kazdin. Ingenieros: Bud Graham y Andrew Kazdin.

THOMSON: *The mother of us all*, ópera. Mignon Dunn (Susan B. Anthony). Batyah Godfrey (Anne). James Atherton (Jo the Loiterer). William Lewis (John Adams). Philip Booth (Daniel Webster). Aviva Orvath (Gertrude S.). Gene Ives (Virgil T.). *The Santa Fe Opera.* Director: Raymond Leppard. 2 CD **NEW WORLD NW 288/289-2.** AAD. Grabación: Santa Fe, Nuevo México, 1976. Productor: Mark Dichter. Ingeniero: Jerry Bruck.

Edición Ancerl: continuación



Dos nuevas e interesantes entregas de la Edición en vivo de Karel Ancerl. El disco dedicado a Prokofiev recoge música compuesta por el músico ruso entre sus veintidós y sus veintiocho años. Son piezas anteriores a su salida de Rusia, que abandonará en 1918. Una de ellas, *Siete, son siete*, es una rara pieza para tenor, coro y orquesta que el bueno de Prokofiev intentó colar como *revolucionaria*. Las habilidades pianísticas del joven virtuoso son revividas sin menoscabo por el espléndido pianista checo Ivan Moravec en una obra cuya ingenuidad no ahorra dificultades al intérprete. La *Suite Escrita*, entresacada de un ballet rechazado por Diaghilev, constituye en rigor un temprano acercamiento sinfónico, aunque la sinfonía inicial de la carrera de Prokofiev fuera la *Clásica*. Ambas páginas son traducidas por Ancerl en estos radiofónicos registros con excelente sentido, equidistante entre ese carácter sinfónico y una irresistible teatralidad. En fin, el disco se redondea con una interpretación de gran efecto de esos extraños y sorprendentes ocho minutos y medio de evocación primitiva (¿es un pequeño *Sacre* de Prokofiev?), con texto de Balmont inspirado en una inscripción caldea para exorcismos, constituidos por la cantata *Siete, son siete* (se refiere, claro está, a los demonios). Con esta obra consigue Prokofiev una temperatura dramática de considerable alcance expresivo (ya habla compuesto algunas óperas primerizas: nunca abandonará su vocación teatral, que tantos sinsabores le traerá).

A primera vista, el disco de Mozart promete mucho. ¡Nada menos que un recital de Seefried, acompañada por Ancerl! Y lo cierto es que cumple en parte. Pero la mismísima Seefried está en un mal día. Permanece su cálido color, su poderosa expresividad, su deliciosa línea de canto, pero con terribles desviaciones de afinación que provocan concretos momentos de inesperado sufrimiento. Se la ve a venir en las tres obras sacras y estalla en el aria de *Il re pastore*, donde su marido, Wolfgang Schneiderhan, la acompaña primorosamente. Estamos en 1966, la cantante se ha retirado de la ópera y con sus últimos años como intérprete de conciertos. El *Segundo Concierto* se nos ofrece en una sensacional versión, plena de estilo y de gracia, de esa pareja que tanto registró junta, Suk y Ancerl. Tal vez alguien advierta con curiosidad que estamos en mayo de 1968, en pleno experimento de la *Primavera de Praga*, días de optimismo cuyo calor pudo



influir en el brillo y la alegría de esta interpretación. Y volvemos a 1966: el sentido mozartiano del acompañamiento concertante se da también en la extraordinaria lectura de la *Sinfonía París*, a la que Ancerl se enfrenta con vigor y fuerza (escúchese bien el tenso y mesurado Andante, menos propicio a tales temperaturas que los Allegros extremos), apoyado por un conjunto virtuoso.

S.M.B.

PROKOFIEV: *Concierto para piano n.º 1 op. 10 (14'33")*. *Suite escrita (20'18")*. *Sinfonía n.º 1 op. 25, «Clásica» (13'17")*. *Siete, son siete op. 30 (8'21")*. Ivan Moravec, piano. Jaroslav Kachel, tenor (Siete). Filarmónico de Praga (Siete) Orquesta Filarmónica Checa. Director: Karel Ancerl. PRAGA 254.004. ADD. Edición Karel Ancerl en vivo. Vol. 3. Grabaciones: Praga, II/1960 (Suite), IX/1962 (Sinfonía), XI/1962 (Concierto), VI/1966 (Siete).

MOZART: *Obertura de Don Giovanni (6'25")*. *Quaere Superna del Motete K. 143 para soprano, cuerda y órgano (5'00")*. *Laudate de Vespres Solennes de Confessore para soprano y orquesta (4'34")*. *Agnus de la Misa de la Coronación para soprano y orquesta (5'13")*. *Aria n.º 10 de Il re pastore para soprano, violín obligado y orquesta (5'23")*. *Concierto para violín n.º 2 K. 211 (19'08")*. *Sinfonía n.º 31 en re mayor K. 297, «París» (17'37")*. Irmgard Seefried, soprano (2 a 5). Wolfgang Schneiderhan, violín (Il Re Pastore). Josef Suk, violín (Concierto). Orquesta Filarmónica Checa. Director: Karel Ancerl. PRAGA PR 254.005. Edición Karel Ancerl en vivo. Vol. 4. Grabaciones: Praga, 24-V-1968 (Concierto) y 11-XI-1968 (resto).

von Karajan, Richard Bonyngé, Georg Solti, Charles Dutoit, Aram Khachaturian, John Lanchbery, Bruno Bartoletti y Lorin Maazel. DECCA 436 658-2. ADD/DDD. 76'53". Grabaciones: 1961-1987.



Si es obvio que el crítico tiende a desdeñar antologías de esta especie—setenta y siete minutos con lo mejor de lo mejor—no lo es menos que este compacto puede hacer felices a muchos amigos de la música y la danza de todos los pelajes. Porque, por ejemplo, Karajan con la Filarmónica de Viena, o Solti

con la Sinfónica de Chicago, y Chaikovski en cartel y rescatado de sus tinieblas, siguen siendo un goce absoluto. Y no ha dejado de ser cierto y válido que Dutoit y la Sinfónica de Montreal brillan con luz propia en el área que reúne a Falla, a Ravel y a Stravinski. Y para quien es Delibes, o Chopin descafeinado en abanico de instrumentos, con Bonyngé basta y sobra: Y la *Danza del sable* siempre es bienvenida: y más si viene de la mano del autor que la parió. Y a nadie amarga, por dulce, la de las *Horas*. Resumiendo: que no es el disco que adquiere el que tiene algunos. Pero hará feliz—técnicamente está más

que garantizado— a quien, para empezar, quiera abrir boca.

J.A.A.

TERESA BERGANZA: *Canciones españolas*. Obras anónimas de Alfonso X El Sabio, Fuenllana, Mudarra, De la Torre, Valderrábano, Milán, Triana, Del Encina, Vázquez, Narváez, Anchieta, Esteve, Granados, Guridi, Falla, García Lorca, Turina y Montsalvatge. Narciso Yepes, guitarra. Félix Lavilla, piano. 2 CD DEUTSCHE GRAMMOPHON 435 848-2 Stereo. ADD. 74'54", 70'04". Grabaciones: Madrid, VI/1974; Munich, III/1975, XII/1976. Productores: Rudolf Werner y Rainer Brock. Ingenieros: Heinz Wildhagen y Wolfgang Mitlehner.



Deutsche Grammophon ha pasado a 2 CD con buen acuerdo el contenido de varios vinilos de mediados de los setenta en los que Teresa Berganza, en plenitud de medios, habla realizado un amplio recorrido por el mundo de la canción española, del rey Sabio a Montsalvatge. Prueba de fuego para cualquier cantante la de ir cambiando paulatinamente de estilo y de expresión forjando en la interpretación los diversos ambientes, maneras y demandas técnicas. El mejor elogio que se puede hacer de este doble compacto es, precisamente, que la mezzosoprano madrileña, sin dejar de ser igual a sí misma, resulta variada y da lo suyo a cada pieza y a cada autor, con lo que casi evita el riesgo de la monotonía. Es admirable la forma en la que la cantante modifica la emisión—buscando sonidos más fijos y una menor proyección y amplitud—y los acentos—planos y contenidos, en técnica más *spianata*— en las canciones más antiguas y cómo, poco a poco, va dando cuerpo a la voz, cambiando las inflexiones, buceando en el significado de los textos, coloreando y regulando intensidades impecablemente. Nos llega así el mensaje de los siglos pasados (que ocupa la mayor parte del primer CD) si no del modo ideal y más auténtico, sí en una recreación distanciada, estilizada e inteligente. Lo mismo que las canciones populares de Lorca—en este caso, a las conocidas nueve que estrenara, con el autor al piano, la Argentina, se han sumado otras cuatro—, dichas con un gracejo, un desgarro y un garbo que las hace verídicas, realmente populares, pese a que la impostación y la educación de la voz no casen en principio con ellas y a que aquí sea la guitarra el soporte. Dramatismo de la mejor ley en las *Majas* de Granados y sensualidad a raudales en las famosas *Canciones negras* de Montsalvatge, con una *de cuna para dormir a un negro* a la que sólo se le puede equilibrar la versión de Victoria de los Angeles. Perfectas las tres de Guridi (de las *Seis castellanas*)—con esa centelleando y prácticamente inigualable, a no ser por ella misma, *¿Cómo quieres que divinel?*, en su sitio las de Turina y muy correctas las de Falla, en la transcripción para guitarra, aunque la propia artista lo hizo mejor años atrás con el piano de Lavilla, que muestra aquí sus virtudes indiscutibles en estos repertorios, y particularmente su identificación con la voz a la que apoya—apoyaba en esos tiempos—; lo mismo que

Yepes, que evidencia una pulcritud proverbial y un tino admirable, haciendo que su instrumento dialogue con la solista de igual a igual, y prestando su colaboración para un dramático y contenido recitado de *Los mozos de Monleón* de Lorca. Sonido muy aceptable, que nos permite escuchar hasta el menor matiz y la mínima respiración en la interpretación de Berganza y apreciar en su importante dimensión la calidad áurea del timbre, la homogeneidad del color, la solidez de la emisión, la extensión muy sobrada —con ciertas tirantes en zonas agudas, en casos en los que la tesitura puede considerarse más bien de soprano neta (algunas *Majas de Granados*, *Cantares de Turina*)—, la pastosidad del material, carmoso y sensual, pero también liviano, ligero, adelgazado sabiamente, con canónicas medias voces y enmascaramiento. Sólo de vez en cuando aparecen algunas derivaciones nasales y esas durezas en el ataque y esa utilización, bastante criticable, del portamento antes de otorgar vibración al sonido, que años más tarde han afeado en buena medida la pureza de su canto.

A.R.

JOSE CARRERAS. Obras de Bellini, Rossini, Verdi, Fauré, Falla, Alvarez, Tosti, Puccini y Giordano. Primer recital en América, Caruel, 14-X-1975. LEGATO LCD 166-1.



Cuando nos sentamos a comentar un disco, podríamos limitarnos a hacer una relación de hechos y apreciaciones subjetivas sin más, pero creo que más que nada manifestamos la opinión siempre personal de alguien que siente la música, que tiene mucho de calidez y humanidad. No podemos analizar fríamente algo que se percibe directamente por los sentidos donde unos artistas han intentado ofrecer lo mejor de sí mismos. Esto viene a cuento en el caso de Carreras porque todos los aficionados asistimos con tristeza a su enfermedad y con alegría, no sólo por el artista, sino por la persona, a su reaparición. Hoy cuando escucho a este Carreras de 1975, y veo el actual, no puedo dejar de sentir algo dentro de mí al comprobar el desafortunado deterioro de su voz. Carreras nunca terminó de resolver el problema del paso de su voz, y el agudo salía ya entonces entubado y áfono, pero el centro era enormemente bello, maleable y cálido, lo que permitía al cantante dar a sus interpretaciones una gran sinceridad y comunicatividad con su auditorio, que acababa envuelto por el precioso y aterciopelado timbre de aquella voz sensual y acariadora.

R. de C.

DEBUT. Obras de Sarasate, Elgar, Khachaturian, Kreisler, Paganini, Chopin, Shostakovich, Gershwin, Liszt, Chaikovski y Prokofiev. Sarah Chang, violín; Sandra Rivers, piano. EMI CDC 0777 7 54352 2 I. DDD. 50'47". Grabación: Nueva York: III-IV/1991. Productora: Elizabeth Ostrow. Ingeniero: Tom Lazurus.



Los niños y niñas prodigio suelen presentar el doble inconveniente para ellos mismos y para quienes les escuchan de tocar mal y de tener casi todas las papeletas para no crecer. Seguramente el infierno tiene un lugar reservado —justamente el de más refinados sufrimientos— para los padres y maestros de tan explotada estirpe, responsables máximos de tanto y tanto fracaso. El caso de Sarah Chang —once añitos, alumna de Dorothy DeLay, presentación a los ocho con Mehta y la Filarmónica de Nueva York—, seguramente va a ser distinto. Dice Menuhin en la trasera del envase del compacto que no ha escuchado nada igual. No hay que relativizar demasiado la cosa teniendo en cuenta que, si a esa edad no se comprende demasiado lo que se toca, el repertorio que aquí se ofrece es de una vacuidad tan requintada como su extrema dificultad virtuosística, y lo mollar —el *Nocturno en do sostenido menor Op. post. de Chopin*, un par de *Preludios* de Shostakovich, un fragmento de *Porgy and Bess* —el precioso *It ain't necessarily so*—, la *Consola-*

ción n° 3 de Liszt, y una *Marcha de «El amor de las tres naranjas»* que quita el hipo— se beneficia, es un decir, de arreglos que —salvo los de Heifetz a Gershwin y Prokofiev— lo trivializan a base de añadir más problemas de dicción. Juzgando en lo absoluto, la pequeña Chang ofrece un sonido algo corto —utiliza un violín más pequeño de lo normal— pero extraordinariamente bien colocado y, de lo que se trata, un poderío técnico apabullante, de los que producen pánico. Hay, claro, un poco de uniformidad porque falta la imprescindible ironía que sólo un violinista culturalmente bien formado puede aportar en estas páginas. Pero se trataba de presentar a una futura estrella y aquí está. Que la cuiden sus mentores —y su casa de discos— como, nunca mejor dicho, a la niña de sus ojos, porque un monstruo así no se da todos los días. Disco, pues, imprescindible para empresarios sin escrúpulos y para inquilinos que quieran hundir en la miseria a ese vecinito cuyo *staccato* les persigue como un clavo en la cabeza.

L.S.

Cuartetos checos



Con sólo dos cuartetos de cuerda, el *Trio op. 15* y un par de piezas para violín y piano, domina Smetana con magisterio el campo de la música de cámara. Estos dos cuartetos son obras tardías, de la amarga madurez de un compositor especialmente inspirado en ellas, casi testamentos autobiográficos dictados por el dolor y convertidos en arte profundo, de mesurado dramatismo. El *Talich* ya los había grabado, no hace siquiera diez años (Calliope). Aquella sensorial lectura se renueva ahora con semejante nivel interpretativo y mejor calidad sonora. Con este grupo sólo puede parangonarse el Cuarteto Smetana, que registró estas obras también en dos ocasiones, a principios de los sesenta y a mediados de los setenta, pasando la última de ellas a formar parte de la Edición Smetana del centenario (Supraphon, en los dos casos). El Cuarteto Talich, encabezado por el ahora viola y antes primer violín del conjunto, Jan Talich (sobrino de Vaclav Talich), propone una lectura intensa, idiomática, sugerente, virtuosa. A la que

añaden una sutil y poderosa lectura de la *Meditación*, un adagio para cuarteto de Josef Suk, que tan escasa música de cámara compuso. Una maravilla.

En más de una ocasión, los británicos del Lindsay String Quartet ya nos han dejado con la boca abierta en el repertorio checo. Antes de este cuarto volumen de *The Bohemians* nos asombraron con los dos *Cuartetos* de Janáček (en rigor, un moravo), acompañado de los *Cipreses* de Dvorák (vol. 1); con los dos *Cuartetos* de Smetana, que inclúan dos piezas más de Dvorák (vol. 2); y, en fin, con los *Cuartetos 10 y 14* de Dvorák (vol. 3). Dvorák, pues, es el compositor omnipresente en esta serie monográfica nacional, con su abundancia de composiciones para la formación-cuarteto. Este nuevo disco se encuentra al mismo envidiable nivel de los anteriores. No vamos a repetir conceptos ya expresados. Baste con recomendar encendidamente la escucha de esta nueva entrega, tan espléndida que pueden los del Lindsay, sin menoscabo, parangonarse a sus colegas checos que de manera circunstancial los acompañan en este comentario.

S.M.B.

SMETANA: *Cuartetos n°s 1, «De mi vida», en mi menor, y 2, en re menor.* **SUK:** *Meditación sobre el viejo himno checo «San Wenceslao» op. 35a.* **Cuarteto Talich.** COLLINS 13232. DDD. 52'06". Grabación: Londres, XI/1991. Productor: John Boyden. Ingeniero: David Flower. Distribuidor: Diverdi.

DVORAK: *Cuartetos n° 12 en fa mayor op. 96, «Americano», y 13, en sol mayor op. 196.* Lindsay String Quartet. ASV DCA 797. DDD. 66'24". Grabación: Cambridge, 1992. Productor e ingeniero: Roy Emerson.

TORROELLA DE MONTGRÍ (COSTA BRAVA)

X CURSOS INTERNACIONALES DE MÚSICA

XIII FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA

Miembro de la Asociación Europea de Festivales

JULIO-AGOSTO 1993

CURSO EUROPEO DE PIANO

12 - 19 de Julio

Joaquín Achúcarro

Solista internacional,
profesor de la Dallas University, profesor de la Accademia
Musicale Chigiana de Siena

Aquilles Delle-Vigne

Solista internacional, profesor del Conservatorio de Rotterdam,
profesor de la École Normale Alfred Cortot de Paris

Sergei Dorensky

Solista internacional, profesor del Conservatorio
Tchaikowsky de Moscú, profesor del Mozarteum de Salzburgo.

Germaine Mounier

Profesora del Conservatorio de Música de Paris,
profesora del Mozarteum de Salzburgo.

CURSO DE TÉCNICA Y DE INTERPRETACIÓN MUSICAL

15 - 28 de Agosto

Rodney Friend, violín

Solista internacional,
concertino de la London Philharmonic y de la New York Philharmonic,
profesor senior del Royal College of Music de Londres.

Timothy Hugh, violoncelo

Solista internacional, 1º Premio del Concurso Tchaikowsky de Moscú,
profesor del Royal College of Music, de Londres

Yonty Solomon, piano

Solista internacional,
profesor senior del Royal College of Music de Londres.

Shigenori Kudo, flauta

Solista internacional,
profesor de la École Normale Alfred Cortot de Paris.

Alvaro Pierri, guitarra

Solista internacional, 1º Premio del Concurso de Guitarra de Paris,
profesor de la McGill University de Montreal.

Xavier Joaquín, percusión

Solista internacional,
profesor del Conservatorio Superior de Música de Barcelona.

The Solomon Trio

(Rodney Friend-Tim Hugh-Yonty Solomon)

Curso especial para sonatas y tríos.

CURSO DE CANTO

5 - 11 de Agosto

Jaume Aragall, tenor

Solista internacional.

CONVOCATORIA DE BECAS OTORGADAS POR LA FUNDACION CAIXA DE CATALUNYA

- Para participar en el Curso, la FUNDACION CAIXA DE CATALUNYA otorgará 50 becas que incluirán los costes de matrícula del Curso (media beca), o los de matrícula y estancia en un hotel a pensión completa (beca entera).
- Los interesados tendrán que enviar a la FUNDACION CAIXA DE CATALUNYA ("La Pedrera", Passeig de Gràcia, 92, 3r, 1a - 08008 Barcelona) un detallado curriculum vitae, demostración de méritos, cartas de presentación, etc, y una grabación en cinta cassette de dos obras, de una duración mínima de 5 minutos cada una, que pertenezcan a dos períodos musicales diferentes
- El plazo de presentación de esta documentación acaba el próximo 30 de abril.
- La decisión del Jurado se comunicará a los interesados a partir del 16 de Junio.
- La fecha límite de inscripción para todos los alumnos y para cualquier curso es el 15 de Junio.

Organización e información

Colabora

Patrocina



Joventuts
Musicals
de Torroella
de Montgrí

The British Council

J. JORQUERA

S.A. D'INSTRUMENTS MUSICALS

KAWAI



UNIVERSITAT DE BARCELONA



Ajuntament de
Torroella de Montgrí



CONSELL COMARCAL
DEL BAIX EMPORDÀ



Diputació de Girona

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



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

FUNDACIÓ CAIXA DE CATALUNYA

Apartado 70
17257 Torroella de Montgrí
Tel. (972) 75 83 96
Fax (972) 76 06 48

Formación desigual



La Capella de Ministrers es una joven formación valenciana, dedicada a la investigación, estudio e interpretación de la música barroca de la Comunidad Valenciana. Desde principios de la década de los 80, e incluso, con anterioridad, el interés por la música barroca de nuestro territorio regional ya comenzó a despertarse entre los músicos-intérpretes valencianos, con aquella formación primigenia cuyo nombre era Sintagma Musicum, alguno de cuyos miembros colabora asiduamente con la actual Capella de Ministrers, que no miembro permanente de la misma.

Su labor investigadora es encomiable y laudable, rescatando compositores del olvido, como el ilicitano Matías Navarro o Antonio Lliteres. Otros autores, en cambio, ya habían sido re-descubiertos con anterioridad, o mejor dicho, sus partituras ya habían sido exhumadas anteriormente, como el Tono al Santísimo Sacramento *Mortales que amáis* del universal Cabanilles. Con todo, felicitamos a esta formación por su trabajo de archivo. Por lo que al estudio musicológico respecta, existen carencias en la formación de la Capella de Ministrers, que inciden en su ámbito interpretativo. Porque, para grabar un disco, es preciso tener una buena formación académica, con estudios sólidos del estilo que se interpreta o ejecuta, además de una cierta maduración de las obras. Aunque algunos poseen dichos conocimientos, sin embargo, no toda la formación está en idéntico pie de igualdad, creando desigualdades. En nuestra humilde opinión, la Capella de Ministrers es

una formación desigual, y no sólo por los distintos grados de conocimiento sino —también— por las descompensaciones en la interpretación. Antes de analizarla, recordemos que cuando hablamos del rescate de los compositores olvidados, lo afirmamos siempre desde el punto de vista discográfico pues —al fin y al cabo— en estas páginas de nuestra revista tratamos la discografía, hacemos crítica discográfica.

En el campo de la ejecución e interpretación, hay que destacar la buena labor canora del tenor Lambert Climent, así como de la soprano Isabel Monar. En cambio, el contratenor asiático Shi-Chiao Tu es penoso; con una voz mal impostada, y un registro sobreagudo que pierde color, afinación, y resulta hiriente por forzar su instrumento, no controlándolo debidamente. Correctas las restantes cantantes del primer disco que sacaron a la luz, *Música Barroca Valenciana*. En el conjunto instrumental del grupo, que carece de un buen empaste, hay que destacar la buena labor de los violinistas, Adolf Giménez y Martín Domínguez. A los flautistas se les escucha con cierta debilidad. Pese a ello, el asesoramiento técnico es excelente, con ese par de compañeros con los que hemos trabajado largo tiempo, Antonio Sanfeliú y Tomás Romero.

En definitiva, conviene apoyar a esta formación por su defensa de nuestro tesoro musical, pero ello no quiere decir que entreguemos un cheque en blanco. La calidad debe ser, también, tenida en cuenta; tanto mejor si las obras están maduras.

F.B.C.

MUSICA BARROCA VALENCIANA.
Cabanilles: Mortales que amáis. Hernández Pla: 2 Recercadas. Pradas Gallén: Oigan al bobo. María Virgo Assumpta. Venid Valencianos, Hola, hola, au. Morir es probar dulzuras. Cervera: Lamentación sola con violines. Rabassa: Lamentación II de Feria V. Capella de Ministrers. EGT (sin número de referencia). DDD. 68'37". Grabación: XI/1989. Ingenieros: Antonio Sanfeliú y Tomás Romero. Navarro: Cantatas a solo, dos y tres voces con instrumentos. Capella de Ministrers. EGT 579-CD. DDD. 59'08". Grabación: Liétor, Albacete, VIII/1991. Productor: Dahiz Productions. Ingenieros: Antonio Sanfeliú y Tomás Romero.

que abarcan, en sus vidas, casi dos siglos, desde el año 1809 en que nació Mendelssohn hasta hoy mismo, en que el único compositor vivo de esta muestra, Rainer Bischoff, se encuentra en su plena madurez, a los cuarenta y cinco años de edad. La parte del león se la lleva precisamente Mendelssohn, con diecinueve de los más de setenta y un minutos de este bello recital. Junto a clásicos como Goldmark, Bruch o Bloch, tenemos curiosidades como la de Joachim, el gran amigo e intérprete de Brahms; la de Achron, lituano-polaco de formación rusa; y la de Ben-Haim (Frankenburger, de nacimiento), que huyó desde su Alemania natal a Palestina en el decisivo año

1933. El romanticismo postbeethoveniano, el epigonismo, la música de salón, los elementos folclóricos... Todo es bueno para entablar ese diálogo en una velada que satisfará a cualquier aficionado, por la belleza de las obras y, además, por el virtuosismo de una violinista sencillamente extraordinaria, la polaca Joanna Madroszkiewicz, afinada en Viena; y un acompañante a su nivel, el vienés Manfred Wagner-Artz. Con tan excelentes mimbres, con una música camerística llena de encanto y poderosa belleza, *Dialog* plantea una realidad incontrovertible: la raigambre de lo judío en la cultura occidental. Un disco generoso no sólo en minutaje, sino también en propósitos, pues pone el acento en lo que une.

S.M.B.

CANTO GREGORIANO: Responsorios, Misas y Cantos diversos. Coros de monjes de los monasterios de Montserrat, Maria Einsiedeln, Münsterschwarzach, Notre-Dame de Fontgombault y Santo Domingo de Silos. Cappella Musicale del duomo di Milano. 4 CD ARCHIV 435 032-2. ADD. 296'39". Grabaciones: monasterios de Montserrat, III/1973; Maria Einsiedeln, Suiza, VII/1972; Münsterschwarzach, Alemania, I/1976; Notre-Dame de Fontgombault, Francia, X/1971; Santo Domingo de Silos, X/1968; Iglesia de San Ambrosio, Milán, X/1974. Productores: Günther Breest, Heinz Wildhagen y Harald Baudis. Ingenieros: Klaus Hiemann, Heinz Wildhagen y Harald Baudis.



La tradición del Canto Gregoriano es el título general de este álbum de Archiv que, conteniendo cuatro discos compactos, recoge una serie de grabaciones aparecidas en su momento en seis discos de vinilo. La riqueza y variedad del Canto de la Iglesia de Occidente están presentes en este excelente álbum a través de responsorios, misas para las diversas fiestas del año litúrgico, antifonas e himnos. Salvo en el caso del coro de la catedral de Milán, las restantes obras han sido interpretadas por coros de monjes pertenecientes a diversos monasterios. Estamos, en consecuencia, ante lecturas estrictamente fieles a la tradición interpretativa del gregoriano desde un punto de vista monacal. La exposición solemne de la melodía, una permanente idea de quietud y de reposo, caracterizan estas interpretaciones. Especial interés reviste el cuarto disco, por contener dos de las manifestaciones musicales más antiguas de la Iglesia Católica. Me refiero a los cantos de rito mozárabe y ambrosiano. Ambos presentan sensibles diferencias con el rito romano, predominante en la Iglesia de Occidente. Afortunadamente, y a pesar de los diversos intentos históricos de la Iglesia por unificar el rito en todo Occidente, los ritos mozárabe y ambrosiano se han conservado y aún hoy siguen vivos en Toledo (Capilla mozárabe de la catedral) y en Milán (iglesia de San Ambrosio). Las interpretaciones de los diferentes coros monacales que intervienen en el álbum se pueden calificar de espléndidas, aunque la concepción sonora varía bastante de unos a otros. En la carpetilla que acom-

DIALOG. (Piezas para violín y piano).
Bruch: Kol Nidre op. 47. Bloch: Baal Shem. Bischoff: Hawa Nashira op. 31. Mendelssohn: Sonata para violín y piano op. 4. Joachim: Romanze op. 2. Goldmark: Romanze op. 61. Achron: Stimmungen op. 32. Ben-Haim: Berceuse sfaradite. Joanna Madroszkiewicz, violín; Manfred Wagner-Artz, piano. EMI CDC 7 54639 2. DDD. 71'37". Grabaciones: X y XI/1991. Productor: Johannes Leopold Mayer. Ingeniero: Ernst Wagenstrist.



El diálogo al que se refiere el título de este recital es el entablado por ocho voces israelitas

pañía a los discos se incluyen todos los textos cantados, pero no así los comentarios correspondientes, lo cual resulta incomprensible por sí mismo y, además, por el hecho de que estos comentarios ya existían en los respectivos discos negros y, en consecuencia, deberían haberse incluido también en el álbum comentado.

F.G.U.

HAKAN HAGEGARD: *Arias de ópera, baladas y canciones suecas.* LCD CAPRICE CAP 21 362.



El barítono sueco que se hiciera, si no famoso, sí conocido por el papel de Papageno que desempeñó en la película *La flauta mágica* a las órdenes de Ingmar Bergman, nos ofrece aquí una selección de conocidísimas arias de ópera y de mucho menos conocidas canciones suecas. Su forma de cantar recuerda, sobre todo en ciertos sonidos melifluos, a su compatriota Ingvar Wixell, aunque sin la personalidad de éste, y su voz de condición lírica se pliega mejor a Mozart que a Verdi. En cualquier caso lo mejor del disco, quizá por no tener competencia, son las canciones suecas que sabe traducir con el encanto, sinceridad y espontaneidad deseables en el repertorio popular, y que desgraciadamente tan pocas veces se encuentra, en este sentido rara avis muy recomendable.

R. de C.

IVAN KOZLOVSKI: *Arias y escenas de Orphée et Euridice, Faust, Romeo et Juliette, Les contes d'Hoffmann, Lakmé, Manon, Werther, Les cloches de Comeville. Con Pirogov y Zvezolina. Sinfónica de la URSS. Directores: S. Samosud, A. Orlov y O. Bron. MYTO IMCD 925.68. ADD. 75'. Distribuidor: Diverdi.*



Es éste el segundo recital que la firma Myto nos propone de este gran tenor ruso (Ver SCHERZO nº 64 de mayo de 1992) y también a este disco son aplicables la mayor parte de los comentarios de mi compañero Fernando Fraga; su gran musicalidad y su gran ductilidad ya se ponen en evidencia en la difícil aria *J'ai perdu mon Euridice*, es destacable su versión del *Faust*, del que hay una amplia selección de los fragmentos del protagonista, en las que el gran cantante sabe marcar las diferencias entre la voz del Faust viejo y desengañado y el joven e impetuoso, con la particularidad que canta además el aria de Siebel (corresponde a una grabación completa de los primeros años cincuenta). Su canto a media voz destaca en *Romeo et Juliette*, su estilo desenfadado en la narración de Hoffmann, la elegancia con que expresa su *Lakmé*, sutil en el aria, más abierto en el dúo, al igual que en *Manon*; su Werther expresa desesperación en el aria del segundo acto, para en el fragmento del siguiente empezar con un canto sencillo pero expresivo que se va inflamando al desarrollar su pasión. Cierra el disco una obra desconocida como es la

Chanson du mousse de *Les cloches de Comeville*, la más célebre ópera cómica de un autor hoy desconocido como Robert Planquette, estrenada en París el 19 de abril de mil ochocientos setenta y siete, en la que el artista muestra su versatilidad. Los defectos son los ya conocidos: fragmentos en ruso y el tratarse de un cantante muy personal con interpretaciones a veces *sui generis*, pero que demuestran un cierto concepto interpretativo.

A.V.

UTE LEMPER: *Ilusiones. Canciones de Hollaender, Kosma, Glanzberg, Maitrier, Contet, Emer, Hanichen, Louiguy y Dumont. Arreglos y dirección orquestal de Bruno Fontaine. DECCA DH 436720-2. 63'46". Grabación: 1992. Productor: Alex Smith. Ingeniero: Martin Atkinson.*



Conocemos a Lemper como cantante de films y de operetas de Weill, como actriz y bailarina. Ahora la vemos encarar unas relecturas, peligrosas e inteligentes, de viejas creaciones debidas a dos gloriosas hechiceras del music hall: Marlene Dietrich y Edith Piaf.

Lemper ha tomado el toro por las astas y renunciado al más remoto parecido. Con la ayuda de Fontaine se ha metido en el más lujoso eclecticismo posmoderno, echando mano de todos los registros: la canción torchy, la divagación jazzística, el recitado expresionista, la balada del cincuenta. No faltan en la rica orquestación unos bandoneones porteños ni unos compases de evocación barroca. A veces, el desarrollo de la pieza vale por una escena o una pequeña cantata dramática. Lemper pone su dicción cristalina y una voz rica y bien manejada, al servicio de un encuadre de actriz.

Los trucos de impresión y mixturas colaboran al éxito de la empresa, que muestra cómo se puede volver al pasado sin melancolías rétro y cómo se puede traducir una herencia sin convertirla en una excusa para lucir gratuitas piruetas técnicas.

B.M.

PILAR LORENGAR: *Los adioses. Obras de Esteve, Pergolesi, Schumann, Wolf, Mompou, Granados, Turina, Catalani, Obradors, Richard Strauss, Vivaldi, Lites, Brahms, Respighi y Puccini. Miguel Zanetti, piano. 2 CD RTVE y Caja Madrid 65010. ADD. 70'19" y 63'42". Grabaciones (en vivo): Madrid, 8-IV-1990; Oviedo, 22-X-1991. Productor: J. de la Vega. Ingenieros: Santiago García y Javier Fanjul.*



Como final de carrera y con 64 años cumplidos (dicho sea en todos los sentidos de la palabra cumplir), Lorengar ofreció estos recitales. Se despidió con una plétora envidiable de facultades: voz timbrada y firme, aliento amplio, generosidad de registros, uso astuto del vibrato y la entubada zona central, elegante y depurada musicalidad, fraseo puntual, articulación impecable, aunque no siempre equilibrada con la dicción.

La panoplia musical de la soprano aragonesa se aviene más al repertorio germánico que a los otros abordados por ella. El *Lied* romántico le sienta muy bien y, asimismo, el repertorio español menos castizo y más expresionista, como cierto curioso Granados. En cualquier caso, es siempre placentero atender a cualquier prestación de esta blanca zaragozana convertida en pimpante berlinesa, que fue, junto con Grümmer, la mayor mozartiana de posguerra, quedando por encima de otras ilustres colegas en razón de su generosidad vocal.

Lo más atendible de estos recitales, sin bajar nunca de un sostenido nivel, son las piezas de Schumann, Wolf, Brahms y Strauss, como los mencionados madrigales de Granados y los Respighi, por la también citada afinidad. Zanetti acompaña con pulcritud y atención.

Estos componentes tienen un peculiar interés: ser el último testimonio de la carrera pública de Lorengar, una artista que, formada en tiempos de bobería patriótica y cartilla de racionamiento, supo ser europea y, como cabal artista, universal.

B.M.

NAVIDAD EN VENECIA. Obras de G. Gabrieli, Bassano y Monteverdi. Coro Monteverdi. The Philip Jones Brass Ensemble. Director: John Eliot Gardiner. DECCA 436 285-2. ADD. 67'47". Grabaciones: IV/1972, I/1974. Edición en CD: 1992. Productores: Michael Woolcock, James Mallinson. Ingenieros: James Lock, Kenneth Wilkinson, Colin Moorfoot.

ALBUM DE NAVIDAD. Obras de Billings, Foster, Cererols, Vidales, Praetorius, Charpentier, Pascha y Greatorex. Taverner Consort, Choir and Players. Director: Andrew Parrott. EMI 7 54529 2. DDD. 63'04". Grabación: XII/1991. Productor: Simon Woods. Ingeniero: Mike Hatch.



Dos discos con más valor puramente musical que el que hacen temer sus comerciales títulos, un tanto forzados en el caso del primer ejemplar. *Navidad en Venecia* nos recuerda la prehistoria de Gardiner y su principal sentido en este momento, con su mezcla de instrumentos originales y modernos, es pasar a formar parte de la futura historia de la evolución de la corriente auténtica. Naturalmente, la disponibilidad de instrumentistas solventes —por ejemplo de la familia del metal— de los ejemplares de época fue un proceso que requirió tiempo. Esto no impide que ahora el trabajo llevado a este disco nos parezca de una espectacularidad que se resquebraja estéticamente por muchos lados. También nos recuerda que ciertas opciones musicales son sólo posibles para el intérprete de la música histórica si adopta completamente el instrumental de cada momento concreto. El otro disco pertenece ya a la situación de hoy, un instante en un *fluir* que seguramente no ha de detenerse. Parrott nos ofrece *Adeste, fideles* en su estado de arreglo dieciochesco, así como el genio melódico —dentro de una estructura sencillísima— de Cererols en *Serafin*, que con dulce armonía. La composición más importante del

disco es posiblemente *In nativitate Domini Nostri Jesu Christi Canticum* de Charpentier, pero rescates del tipo de la obra *Los que fueron de buen gusto* del autor del Méjico colonial Francisco de Vidales son los que dan a la propuesta de los Taverner su sello de originalidad.

E.M.M.

SONATAS PARA VIOLIN. Volumen I. Obras de Leclair, Forqueray, Mondonville, Duphly y Guillemain. Simon Standage, violín; Lars Ulrik Mortensen, clave. CHANDON CHAN 0531. DDD. 68'20". Grabación: Cambridge, IV/1992. Productor: Nicholas Anderson. Ingeniero: Richard Lee.



Este disco tal vez pueda parecer una miscelánea; pues en él —a pesar del título— que se refiere

a Leclair, tan sólo se contienen 2 *Sonatas para violín y bajo continuo* de Jean-Marie Leclair (en la menor, Opus 5, n.º 7; y en la mayor, Opus 9, n.º 4). El resto del mismo está integrado por diversas obras de autores varios: Jacques Duphly (2 piezas para clave, *La de Redemond* y *La du Buq*), Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville (*Sonata para violín y clave obligata en sol mayor*, Opus 3, n.º 5); Louis-Gabriel Guillemain (*Sonata para violín y bajo continuo en la mayor*, Opus 1, n.º 4); Jean-Baptiste Forqueray (*La Morangis ou La Plissay*, para clave).

Sin embargo, existen 2 parámetros por los que discurre la unidad de las obras grabadas: en primer lugar, todos son compositores franceses coetáneos. En segundo lugar, todos ellos están más o menos influidos por la música italiana, intentando crear un maridaje entre ambos estilos nacionales, el francés y el italiano.

Así, el melodismo y el virtuosismo violinístico italiano, junto a sus danzas (el Largo de la *Sonata en la menor* de Leclair parece una siciliana) y audacias armónicas, conviven con las danzas francesas (Rondós y otras), armonías, ornamentos y otros elementos galos.

La interpretación es prístina, tanto por el inmaculado sonido conseguido por Standage y Mortensen a sus instrumentos (el clave es copia de un modelo francés), como por el límpido fraseo, cuidando el melodismo italiano con una ornamentación y glosas que no son superfluas. Destacables también los abundantes cambios de registro del clavecinista, muy de acuerdo con el estilo francés y con las escuelas latinas.

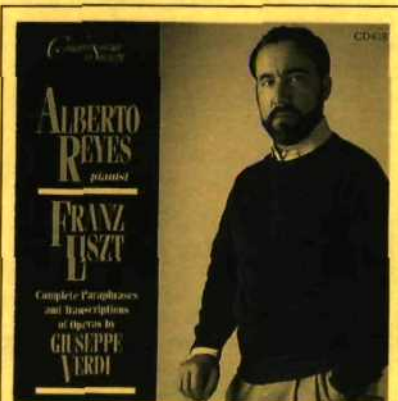
F.B.C.

DEBUSSY: *Marche Ecossaise. La mer. Salut Printemps. Invocation. Nocturnes.* Nadie Sautereau, soprano (Salut); Michel Caron, tenor (Invocation). Coro de la R.T.F. (Salut, Invocation, Nocturnes 3). Orquesta del Teatro Nacional de la Ópera de París. Director: Manuel Rosenthal. ADES 14088-2. AAD. 60.50".

RAVEL: *Alborada del Gracioso. Rapsodie Espagnole. Ma mère l'Oye. La Valse.* Orquesta del Teatro Nacional de la Ópera de París. Director: Manuel Rosenthal. ADES 14092-2. AAD. 62'09".



Se nos advierte que ambos discos contienen música entresacada de las integrales de Debussy y Ravel aparecidas en 1959 en la



Alberto Reyes, maestro en Liszt



El pianista uruguayo Alberto Reyes, nacido en Montevideo, vivió una carrera de joven prodigio, con premios, giras y éxitos, que él mismo detuvo en un momento dado. Ese tipo de retiros, que no es tan inhabitual como se cree entre los grandes intérpretes, suele aportarles algo trascendental más allá de la técnica y el dominio del instrumento. Ese algo que no poseen todos los virtuosos. A cambio, los quita, siquiera provisionalmente, de los grandes circuitos a los que ya habían accedido. Mas a juzgar por este difícil e intrincado Liszt que nos ofrece ahora Alberto Reyes, su retiro parece haber sido benéfico, al menos como intérprete. Las *Paráfrasis* de Liszt son una prueba endiablada para los grandes pianistas y la tradición más cercana, desde Arrau hasta Barenboim (por poner sólo dos ejemplos tan del Cono Sur como el aún joven Reyes), demuestra que además de dedos hay que poseer concepto, sentido y madurez, tres aspectos no separables de una misma cosa. Reyes nos ofrece un Liszt cantabile (que respeta el sentido verdiano original), virtuoso (que enfrenta los escollos de estas partituras, base de tales variaciones e invenciones) y profundo (que no olvida el hondo sentido musical de unas obras de madurez que van más lejos del puro amor hacia el teatro lírico del maestro de Busseto). Sería de desear escuchar en vivo en nuestro país (ignoro si ha tocado entre nosotros alguna vez) a este sensacional pianista uruguayo.

S.M.B.

LISZT: *Integral de las paráfrasis y transcripciones de ópera de Giuseppe Verdi.* Alberto Reyes, piano. CONNOISSEUR SOCIETY 4187. DDD. 56'21". Grabación: Nueva York, IX/1991. Productor: E. Alan Silver. Ingeniera: Patricia A. Duciaume.

colección *Présence de la musique contemporaine* de Lucien Adès. No importa que las colecciones originales no constituyesen una integral *tout à fait complète*, ya que faltaban pequeñas cosas aquí y allá. Pero siendo de tal importancia estos registros, desearíamos que se nos ofreciera ahora el íntegro de Debussy y Ravel grabado por Rosenthal a finales de los años cincuenta. Discípulo predilecto de Ravel —y uno de los poquitos que recibió enseñanzas del músico vasco-francés—, Rosenthal fue también pedagogo y compositor de mérito, creador de óperas basadas en textos de uno de los mayores dramaturgos del siglo XX, el hoy provisionalmente descuidado (como, en general, el teatro mismo) Michel de Ghelderode, belga genial que le inspiró la breve *Les femmes au tombeau* y la amplia *Hop Signor!* Este compositor, que sería preciso revisar pronto, fue el responsable de la célebre y encantadora reorquestración para ballet de piezas de Offenbach que conocemos como *Gaité parisienne*. Mas hoy no está con nosotros como compositor, sino como gran intérprete.

Ambos discos son excelentes, aunque sintamos una especial preferencia por el de Ravel. Desde aquel lejano año 1959 se han dicho cosas importantes en la interpretación de Debussy y Ravel, ha aparecido el fenómeno imprescindible de Pierre Boulez... y sin embargo, lecturas como las de Rosenthal siguen teniendo ese idioma, ese conocimiento profundo de los sentidos de tan especial repertorio. El disco de Debussy, a diferencia del de Ravel, incluye obras prácticamente desconocidas, *Salut printemps* e *Invocation* (piezas escolares, romanas), junto a grandes títulos orquestales de Claude de France, todos ellos en lecturas que, contrastadas con las del disco de Ravel, resultan más cálidas, más decididamente arrebatadas. ¿Será que la simultaneidad de los registros le llevó a Rosenthal a un intento de diferenciar claramente los mundos sonoros de ambos compositores, tan a menudo confundidos o *reveltos* bajo la inexacta etiqueta de *impresionismo*?

El de Ravel, en cambio, se limita a obras de plena madurez, aunque hay que hacer notar que esta *Ma mère l'Oye* es la inhabitual versión íntegra para ballet, esto es, con el Preludio, la Danza del tornero y la escena inicial, algo que han registrado pocos (Monteux y Boulez sí lo hicieron). Lástima que el disco no presente índice de cortes con los números correspondientes.

Los movimientos lentos ravelianos (Malaqueña, Feria, Pavana de la Bella Durmiente, Pulgarcito...) son bellísimos, están muy motivados en su tensa y sabia dosificación de matices. Nada de languidez en ninguno de los dos compositores. No estamos aún en el implacable mundo sonoro de Boulez, sino en el ámbito de la sugerencia sutil y refinada, pero el sentido dramático, por la vía de la aparente delicadeza a través de una ralentización más sinfónica que danzante, se impone en la lectura de Rosenthal. *La Valse* de Rosenthal carece aún del sentido esperpéntico que, cada cual a su manera, supieron darle Mitropoulos o Boulez. Aunque, se nos puede objetar, ¿quién mejor que Rosenthal para interpretar los auténticos deseos de Ravel? Objeción no necesariamente aceptable, desde luego. El sonido de ambos discos es correcto y adecuado, aunque, lógicamente,

te, carece del brillo de posteriores incursiones en este tipo de obras.

S.M.B.

CONCHITA SUPERVIA. Canciones en catalán (7), español (5), italiano (2), francés e inglés. Romanzas de Zarzuela (5), arias de ópera francesa (4) e italiana. PEARL GEMM CD 9969. AAD. 77'03". Grabaciones: 1927-1932. Transcripciones de Colin Atwell.



Un disco de Conchita Supervía es siempre bienvenido y de recomendación sólo condicionada por el interés o la novedad del repertorio que contenga; la intérprete es, invariablemente, cautivadora. Pearl titula este CD «La Supervía desconocida» pero, para quien firma, la mayoría de los fragmentos son familiares a través de LPs OASI o EMI. Como es habitual, la casa inglesa ha hecho una edición excelente, dando prioridad a la correcta reproducción de la voz sobre la eliminación de ruidos parásitos, que nunca llegan a estorbar demasiado. Para cada uno de los 26 fragmentos se indica fecha de grabación y número de matriz, además de incluirse un breve comentario sobre el autor y/o la obra.

Ponderar a Supervía es innecesario para quienes la conozcan; quienes no, pueden escuchar las canciones infantiles de Gennai (8 y 9), que la cantante presenta brevemente en un delicioso italiano; el irrepitible dúo de *La Verbena de la Paloma* con Marcos Redondo, dos deliciosas romanzas de Serrano (*Reina Mora*, *Alegría del batallón*) o un par de canciones catalanas, el *Cant dels ocells* o *Menta i fari-gola*, para rematar con la *Hötesse arabe* de Bizet. No creo posible que nadie quede indiferente. Una vez más se comprueba que Supervía no grabó ni un solo disco feo.

R.A.M.

JOAN SUTHERLAND: *Home sweet home.* Obras de varios autores. DECCA 425-2.



Al escuchar a Joan Sutherland siempre sorprende la facilidad de la voz y del mecanismo, es cierto que utilizó su voz como un instrumento y en aras del sonido sacrificó la expresividad, el mordiente en el fraseo y ese saber decir que ha sido patrimonio de unos pocos; ahora bien, como dijo Lauri Volpi, fue un gran tañedor de un espléndido instrumento, en el fondo no se conquistaron puestos en la historia haciendo malas cosas, y ella ocupa uno.

Con estas virtudes y defectos el repertorio más idóneo para ella era aquél donde había ocasión para ejercitar su virtuosismo magistral, el de canciones que compone este álbum se sale por tanto de su espacio natural, ya que las condiciones de expresividad son más imperativas. No obstante, el nivel vocal es de gran altura y sus seguidores pasarán un magnífico rato escuchándola en canciones de Tosti, Leoncavallo, o la *Canción india* de Rose Marie, que hicieron famosa Janette McDonald y Nelson Eddie.

R. de C.

QUINTETOS DE VIENTO DEL SIGLO

XX. Françaix: *Quinteto de viento n.º 1.* Barber: *Summer Music*, para quinteto de viento. Berio: *Opus Number Zoo.* Eder: *Quinteto de viento n.º 3, op. 91, «Begegnung».* Ligeti: *Seis bagatelas para quinteto de viento.* Ensemble Wien-Berlin. SONY SK 48 052. DDD. 67'32". Grabaciones: Berlín, VI y X/1991. Productor: Stephan Schellmann. Ingeniero: Christian Meincken.

HEAVY METAL. Lutoslawski: *Mini Overture para quinteto de metal (2'35").* Bach, Jan: *Laudes para quinteto de metal (16'50").* Lundquist: *Scandinavian Music (9'13").* Rabe: *Escalations (11'05").* Nilsson: *Wendepunkt (4'25").* Hindemith: *Morgenmusik (6'07").* Jevtic: *Quintette Victoria (8'56").* Henze: *Fragment aus einer Show (8'04").* Sandstrom: *Heavy metal (9'40").* Stockholms Kammarbrass. BIS 544. DDD. Grabaciones: Suecia, XII/1991 y III/1992. Productor e ingeniero: Robert Suff. Distribuidor: Diverdi.



Una refinada y diáfana composición de Jean Françaix de 1948 abre el sensacional disco de Sony. Obra clasicista, de una tímbrica seductora perfectamente adecuada al conjunto *quinteto de viento* (lo cual no es tan obvio en un siglo en el que tanto se ha obligado a los instrumentos a hacer cosas para las que no fueron pensados), puede constituir una agradable sorpresa para el aficionado que no haya tenido aún contacto con este compositor francés. De ese clasicismo participa la obra de Barber (1956), que posee además un elemento sugestivo, romántico, del que huía Françaix. El divertimento en cuatro partes de Berio es una delicia en su afortunada conjunción de voces ritmadas (que no son *Sprechgesang*, sino recitación pura y simple) y tímbrica del quinteto de soplo. Obras como la muy estimable de Eder (1989) demuestran el arraigo alcanzado por la atonalidad y el retroceso de determinados procedimientos de la vanguardia. En cambio, las *bartókianas* *Bagatelas* de Ligeti, de 1953, son anteriores a su inmersión en esa misma vanguardia, de la que sería figura destacada.

Los conjuntos de metal deberían echarse encima del interesantísimo CD de BIS. Algunas piezas breves de indiscutibles maestros de nuestro siglo (Hindemith, Lutoslawski, Henze) protegen las interesantes aportaciones de Jan Bach, en una suite, *Laudes*, cuyo carácter polifónico se inspira en el Renacimiento; de Sven-David Sandström, cuya recentísima *Heavy Metal* (1991) da título a ese disco, y que es un obsequio íntimo a los intérpretes; de T.I. Lundquist, que en *Scandinavian Music* evoca lo que le inspira el áspero paisaje ártico; de Folke Rabe, trombonista además de compositor, que en *Escalations* plantea todo un desafío a un conjunto especializado; de Ivan Jevtic, que en *Quintette Victoria* ofrece una nueva pieza de virtuosismo al grupo de Estocolmo; y en fin, de Bo Nilsson, que pasó por Darmstadt sin caer en el dogmatismo, como demuestra *Wendepunkt*, obra de hace once años.

En resumen: hay en ambos discos un muy especial repertorio, una muy bella música, virtuosismo interpretativo de buena ley. ¿Se puede pedir más?

S.M.B.



El mejor fondo de catálogo del mundo.

MASSIMO MILA: *El arte de Verdi, traducción de Carlos Pérez de Aranda y Cristina Smeyers. Alianza Editorial. Madrid, 1992. 355 páginas.*

Massimo Mila (1910-1988) comenzó sus trabajos verdianos en 1933 (*Il melodramma di Verdi*), es decir que estuvo inmerso en la obra del maestro durante un largo medio siglo. Este volumen recoge casi toda su trayectoria en el tema, con los aportes más antiguos convenientemente revisados y una populosa bibliografía actualizada.

La organización tópica del libro pasa por examinar los posibles períodos verdianos, luego por un tratamiento de obras concretas y, por fin, una miscelánea donde aparecen las relaciones de Verdi con el primer nacionalismo italiano, con la crítica alemana y con la teoría estética de su tiempo.

El conocimiento de Mila no es solamente musicológico, sino que hay en él un experto crítico musical y un humanista muy enterado de ideas filosóficas (Nietzsche y Croce, sobre todo) y de historia general. En ciertos momentos, puede parecer excesivo su partidismo patriótico y su encomio a Verdi como músico nacional, cuando todos reconocemos en don Giuseppe a un genio europeo de los que había pocos en su tiempo. En esto, como en el asunto de la religiosidad verdiana, hay que andar con cuidado.

Los juicios de Mila son agudos y siempre aprovechables. Son tan inteligentes y fundados que se los acoge con interés más allá de coincidir o disentir con sus conclusiones. Esto es lo propio del buen ensayista, que no es tratadista ni doctrinario.

Hay categorías que hoy podemos considerar anticuadas y que el autor maneja con firmeza. Por ejemplo, la unidad de una obra dada por la unidad del sujeto que la firma (Verdi es, de alguna manera, siempre el mismo Verdi) o los conceptos de autenticidad y verdad en materia de arte, tan vapuleados por el moderno manierismo. Pero, gracias a Mila, podemos apreciar que Verdi fue todo menos un músico desprevenido y espontáneo. Estuvo sólidamente recostado en la tradición polifónica italiana, pero no desdeñó los aportes de la escuela francesa, en materia de instrumentación, ni las sugerencias del drama alemán en cuanto a recitado dramático, que llega a las orillas de un real expresionismo. A esto dedica Mila unas páginas luminosas, lo mismo que a la explicación de las audacias armónicas y al uso de las disonancias en las últimas óperas y las obras sacras de la vejez. Hace décadas que René Leibowitz, en *Faut-il brûler Verdi?* nos contó qué estricta relación había entre evoluciones armónicas y expresión dramática en las óperas verdianas.

El libro de Mila nos señala, con pacien-

cia de sabio, por qué la obra de Verdi es avanzada sin ser revolucionaria, y cómo es moderna sin ser novedosa. Todo ello explica la extraordinaria actualidad de su arte, diríamos, incluso, de la *moda verdiana* que arranca del renacimiento posverista y que envuelve a personajes tan variados como Hans von Bülow, Igor Stravinski y Arthur Honegger.

El siglo XIX, el gran siglo musical, nos dejó un paisaje espiritual amplio y desconcertante. La música sirvió a la intimidad del alma y a los combates de la historia, a la conservación de las estructuras fundacionales y a la revuelta de toda forma. Verdi pasó con serenidad genial a través de estos centros de borrasca y realizó una obra donde la intimidad y el mundo, la actualización y la herencia se concilian con soberbia sabiduría. Una obra donde hay dioses y no teología, donde hay amor pero no literatura erótica, donde hay biografías pero no monumentos personales. Mila nos muestra que no sólo no hay que quemar a Verdi, como se preguntaba Leibowitz, sino que hemos de estar con él, de volver constantemente a sus ocurrencias de hace un siglo, de hace un día, de hace una hora.

B.M.

H.C. ROBBINS LANDON - JOHN JULIUS NORWICH: *Cinco siglos de música en Venecia. Con 231 ilustraciones, 49 en color. Traducción de Javier Alfaya. 200 páginas. Ediciones Destino. Barcelona, 1992.*

Este bello libro, en lo que se refiere a su contenido, es una obra de divulgación que no pretende descubrir elementos desconocidos para el estudioso, ni siquiera para el aficionado de cierta cualificación. Su origen es un programa de televisión, algo increíble en un país como el nuestro. Salta a la vista, sin embargo, el alto nivel de texto e imágenes a poco que se hojee mínimamente el libro. El musicólogo norteamericano Robbins Landon (Boston, 1926) es un profundo estudioso de diversos aspectos de la historia de la música, en especial el Clasicismo. Al mismo tiempo, sabe combinar la divulgación con la actividad investigadora. El resultado puede ser tanto sus profundos estudios sobre Haydn como este delicioso libro que resume cinco siglos de música desde la perspectiva de una ciudad bellísima, misteriosa y, en estos momentos, en muy serio peligro de daños irreversibles.

El texto se divide en cinco capítulos, uno por cada siglo, a partir del XVI, más un prólogo histórico de Lord Norwich. Historia (Norwich) y música (Robbins Landon) se entrecruzan en el espléndido contenido del libro. Los tres primeros ca-

pítulos (siglos XVI, XVII y XVIII) se centran en un nombre cada uno de ellos: los Gabrieli, Monteverdi, Vivaldi. Y de esos nombres parecen irradiar todos los demás. Junto a ellos, los visitantes y los maestros: Orlando di Lasso, Willaert, Schütz. Asistimos al nacimiento paulatino de los conjuntos orquestales, tras la especial polifonía estereofónica destinada a la Basílica de San Marcos. La decadencia política que el comienzo de la Edad Moderna deparó a la República de Venecia no se corresponde con una inmediata decadencia cultural, sino todo lo contrario. Venecia puede dar nombres como los de ambos Gabrieli y la pléyade de compositores del XVIII, además de la importante escuela pictórica del quinientos, heredera de una amplísima tradición, y de su decisiva aportación al teatro no cantado (desde la *commedia dell'arte* hasta Carlo Goldoni). Y, en el siglo XVII, a falta de grandes compositores propios, puede albergar a Monteverdi y, prácticamente, inventar la ópera; al menos, inventar el teatro de ópera y su público. No habrá decadencia cultural. Habrá hundimiento repentino cuando, con las guerras napoleónicas, pierda la Serenissima hasta su propia independencia. En el siglo XIX, pues, Venecia se convertirá en un museo que será visitado por literatos, profesores, músicos, todos extranjeros, ajenos, algunos de los cuales (Rossini, Verdi) le darán días de gloria musical, mientras otros (Chalkovski, Wagner) residirán temporalmente en ella. Ya no produce Venecia músicos, sus orquestas son de bajo nivel, y antes y después de su inclusión en la monarquía de la Italia unificada se limitará a atraer a los extraños. La decadencia cultural llega al siglo XX que, en lo que a música se refiere, se recuperará a partir de la Bienal y, en lo operístico, mediante una reliquia, el único teatro que del pasado se conserva, si bien transformado, la Fenice. Los nombres de Diaghilev y Stravinski, de Berio y Nono, son ahora obligados. Venecia dio al menos un buen músico al siglo XX, Gian Francesco Malipiero, gran redescubridor de Monteverdi. En estas páginas se alaba al musicólogo y se trata al compositor con tal vez excesivo desdén. Por otra parte, es curioso que en un libro con este título no aparezca ni siquiera mencionado el nombre de Tomaso Albinoni.

El libro cuenta con una bellísima iconografía, tal como se reseña en la referencia. Es una excelente ocasión para hacer pasar ante nuestra fascinada vista una buena muestra de ese otro aspecto en que tanto destacó Venecia, la pintura, a la que aportó un especial sentido del color ya mucho antes del Tiziano, al menos desde la época de Giovanni Bellini.

S.M.B.

CONCIERTOS

BARCELONA

Ibercamera

12 de marzo: Anne-Sophie Mutter, violín; Phillip Moll, piano. Ravel, Schubert, Beethoven.

16: Barbara Hendricks, soprano; Stefan Scheja, piano. Schubert, Wolf, Fauré, Chausson, Gounod, Bizet.

23: André Watts, piano. Bach-Busoni, Schubert, Janáček, Schubert-Liszt, Chopin-Liszt, Mendelssohn-Liszt, Verdi-Liszt, Mozart-Liszt.

5 de abril: Coro y Orquesta Bach de Berlín. Karl Hochreither. Bach, *Passión según San Mateo*.

Palau 100

4 de marzo: Academy of Saint Martin in the Fields. Iona Brown. Sin determinar.

21: Filarmónica de Israel. Orfeo Catalá. Zubin Mehta. Mahler, Segundo.

Gran Teatro del Liceo

26 de marzo: Coro y Orquesta del Gran Teatro del Liceo. Uwe Munde. Christa Ludwig, mezzosoprano, Mahler.

29: Anna Tomowa-Sintow, soprano; Helmut Oetzel, piano. Chalkovski, Brahms, Strauss.

30: Recital Lírico.

Euroconcert

17 de marzo: Órgano de la catedral. Jiri Cipera. Buxtehude, Bach, Franck.

24: Il Fondamento. Paul Dombrecht, J.C.F. Bach. *Der tot Jesu*.

Orquesta Ciudad de Barcelona

5, 6, 7 de marzo: Meir Minski. Bella Davidovich, piano. Guinovart, Chopin, Shostakovich.

12, 13, 14: Vaclav Neumann. Aurora Nátola, chelo. Martinu, Ginastera, Dvorák.

20, 21: Philippe Entremont, piano y dirección. Mozart, Chalkovski.

26, 27, 28: Jiri Belohlavek. Daniel Hoexter, piano. Mozart, Rachmaninov, Martinu.

3, 4 de abril: Luis Antonio García Navarro. Coral Carmina. Mompou, Fauré.

EUSKADI

Sinfónica de Euskadi

1 de marzo: Hans Graf. Weber, Strauss, Bruckner. (Bilbao). 2, 3: San Sebastián. 4: Pamplona. 5: Vitoria.

16, 17: Miquel Angel Gómez Martínez. Sociedad Coral de Bilbao. Brahms, *Requiem alemán*. (San Sebastián). 18: Vitoria.

24, 25: Miquel Angel Gómez Martínez. Rossini, Schubert, Dvorák. (San Sebastián).

GRANADA

Orquesta Ciudad de Granada

6, 7 de marzo: Francisco García Nieto. Mozart, Schubert, Mendelssohn.

20, 21: Juan de Udaeta. Peter Jablonski, piano. Chalkovski.

3, 4 de abril: Edward Cumming, David Russel, guitarra. Bartók, Rodrigo, Stravinski.

LAS PALMAS

Filarmónica de Gran Canaria

2, 3, 5, 6 de abril: Gabriel Chmura. Bach, Mozart, Schubert, Haydn.

MADRID

Ibermúsica

13 de marzo: Sinfónica de Viena. Rafael Frühbeck, Brahms, Rimski-Korsakov.

17, 18: Filarmónica de Israel. Zubin Mehta. Berlioz, Orfeo Donostiarra. Mahler, Segundo.

30: Filarmónica de Halle. Coro de Dresde. Bach, *Passión según San Mateo*.

1, 4 de abril: Filarmónica de Nueva York. Kurt Masur. Barber, Sheng, Dvorák, Brahms, Mozart, Strauss.

Asociación Filarmónica

16 de marzo: Sinfonía Varsovia. Krzysztof Penderecki. Rossini, Penderecki, Shostakovich.

Ciclo Brahms de Fundación Caja Madrid

15, 16 de marzo: Sinfónica de la Radio de Baviera. Lonn Maazel. Horacio Gutiérrez, piano. Sinfonías 1ª y 2ª. *Conciertos para piano 1 y 2*.

29, 30, 31: Cuarteto Melos. Enrique Santiago, viola. Ulf Rodenhäuser, clarinete. Konrad Elser, piano.

Cuartetos Op. 57, 67, Quintetos Op. 88, 111, 115, 34.

Liceo de cámara

13 de marzo: Trío Diabelli. Diabelli, Schwab, Moll, Beethoven.

20: Cuarteto Amati. Karl Engel, piano. Fauré, Szymanowski, Franck.

27: Manuel Cid, tenor; Miguel Zanetti, piano. Schubert, *Bello molinero*.

XX Ciclo de la Universidad Autónoma

12 de marzo: Gustav Leonhardt, órgano.

28: Coro y Orquesta Bach de Berlín. Karl Hochreither. Bach, *Passión según San Juan*.

1 de abril: Niños Cantores de Bad Tölz. Bach, *Motetes*.

Orquesta Nacional

5, 6, 7 de marzo: Walter Weller. Enrique Pérez Piquer, clarinete. Arriaga, Weber, Schubert.

12, 13, 14: Maximiano Valdés. Angel Jesús García, violín. Weber, Gerhard, Debussy, Scriabin.

19, 20, 21: Coro Nacional. David Parry. Ernesto Bitetti, guitarra. Sardá, Castelnuovo-Tedesco, Britten.

26, 27, 28: Coro Nacional. Aldo Ceccato, J.L. Turina. Schoenberg, Beethoven.

2, 3, 4 de abril: Coro Nacional. Aldo Ceccato. Gauci, von Otter, Domenico, Mikulas, Verdi, *Requiem*.

Ciclo de Cámara y Polifonía

11 de marzo: Cuarteto Aries. Dietz, Haydn, Dvorák.

16, 17: Cuarteto de Tokio. Haydn, Bartók.

23, 25: Trío Verdehr de Michigan. Mozart, von Einem, Saint-Saëns, Ott, Beethoven, Dvorák, / Beethoven, Bruch, Soutthorpe, Menotti, Brahms.

30: Orquesta Clásica de Madrid. Alfonso Saura. Valen, Mozart, Schubert.

1 de abril: Pablo de la Cruz, guitarra. Bach, Ruiz López, Biberán.

Orquesta de RTVE

11, 12 de marzo: Aldo Ceccato. Bruckner, Novena.

18, 19: Mark Ermler. Igor Oistrakh, violín. Chalkovski, Rimski-Korsakov.

25, 26: Coro RTVE. Sergiu Comissiona. Verdi, *Requiem*.

2 de abril: Coro RTVE. Mauricio Kagel. Kagel.

MALAGA

Orquesta Ciudad de Málaga

5, 6 de marzo: Cristóbal Halffter. Radu Aldulescu, chelo. C. Halffter, Haydn, Schumann.

19, 20: Odón Alonso. Turina, Saint-Saëns, Chalkovski.

2, 3 de abril: Odón Alonso. Bach, *Passión según San Mateo*.

TENERIFE

Sinfónica de Tenerife

4, 5 de marzo: Philippe Entremont, piano y dirección. Strauss, Previn, Shostakovich.

11, 12: John Lubbock. Ginastera, Nielsen, Dvorák.

18, 19: Tuomas Ollila. Cruz de Castro, Hindemith, Sibelius.

25, 26: Victor Pablo Pérez. Rosa Torres-Pardo, piano. Albéniz, Schumann.

VALENCIA

Palau de la Música

2 de marzo: Academy of St Martin in the Fields. Iona Brown. Rossini, Britten, Beethoven.

5: Orquesta de Valencia. Sunkalu Tsutsumi. Chalkovski.

7: Orquesta The Age of Enlightenment. Anner Bylsma, chelo. Boccherini.

11: Sinfónica de Viena. Rafael Frühbeck, Brahms, Rimski-Korsakov.

12: Orquesta de Valencia. Meir Minski. Weber, Chalkovski.

23: Filarmónica de Israel. Zubin Mehta. Berlioz.

26: Coro y Orquesta de Valencia. Manuel Galdaf. Debussy, Chalkovski.

31: Dresdner Kreuzchor. Philharmonisches Staatsorchester Halle. Gothart Stier. Bach, *Passión según San Mateo*.

4: Coro y Orquesta Bach de Berlín. Karl Hochreither. Bach, *Passión según San Juan*.

AMSTERDAM

Concertgebouw

6 de marzo: Filarmónica de la Radio. Ivan Fischer. Heinz Holliger, oboe. Mahler, Webern, Yun, Busoni, Strauss.

9: Cuarteto Orlando. Schubert, Haydn, Grieg.

7, 8, 9: Filarmónica de Holanda. Vassili Sianiski. Vladimir Vardo. Brahms, Strauss.

10, 11, 12, 14: Orquesta del Concertgebouw. Riccardo Chailly. Brahms, Zemlinsky.

11: Trio Amsterdam. Beethoven, Ebert, Weber.

12: Cuarteto Arditti. Webern, Schoenberg, Zemlinsky.

13: Filarmónica de Rotterdam. Valeri Georgiev. Yuri Bashmet, viola.

Orquesta de Cámara de Holanda. Antoni Ros Marbá. Maria João Pires, piano. Badings, Beethoven, Mozart.

14: Cuarteto Orlando. Rian de Waal, piano. Bruch.

15, 17: Filarmónica de Holanda. Vassili Sianiski. Diepenbrock, Chalkovski, Beethoven.

Cuarteto Arditti. Webern, Schoenberg, Mozart.

16: Filarmónica de la Radio. Richard Dufallo. Webern, Schoenberg.

17, 18: Cuarteto Arditti. Webern, Berg, Schoenberg.

18, 19: Riccardo Chailly. Diepenbrock, Berg, Donatoni.

20: Nueva Sinfonietta de Amsterdam. Lev Markiz. Gubaidulina, Haydn.

21: Cuarteto Orion. Beethoven.

Orquesta Bach de Holanda. Willem Wiesenahh. Bach.

Kristjan Zimmerman. Schumann.

23: Orquesta Barroca de Amsterdam. Ton Koopman. Bach.

24, 25, 27, 28: Orquesta del Concertgebouw. Riccardo Chailly. Verdi, *Requiem*.

26: Filarmónica de Rotterdam. Hans Vonk. Yo Yo Ma, chelo, Albert, Bartók, Brahms.

27: Orquesta de Cámara de la Radio. Frans Brüggem. Haydn, Beethoven.

28: Nueva Sinfonietta Amsterdam. Lev Markiz. Yo Yo Ma, chelo, Schubert, Jachaturian, Denisov, Mozart, Chalkovski.

Yo Yo Ma, chelo; André Previn, piano. Previn, Britten, Shostakovich.

29: Trio Fontenay. Haydn, Brahms, Rachmaninov.

30: Orquesta Barroca de Amsterdam. Ton Koopman. Yo Yo Ma, chelo, Bach, Vivaldi, Haydn.

31: Orquesta Drama de Amsterdam. Maurice Horsthuis. Yo Yo Ma, chelo, Bach, Machover, Moore, Horsthuis.

2, 4 de abril: Orquesta del Concertgebouw. Coro de Cámara de Holanda. Ton Koopman. Bach, *Passión según San Mateo*.

3: Filarmónica de la Radio. Valeri Gergiev. Strauss, Ravel, Prokofiev, Stravinski.

Reinbert de Leeuw, piano; Anner Bilsma, chelo; Vera Beths, viola. Ostrovski, Shostakovich.

BOSTON

Sinfónica de Boston

4, 5, 6 de marzo: Roger Norrington. Bach, Berg, Schumann.

10, 11, 12, 13, 16: Bernard Haitink. Jard van Nes, mezzosoprano. Berg, Brahms, Dvorák.

LISBOA

Fundación Gulbenkian

8 de marzo: Cuarteto de Cleveland. Smetana, Brahms.

10: Ann-Sophie Mutter, violín; Phillippe Moll, piano. Ravel, Schubert, Beethoven.

11: Roberta Alexander, soprano; Tan Krone, piano. Dvorák, Strauss, Barber, Ives.

14: João Pedro Oliveira, órgano. Bach, Vivaldi-Bach, Liszt, Messiaen.

15: Cuarteto Capela. Jorge Moyano, piano. Schumann, Franck.

Sinfónica de Viena. Coro Gulbenkian. Rafael Frühbeck, Mahler, Tercero.

20: Filarmónica de Israel. Zubin Mehta. Berlioz.

23: Maria Tipo, piano. Chopin, Scarlatti.

25, 26: Orquesta Gulbenkian. Michel Swierczewski. Fauré, Jolivet, Debussy.

29: Jacopo Scalfi, chelo; Roger Woodward, piano. Xenakis, Feldman.

31: Maxim Vengerov, violín; Itamar Golan, piano. Bach, Mozart, Beethoven, Saint-Saëns.

1, 2 de abril: Coro y Orquesta Gulbenkian. Michel Corboz, Martin, Gólgota.

5: Solistas de la Orquesta Gulbenkian. Antonio Rosado, piano. Milhaud, Honegger, Debussy, Brahms.

LIVERPOOL

Royal Philharmonic

10, 11, 12 de marzo: Vernon Handley. Raphael Wallfisch, chelo. Sibelius, Moeran, Brahms.

20: Coro de la Royal Philharmonic. John Nelson. Brahms, Mendelssohn.

24, 25: Libor Pesek. Komgold, Strauss, Brahms.

7, 8 de abril: Paolo Olmi. Dezzo Ranki, piano. Mendelssohn, Beethoven, Schumann.

LONDRES

The South Bank Centre

3 de marzo: Orquesta de la Ciudad de Birmingham. Simon Rattle. Shostakovich, Berg, Varsé, Gershwin.

Paul Crossley, piano. Debussy.

4: Orquesta Philharmonia. Leonard Slatkin. Evgueni Kissin, piano. MacMillan, Prokofiev, Shostakovich.

5: Sinfónica de Viena. Rafael Frühbeck. Coro de la Sinfónica de Londres. Mahler, Tercero.

6: Orquesta Philharmonia y Coro. Leonard Slatkin. Britten, Milner, Walton.

Coro y Orquesta del Grupo de Opera de Chelsea. Edward Downes. Mee, Michaels-Moore. Verdi, Arnold (versión de mundo).

7: Lazar Berman, piano. Liszt, Schubert-Liszt, Mussorgski.

8: Cuarteto Arditti. Webern, Schoenberg.

9: Orquesta Philharmonia. Neville Martin. Alfred Brendel, piano. Britten, Bach, Benjamin, Mozart.

Paul Crossley, piano. Debussy.

10: Real Orquesta Filarmónica. Peter Maxwell Davies. Beethoven, Maxwell Davies.

Orquesta del Siglo XVIII. Anner Bilsma, chelo. Boccherini.

11: Coro Bach de Londres. Orquesta Inglesa de Cámara. David Willcocks. Garrett, Hill, White, Haydn, *La creación*.

Cristina Ortiz, piano. Ravel, Schumann, Chopin.

Cuarteto Arditti. Webern, Zemlinsky.

12: Orquesta de la Ciudad de Birmingham. Simon Rattle. Bridge, Britten, Ravel.

14: Orquesta Philharmonia. Evgueni Svetlanov. Beethoven, Rachmaninov.

Paul Crossley, piano. Debussy.

Cuarteto Arditti. Webern, Schoenberg.

15: London Sinfonietta. Simon Rattle. Bartók, Janáček, Villa-Lobos, Vaughan Williams, Stravinski.

17: Philharmonia Orchestra. Lawrence Foster. Alfred Brendel, piano. Saxton, Haydn, Beethoven, Hindemith.

18: Filarmónica de Londres. Mariss Jansons. Andrei Gavrilov, piano. Debussy, Prokofiev, Dvorák.

19: Kathleen Battle, soprano. Pianista sin determinar. Mozart, Strauss, Bizet, Herbert.

Cuarteto Arditti. Julie Kaufmann. Webern, Berg, Schoenberg.

20: Orquesta Philharmonia. Carlo Maria Giulini. Haydn, Britten, Dvorák.

21: Filarmónica de Londres. Mariss Jansons. Jard van Nes, mezzosoprano. Schoenberg, Shostakovich, Strauss.

23: Academy of Saint Martin in the Fields y Coro. Neville Martin. Strauss, Mozart.

Coro y Orquesta The Soteren. Harry Christophers. Haendel, Israel en Egipto.

24: Sinfónica de San Francisco. Herbert Blomstedt. Harbison, Bruckner.

Cuarteto Carmina. Mitsuko Uchida, piano. Szymanowski, Dvorák, Franck.

25: Orquesta Philharmonia. Michael Scharwandt. Alfred Brendel, piano. Birtwistle, Schumann, Sibelius.

26: Filarmónica de Londres. Takua Yuasa. Bach, Ravel, Berlioz.

27: Orquesta de la Ciudad de Birmingham. Simon Rattle. Schoenberg, Stravinski, Janáček.

28: Coro Bach. Orquesta Inglesa de Cámara. David Willcocks. Bach, *Passión según San Mateo*.

Joven Orquesta de la Comunidad Europea. Claudio Abbado. Evgueni Kissin, piano. Beethoven, Shostakovich.

30: Filarmónica de Londres. Franz Weiser-Möst. Hildegard Behrens, soprano. Schubert-Mahler, Wagner, Strauss.

London Sinfonietta. David Atherton. Stravinski, Berg, Milhaud, Weill.

31: Orquesta Philharmonia. John Eliot Gardiner. Maria Joa Pires, piano, Britten, Mozart.

1 de abril: Orquesta de la Ciudad de Birmingham. Simon Rattle. Busoni, Bartók, Sibelius, Szymanowski.

Barbican Centre

4 de marzo: Mstislav Rostropovich, chelo; Ian Brown, piano. Britten, Debussy, Shostakovich.

7: Evgueni Kissin, piano. Schubert, Schubert-Liszt, Brahms, Liszt.

Sinfónica de Londres. Mstislav Rostropovich. Britten.

8: Real Orquesta Filarmónica. Charles Mackerras. Elgar.

13, 14: Sinfónica de Londres. Coro Sinfónico de

Londres. Solistas. Britten, Peter Grimes.
 15: Sinfónica de San Petersburgo. Alexander Dimitriev. Chaikovski, Glazunov, Rachmaninov.
 17, 18: Sinfónica de Londres. Oliver Krussen. Mstislav Rostropovich, chelo. Britten, Saxton, Krussen.
 19: Sinfónica BBC. Andrew Davis. Mikhail Rudi, piano. Tippett, Beethoven.
 22: Orquesta Inglesa de Cámara. Jeffrey Tate. Roberta Alexander, soprano. Copland, Britten, Barber, Ives.
 23: Sinfónica BBC. Andrew Davis. Tippett, Beethoven.
 26: Real Orquesta Filarmónica. Paul Daniel. Mozart, Mahler.
 27: Orquesta Inglesa de Cámara. Andrew Constantine. Mozart.
 28: Dietrich Fischer-Dieskau, barítono; Murray Perahia, piano. Schubert.
 25, 28: Sinfónica de Londres. Valeri Gergiev. Yuri Bashmet, viola. Brahms-Berio, Bartók, Schnittke. / Mozart, Walton.
 30: Real Orquesta Filarmónica. Paavo Berglund. Haydn, Grieg, Franck.

LYON

Auditorium

11 de marzo: Orquesta de Lyon. Emmanuel Krivine. Jean-Marc Luisada, piano. Berlioz, Schumann, Jarrell, Ravel.
 14: Ensemble Percussionne. Bartók, Bach, Takemitsu.
 18: Anne-Sophie Mutter, violín; Philip Moll, piano. Ravel, Schubert, Beethoven.
 3 de abril: Solistas de la Orquesta de Lyon. Orquesta Regional de Jazz. Marcello Panni. Beno.
 9, 10: Orquesta de Lyon. Emmanuel Krivine. José van Dam, barítono. Mahler.

MUNICH

10, 11, 12, 14, 15 de marzo: Filarmónica de Munich. Sergiu Celibidache. Murray Perahia, piano. Mozart, Brahms. (Philharmonie).
 13: Cuarteto de Cleveland. Smetana, Brahms. (Herkulessaal).
 15: I Musici di Roma. Corelli, Tartini, Vivaldi. (H.).
 20, 22, 23, 24: Filarmónica de Munich. Mario Venzago. Henze. (P.).
 21: Sinfónica de Viena. Rafael Frühbeck, Brahms, Rimski-Korsakov. (P.).
 29: Natalia Gutman, chelo; Eliso Virsaladze, piano. Beethoven, Schumann, Grieg. (H.).
 1 de abril: Cuarteto Cherubini. Haydn.
 2, 3, 5, 6: Filarmónica de Munich. Coro de la Filarmónica. Sergiu Celibidache. Brahms, Requiem alemán. (P.).
 4: Deutsche Kammerakademie Neuss. Windsbacher Knabenchor. Karl-Friedrich Beringer. Bach, Pasión según San Mateo.

PARIS

5, 6 de marzo: Filarmónica de Radio Francia. Witold Lutoslawski. Cuarteto Arditti. Lutoslawski. (Auditorio Radio Francia).
 7: Cuarteto del Musikverein. Haydn, Schubert. (Teatro de los Campos Eliseos).
 8: Ensemble Intercontemporain. Hans Zender. Stockhausen, Pileggi, Boesmans, Debussy. (Châtelet).
 9: Ensemble Alternance. Arturo Tamayo. Huber, Dallapiccola. (Ch.).
 - Orquesta Nacional de Lyon. Emmanuel Krivine. Augustin Dumay, violín. Berlioz, Mendelssohn, Jarrell, Ravel. (T.C.E.).
 - Ensemble Orchestral de Paris. Armin Jordan. Pierre Amoyal, violín. Prokofiev, Beethoven. (Sala Pleyel).
 10: Nikolai Demidenko, piano. Chopin, Liszt. (Ch.).
 11: Keith Lewis, tenor. Scarlatti, Schubert, R. Strauss, Liszt, Satie. (Ch.).
 10, 11, 12: Orquesta de París. Kurt Sanderling. Jean-Bernard Pommier, piano. Beethoven, Schubert. (S.P.).
 11: Orquesta Nacional de Francia. David Zinman. Gil Sahart, violín. Ives, Prokofiev, Chaikovski. (T.C.E.).
 12: Ensemble 415. Chiara Banchini. Agnès Melon, soprano. Boccherini.
 - Filarmónica de Radio Francia. Marek Janowski. Haydn, Hindemith. (A.R.F.).
 16: Evgeni Kissin, piano. Schumann, Liszt. (T.C.E.).
 - Dmitri Bashkurov, piano. Mozart, Schumann, Chopin, Beethoven, Rachmaninov. (Ch.).
 17: Cuarteto Emerson. Schubert, Mozart. (Ch.).
 - Filarmónica de Radio Francia. Gennadi Rozhdzestvenski. Bruno Leonardo Gelber, piano. Rachmaninov. (S.P.).
 18: Orquesta Nacional de Francia. Leonard Statkin. Brigitte Engerer, piano. Milhaud, Saint-Saëns. Copland, Geršwin. (T.C.E.).
 - Ensemble Intercontemporain. Paul Daniel. Stravinski, Holt, Fedele, Janacek. (Ch.).
 19: Trio Borodin. Chaikovski, Ravel, Beethoven. (T.C.E.).
 - Cuarteto Emerson. Mozart, Schubert. (Ch.).
 20: Anna Tomowa-Sintow, soprano; Helmut

Oertel, piano. Chaikovski, Brahms, Strauss. (T.C.E.).
 21: Christian Zacharias, piano. Schubert. (T.C.E.).
 - Solistas del Ensemble Intercontemporain. Kurtág, Bartók. (Ch.).
 22: Kathleen Battle, soprano; pianista sin determinar. Mozart, Strauss. (T.C.E.).
 23: Orquesta de los Campos Eliseos. Philippe Herreweghe. Monica Huggett, violín. Beethoven. (T.C.E.).
 - Ensemble Orchestral de Paris. Armin Jordan. Martha Argerich, piano. Haydn, Bartók, Schumann. (S.P.).
 24: Augustin Dumay, violín; Maria João Pires, piano. Sin determinar. (T.C.E.).
 25: Orquesta Nacional de Francia. Michel Plasson. Satie, Ravel. (T.C.E.).
 26: Filarmónica de Radio Francia. Coro y solistas. Steuart Bedford. Britten, War Requiem. (S.P.).
 - Valeri Afanassiev, piano. Schubert. (T.C.E.).
 25, 26, 27: Cuarteto de Tokio. Haydn, Bartók. (Ch.).
 28, 29: Filarmónica de Nueva York. Kurt Masur. Brahms, Dvorák. / Copland, Mozart, Strauss. (T.C.E.).
 30: Camerata Academica de Salzburgo. Sándor Végh, Mozart, Schubert. (T.C.E.).
 31: Daniel Barenboim, piano. Programa sin determinar. (Ch.).
 1 de abril: Orquesta Nacional de Francia. Ivan Fischer. Maria Tipo, piano. Mosolov, Prokofiev, Bartók. (T.C.E.).
 - Fine Arts Quartet. Haydn, Shostakovich, Franck. (Ch.).
 2: Jordi Savall, viola da gamba. Marais. (Ch.).
 4: Cuarteto Pro Arte de Salzburgo. Mozart, Schubert. (T.C.E.).
 - Solistas del Ensemble Intercontemporain. Bartók, Berg, Eötvös. (Ch.).
 5: I Musici. Mozart, Bach, Vivaldi. (T.C.E.).
 - Les Arts Florissants. William Christie. Bouzignac. (Ch.).
 6: Ensemble Orchestral de Paris. Armin Jordan. Dutilleul, Berlioz, Faure.
 8: Orquesta Nacional de Francia. Libor Pesek. Jard van Nes, contralto. Mahler, Schubert. (T.C.E.).
 - Cuarteto Cherubini. Haydn, Siete polobros. (Ch.).

SIENA

Accademia Musicale

5 de marzo: Andrea Lucchesini, piano. Beethoven, Schoenberg, Berio.
 12: Trio de Fiesole. Mozart, Debussy, Brahms.
 19: Boris Belkin, violín; Michel Dalberto, piano. Brahms, Beethoven, Schubert.
 26: Orquesta de Cámara Orpheus. Haydn. Shostakovich, Rossini, Bartók.
 2 de abril: Barry Tuckwell, trompa; Brenton Langbein, violín; Maureen Jones, piano. Beethoven, Nielsen, Brahms.
 7: Vladimir Spivakov, violín; Sergei Berodni, piano. Beethoven, Schnittke, Falla, Stravinski.

VIENA

Konzerhaus

6 de marzo: La Capella Reial de Catalunya. Hesperion XX. Jordi Savall. Monteverdi, Vespers.
 8, 9: Cuarteto Alban Berg. Haydn, Lutoslawski, Ravel.
 11: Bernd Weid, barítono; Helmut Deutsch, piano. Schubert, Winterreise.
 14: Wiener Singakademie y Orquesta de Cámara. Herbert Böck. Solistas. Bach, Pasión según San Juan.
 16, 17: Sinfónica de San Francisco. Herbert Blomstedt. Copland, Bruckner.
 22: Orquesta del Festival de Budapest. Peter Eötvös. Kurtág.
 - Uwe Heilmann, tenor; Norman Shetler, piano. Beethoven, Schubert, Wolf.
 24: Camerata Academica. Sándor Végh. Mozart, Schubert.
 26: Sinfónica de la ORF. H.K. Gruber. Blacher, Gruber, von Einem.
 28: Cuarteto Orion. Mozart, Berg, Beethoven.
 1 de abril: Olli Mustonen, piano. Bartók, Beethoven, Schumann.

OPERAS

BARCELONA

Gran Teatro del Liceo

CARMEN (Liszt). Mund. Espert, Kuhlmann, Shicoff, Pieczonka, Sigmundsson. 17, 19, 20, 23, 24, 27, 28, 31 de marzo.

LAS PALMAS

XXVI Festival de Opera

LA BOHEME (Puccini). Rubio. Rodríguez Aragón. Lima, Alvarez, Zapater, Bergasa. 2, 4, 6 de marzo.
 L'ELISIR D'AMORE (Donizetti). Vlad. Sagi. Rey, Alagna, Lanza, Mariotti. 12, 14 de marzo.
 FAUST (Gounod) Segario. Chevalier. Sempere. Furlanetto, Longhi, Lanza. 25, 27 de marzo.
 SALOME (Strauss). Fricke. Heinicke. Heilfort, Göpfert, Makris, Ketelsen. 1, 3 de abril.

MADRID

Teatro de La Zarzuela

IL TRITTICO (Puccini). Alcántara. Pasqual. Sardi- nero, Lima, Kabaivanska, Rinaldi. 25, 27, 29, 31 de marzo. 2 de abril.

AMSTERDAM

Nederlandse Opera

IL RITORNO D'ULISSE IN PATRIA (Montever- di). Wilson. Audi. Rolfe-Johnson, Araya, Huijpen, Chance. 8, 11, 14, 17, 20, 23, 26, 30 de marzo.
 A MIDSUMMER NIGHTS DREAM (Britten). Reynolds. Fassbaender. Chance, Kitchen, Finley, James. 4, 7, 9 de abril.

BERLIN

Deutsche Oper

MATHIS DER MALER (Hindemith). Kout, Fried- rich, Cochran, Hynninen, Röhr, Griffith, von Halern. 17, 19 de marzo.
 CARMEN (Bizet). Frühbeck. Beauvais. Baltsa, Willis, Bellamy, Shicoff. 31 de marzo. 5 de abril.

BRUSELAS

La Monnaie

MEDEAMATERIAL (Dusapin). DIDO AND AENEAS (Purcell). Herreweghe. Delcuelliere. Leidand, Rarholm, Brown, Vasse, Rvenco, 13, 15, 17, 19, 20, 22, 24, 25, 27 de marzo.

BURDEOS

Grand Theatre

ARIADNE AUF NAXOS (Strauss). Varviso. Martiny, Benackova, Siukola, Cachemaille, Smythe. 5, 7, 9, 14, 16 de marzo.
 BORIS GODUNOV (Mussorgski). Lombard. Martiny, Burchuladze, Seleznev, Elenkov, Tumagian. 12, 17, 19, 21 de abril.

DRESDE

Semperoper

LA TRAVIATA (Verdi). Fiore. Jenor. Cassello, Michailov, Schulte, Kessler. 4, 6, 10, 12, 14 de marzo.
 DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG (Wagner). Zimmer. Wagner. S. Vogel, W. Vogel, König, Haunstein. 7 de marzo.
 FIDELIO (Beethoven). Davis. Mielitz. Büsching, Freier, König, Thiede. 13 de marzo.
 DER FRESCHÜTZ (Weber). Albrecht, Decker, Gentile, Rasilainen, Niehoff, Selbig. 17, 23 de marzo.
 DER FLIEGENDE HOLLÄNDER (Wagner). Schneider. Wagner. Büsching, Vogel, König, Ude. 18, 20 de marzo.
 DER ROSENKAVALIER (Strauss). Rennert. Muck, Lott, Kannen, Murray, Fandrey. 21, 27 de marzo.
 IL PRIGIONERO (Dallapiccola). DER GEBURTS- TAG DER INFANTIN (Zemlinsky). Metzmacher. Pöppelreiter. Reparto sin determinar. 28, 31 de marzo. 3, 10 de abril.

LONDRES

Covent Garden

IL BARBIERE DI SEVIGLIA (Rossini). Pido. Unwin. May, Ford, Giménez, Hampson. 3, 5 de marzo.
 TURANDOT (Puccini). Emler. Serban. Earle, Gheorghiu, Howell, Popov, Jones. 6, 9, 11, 13 de marzo.
 LA DAMNATION DE FAUST (Berlioz). Davis. Kupfer, Ramey, Hadley, Borodina, Earle. 8, 12, 15, 17, 20, 22, 25 de marzo.
 PELLEAS ET MELISANDE (Debussy). Abbado. Le Roux, von Stade, Raimond, Minton. 24, 26, 29, 31 de marzo. 5, 8 de abril.

English National Opera

THE MIKADO (Sullivan). Rosewell. Miller, Suart, Kelly, Banks, Collins. 13, 16, 28, 24, 27, 31 de marzo. 8 de abril.

LYON

Opera de Lyon

MANFRED (Schumann) Herreweghe. Berutti. 7, 9, 10, 12, 13 de marzo.

MILAN

Teatro alla Scala

DON GIOVANNI (Mozart). Muti. Strehler. Seabra, Magyar, Scalfriti, Murnu. 6, 7, 9, 10, 12, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 20 de marzo.
 PAGLIACCI (Leoncavallo). Muti. Zeffirelli. Espenan, Focille, Pavarotti, Pons. LE BAISER DE LA FÉE (Stravinski). Muti. Balanchine. 1, 4, 7, 8 de abril.

NUOVA YORK

Metropolitan Opera

LA FIANCIULLA DEL WEST (Puccini). Badea. Dimitrova, Martinucci, Fondary. 6, 9, 12, 15, 19 de marzo.
 CAVALLERIA RUSTICANA (Mascagni). I PAGLIACCI (Leoncavallo). Santi. Meier, Beccaria, Nobles, Daniels, Atlantov. Pons. 6, 10, 13, 17, 20, 25 de marzo.
 ARIADNE AUF NAXOS (Strauss). Marin. Norman, Mentzer, Swenson, Moser, Stewart. 11, 16, 20, 23, 27 de marzo. 1, 8 de abril.
 LA TRAVIATA (Verdi). Domingo. Studer, Rosensheim, Pons. 18, 22, 26, 31 de marzo. 6 de abril.
 DAS RHEINGOLD (Wagner). Levine. Hong, Scharz, Gjevang, Langridge, Morris, Wlaschiha. 24, 27 de marzo.
 LUCIA DI LAMMERMOOR (Donizetti). Veltri. Jo, Kraus, Gallo. 29 de marzo. 2, 5, 9 de abril.
 DIE WALKÜRE (Wagner). Levine. Jones, Gessendort, Lakes, Morris, Salminen. 30 de marzo. 3 de abril.
 SIEGFRIED (Wagner). Sin determinar. 10 de abril.

PARIS

La Bastille

BENVENUTO CELLINI (Berlioz). Chung. Krief. Brown, Montague, Merritt, Trempont. 6, 9, 12, 15, 18, 22, 25, 29, 31 de marzo.
 DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Layer. Wilson. Rendall, Haymon, Duminy, Knodd. 5, 7, 9 de abril.

Opéra Comique

MIREILLE (Gounod). Diederich. Fortune. Castets, Garino, Vanud, Gorr. 9, 10, 13, 14, 16, 17, 19, 20, 21, 23, 24, 25 de marzo.

Châtelet

WOZZECK (Berg). Barenboim. Chéreau. Grundheber, Baker, Kaash, Clark. 24, 26, 29 de marzo.

TOULOUSE

Théâtre du Capitole

LA TRAVIATA (Verdi). Veltri. Auvray, Esperian, Rosensheim, Ellis. 20, 22, 23, 27, 29, 31 de marzo.

VIENA

Staatsoper

MADAMA BUTTERFLY (Puccini). Luisi. Sovie- ro, Gonda, Skovhus. 5, 8, 20 de marzo.
 DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Weil. Kilduff, Blasi, Pape, Winbergh. 6, 10, de marzo.
 IL BARBIERE DI SEVIGLIA (Rossini). Runiccles. Scaldi, Blake, Dara, Gavanelli. 7, 21, 31 de marzo.
 SALOME (Strauss). Klobucar. Rysanek, Zschau, Zednik. 23 de marzo. 3 de abril.
 FALSTAFF (Verdi). Ozawa. Gustafson, Luxon, Chernov, Vargas. 27, 30 de marzo. 2, 5 de abril.
 TOSCA (Puccini). Viotti. Ivanov, Stabbert. 1, 4 de abril.

Luigi Boccherini, o el otro (re)descubrimiento



Maza (carboncillo) finales del siglo XVIII, Biblioteca Fundación Levi, Venecia.

Recorrió los salones musicales de su época como virtuoso intérprete de violonchelo y, como compositor, gozó en vida de gran reconocimiento. Desde joven viajó por una buena parte de Europa y se dio a conocer en los salones de la aristocracia y de la burguesía culta. Así, la *Fortuna* acabó trayéndolo a tierras españolas. Primero, a la pequeña y bucólica corte del Infante don Luis, alejada de Madrid por Carlos III. Luego, al ilustrado y mundano Palacio de Puerta de la Vega presidido por la condesa-duquesa de Osuna y Benavente, en las proximidades de la Villa y Corte, durante los últimos años del reinado del mismo monarca.

Pero durante su prolongada y excepcional estancia española, su música seguía viajando por todas partes. Reconocidas imprentas de Viena y París publicaban sus partituras; una gran parte de sus obras: 91 cuartetos, 125 quintetos, 54 tríos para cuerda, 43 para teclado y 20 sinfonías, entre otras, fue ampliamente difundida en su tiempo.

Hoy, la revista SCHERZO quiere celebrar y (re)descubrir a este madrileño de adopción en el 250 aniversario de su nacimiento. Él, que consiguió de forma extraordinaria y con ejemplar maestría combinar el estilo italiano con el clasicismo vienés al tiempo que imponía sus propias innovaciones artísticas, ha sido reducido durante demasiado tiempo a simple compositor galante. Sirvan estos trabajos y sus neoclásicas estampas con salones y jardines de tertulias, juegos y conciertos, como marco idóneo para encontramos, por fin, con la vida y la obra del auténtico Boccherini*.

V. Pagán

* Los grabados del dossier son de:
G. Zuliani (1734-1814),
G. de Pian (1764-1801) y
G. Daniotto (1741-1789).

El itinerario histórico-artístico

Cuando nace Luigi Boccherini, el 19 de febrero de 1743, Italia, la Italia del violín, nacida en Roma en las postrimerías del siglo XVII, era testigo de su declive en el campo instrumental. Asistía también a su decadencia como eje rector de la música europea, que antaño ejerciera, dentro del orbe barroco. No obstante, este declive es progresivo pero no súbito: pues aún en los años setenta de este siglo XVIII su voz podrá escucharse en el París de Luis XVI, mirando y dirigiéndose a Europa, dentro del molde formal sonatístico.

Analizada la coyuntura desde el prisma artístico general, en la Italia de mediados del siglo XVIII perviven el estilo rococó, siempre amable, con una herencia barroca que prelude el arbo del nuevo clasicismo. Así, en la arquitectura italiana predomina el barroco clasicista, de corte vitrubiano, con Ferdinando Fuga y Luigi Vanvitelli como máximos exponentes; quienes suceden al dúo encamado por Alessandro Galilei o Filippo Juvara, éstos en el primer tercio de siglo. Este espíritu barroco, al que se yuxtapone la gracia del rococó, puede adivinarse también en escultores como Pietro Bracci —en rigor, el último representante del Barroco berniniano— o Francesco Schiaffino. En la plástica pictórica, el rococó encuentra aún mejor acomodo; ora con el fresquismo aéreo de Tiepolo, ora con los temas populares y anecdóticos de Piazzetta, los cuales constituyen un anticipo de las *pastorales* de Boccherini, por ese tono aldeano, popular, huella que puede adivinarse también en Paisiello y otros compositores coetáneos.

Buena prueba de la cierta lentitud de los cambios en el solar italiano dieciochesco es el hecho de que aún existen pequeños emporios, más o menos estables, en donde la música instrumental encuentra cobijo. Naturalmente, son viveros violinísticos, zonas relacionadas con las añejas escuelas de violín. Es el caso del Piamonte, la Lombardia y la Toscana. En el Turín del Piamonte, Gaetano Pugnani retomará la antorcha violinística, en aquella escuela fundada por Somis. Milán será el centro violinístico lombardo, un feudo de la cultura sammartiniana en aquel momento, por donde transitará fugazmente nuestro músico. Y, en la Toscana, Liorna, vinculada a la escuela de Tartini; y, sobre todo, la ciudad natal de Boccherini: Lucca. Casi podría generalizarse el influjo de Tartini para toda la Toscana.

Sin duda, será Tartini el compositor que influya poderosamente en el Boccherini adolescente, quien alternará estancias



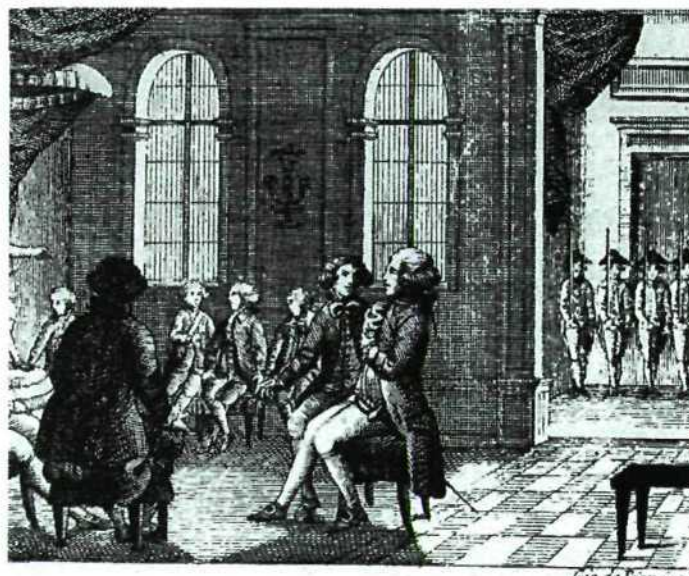
Luigi Boccherini.

entre su ciudad natal y Viena, viajando a la capital imperial por vez primera en 1758, acompañando a su padre, y regresando a finales del mismo año a Lucca. Algunas de sus sonatas para 2 violonchelos y bajo continuo, escritas durante este período, recuerdan a Tartini; e, incluso, a Vivaldi (cuyo eco resonará en los pentagramas boccherinescos más tardíamente también), por su arquitectura formal y la elaboración temática, muy rica en cuanto a la ornamentación de los movimientos lentos; al tiempo que los esquemas bipartitos están presentes, con *ritornelli*, en los movimientos conclusivos.

Cristoph Willibald Gluck es el compositor que ejercerá una influencia más duradera en nuestro músico. Precisamente, Boccherini realizará un segundo viaje a Viena, entre 1760 y 1761, los años gluckianos por excelencia. Nuevamente, le acompañará su padre, Leopoldo, para actuar ambos como miembros de la orquesta imperial, en calidad de violonchelista (Luigi) y contrabajista (Leopoldo). Durante estos años, Luigi Boccherini escribirá los *6 Tríos para cuerda, opus 2*, colección que años después sería publicada en París y que fueron objeto de admiración por el propio Gluck, ya en aquel momento. Si bien es cierto que en estos *Tríos* —concebidos para dos violines y violonchelo— aún perdura la concepción de la *sonata a tre* barroca, con el violonchelo desempeñando el papel de *basso continuo*, sin embargo justo es reconocer ya un equilibrio solista entre sus partes. Mayor interés revisten sus *6 cuartetos*, también coetáneos, por suponer un mayor acercamiento a Gluck.

Aquí, la movilidad solista de la viola y el violonchelo eliminan los restos del *basso continuo*, con una escritura que es un compromiso de equilibrio entre la homofonía y la polifonía, circulando la melodía por los 4 instrumentos. De espíritu galante y aéreo, como los frescos de Tiepolo, por estos cuartetos aflora el dramatismo gluckiano, especialmente en los modos menores, rompiendo con la concepción camerística barroca, en estrecho paralelismo con lo que Gluck realizaba en el ámbito sinfónico durante este momento, especialmente con su ballet *Don Juan*.

La influencia de Gluck perdurará incluso durante su larga y definitiva estancia (¿o retiro?) español, especialmente en el campo sonatístico. Serán frecuentes los unísonos forzados, los saltos interválicos y los cromatismos, como en el finale del *Segundo Cuarteto en do menor, opus 6*, o en la lingüística tan comunicativa del *Adagio* en re menor del primero de



Gio. de Nani inc.

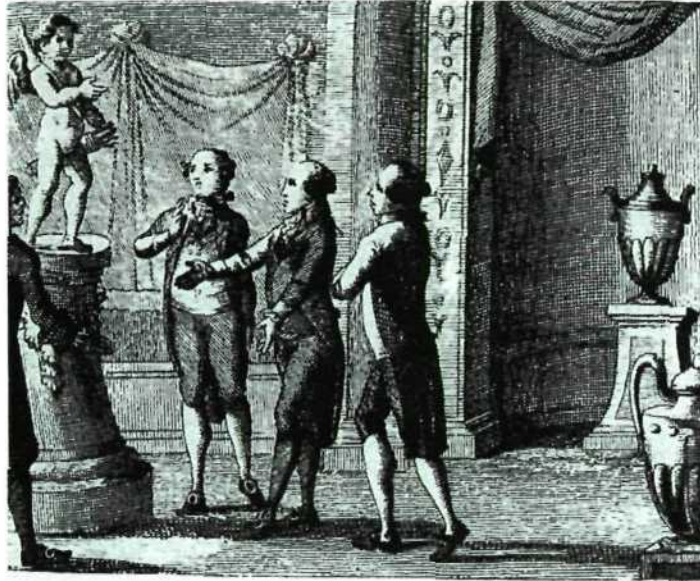
estos *Cuartetos* (opus 6, 1769) Sin duda, este último supera con creces aquella acusación que los *iluministas* dirigían contra la música instrumental, por su incapacidad expresiva. Una acusación que —por otra parte— se resolvería de manera general con el carácter narrativo y, por ende, comunicativo de la forma sonata. La persistencia de Gluck en el lenguaje de Boccherini llegará a manifestarse de manera explícita en la *Cuarta Sinfonía*, opus 12, con la "chaconne qui représente l'Enfer et qui a été faite à l'imitation de celle de Mr. Gluck dans le Festin de pierre".

En su tercera estancia en Viena, en 1764, Boccherini se afianza como solista de su instrumento, el violonchelo, tanto como ejecutante cuanto por el desarrollo de su literatura solista para ese instrumento, con las sonatas y conciertos para violonchelo.

Pero nuestro músico, que transita entre Lucca y Viena con persistencia durante estos años, regresa nuevamente a su patria chica, en el mismo año de 1764, tras su último viaje a la capital imperial. En sus dos últimos años italianos (entre 1764 y 1766), Luigi Boccherini recibirá importantes experiencias, afectando a su lenguaje creativo. Estas experiencias pueden concretarse en dos: su actividad como violonchelista, —junto a su padre, Leopoldo, aún—, en la orquesta de Sammartini, actuando en Pavía y Cremona; y la formación en Milán de un cuarteto en el moderno sentido del término, en su vertiente concertística, en donde Luigi Boccherini figuraba como violonchelista. Junto a él, y en calidad de violinistas, participaban el liomés Pietro Nardini y el alumno de éste, Filippo Manfredi. Giuseppe Cambini, que es quien ofrece el testimonio de este acto en un artículo publicado en el *Allgemeine musikalische Zeitung* de 1804, era la viola que completaba el cuarteto. Era el año de 1766. El conocimiento de Sammartini, bien de manera directa como miembro de su orquesta, bien por respirar su ambiente cultural en un feudo sammartiniano como Milán, constituirá una nueva aportación en el lenguaje de Boccherini; si bien este nuevo caudal nunca alcanzará las dimensiones del adquirido por Gluck. Una de las características que el músico milanés aportó a Boccherini fue el sesgo amoroso y *cantabile* de los movimientos lentos. Eran los célebres *andantes de Sammartini*, ya mencionados por Rousseau en su *Dictionnaire de musique* de 1767. Sus abundantes adornos, de carácter galante, y —sobre todo— su aire afectuoso, quizás calaron más hondamente en el violonchelista de Lucca que sus concepciones formales y su papel como sinfonista. De hecho, en las 6 *sinfonías*, opus 12, publicadas ya en 1771, las cuales hemos citado anteriormente, Boccherini abandona el espíritu sinfónico de Sammartini. Pero, en cambio, en el *Andantino* de la *Primera Sinfonía*, en el *Andante amoroso* de la *Tercera*, en el *Adagio* no tanto de la *Quinta* y en el *Larghetto* en la menor de la *Sexta* el aliento melódico es sammartiniano.

Durante los años de 1767 y 1768, Boccherini se encuentra en París, frecuentando los salones del barón De Bagge, en

donde se familiarizará con la música de la escuela de Mannheim, así como el violinismo francés de Gossec o el sonatismo camerístico de Schobert, autor que concedió gran importancia a las partes del teclado obligado en la música de cámara. Precisamente, en clara alusión a Schobert, Boccherini escribirá una serie de 6 *Sonatas* (1768), para clave, con acompañamiento de violín. Con Manfredi tocará en el *Concert Spirituel*. Importantes conjuntos de obras instrumentales, como los *Tríos* y los *Cuartetos* (opus 1 y 2, respectivamente) se imprimen en 1767. Sin duda, Boccherini está en la cima de su fama europea, gracias a las múltiples copias y reimpressiones en Inglaterra, Alemania u Holanda, que de sus obras se reali-



G. Zucchi inc.

zan. Otras obras serán editadas en 1769, cuando Boccherini ya se encuentre en nuestro país: son composiciones al gusto tardo-galante de los salones parisinos, con movimientos finales imbuidos en rasgos sinfónicos, como en sus *Tríos*, opus 4 o sus *Cuartetos*, opus 8. El Conde de Fuentes, embajador de España en París, se interesará por Boccherini, quien junto con Manfredi, llegarán a Madrid en el verano de 1768. En España permanecerá hasta su muerte, acaecida el 28 de mayo de 1805.

Durante esta postrera y larga etapa española, Boccherini será compositor de cámara del infante Don Luis, primero, y —con la

defunción del hermano de Carlos III— pasará al servicio de los duques de Benavente-Osuna, recibiendo también un aporte económico suplementario, (una pensión), por orden de Federico Guillermo II de Prusia, en este momento. Conocida era la afición del monarca prusiano por el violonchelo, y qué duda cabe que la fama europea de Boccherini había llegado también a Prusia. Así, Federico Guillermo II de Prusia le nombra compositor de cámara, comprometiéndose Boccherini a enviar a Berlín todo nuevo trabajo. No obstante, la llegada de la Revolución Francesa y la caída del Antiguo Régimen castigará con dureza el futuro del violonchelista de Lucca: su pensión prusiana es anulada, sus protectores españoles abandonan nuestro país, y —después de la ayuda económica de un Bonaparte, Luciano, nuevo embajador francés en Madrid (1800-1801)— Boccherini malvivirá gracias a su pensión real y las ganancias de sus obras, cuyo administrador, el editor Pleyel, no dio muestras de generosidad para con el músico. En 1802, Boccherini buscó por última vez en su vida un protector: nada menos que el ocupante del trono ruso. A él le dedicó la *Cantata Navideña*, opus 63. Tras este inútil intento, y tras la muerte de su segunda esposa y sus tres hijas, el compositor fallecerá en la Villa y Corte, en la primavera de 1805.

Durante este período español, Boccherini residirá en Madrid; si exceptuamos el decenio comprendido entre 1776 y 1785, que lo hará en varias localidades próximas a Madrid, sobre todo en la abulense de Arenas de San Pedro, en el palacio de Las Arenas. Aquí tendrá a su disposición un cuarteto formado por una familia de músicos, los Font. Ello condicionará la actividad creativa del compositor, pues en esta

década predomina el género camerístico sobre el sinfónico. Aquí nacen sus *Cuartetos*, opus 24, 26, 32 y 33; sus *Quintetos*, opus 25, 27, 28, 29, 30 y 31; los 6 *Sextetos para cuerda*, opus 23; y los *Tríos para cuerda*, opus 34. Es, pese a su aislamiento, un período fecundo, equivalente al de Joseph Haydn en Esterháza. Y, más que aislamiento, nosotros lo definiríamos como un *idílico retiro*. Si bien es cierto que Arenas de San Pedro estaba alejada de los circuitos musicales, que la música creada en esta localidad palaciega nació para un público escaso, con escasa mutabilidad interna, y que —en consecuencia— el abanico creativo era reducido en función del público destinatario, con obras de idéntica tipología; no es menos cierto que estos años de Arenas

son los que procuran un mayor conocimiento del músico por el escenario europeo, gracias a las ediciones de Artaria en Viena, entre otros factores. De la misma manera, Boccherini alcanzará su plena madurez durante la década abulense, manteniéndose con dignidad en pie de igualdad respecto a Haydn y a Mozart, por la madurez técnica en el tratamiento del cuarteto, su innegable melodismo, mayor aún —si cabe— que anteriormente, cruzando los primeros y segundos temas, ágiles cambios de las fórmulas rítmicas y el tránsito constante de tonalidades mayores a las menores, aspecto este último que ya había sido insinuado por Sammartini para crear un

claroscuro, mediante repetición contigua de un mismo fragmento en mayor y en menor, recordando tardíamente a la escuela del barroco pictórico veneciano.

De la misma manera que Benvenuto Cellini dividía su producción entre la *escultura* (*Obras grandes*) y la *orfebrería* (*Obras pequeñas*) en el ya lejano Manierismo italiano, así, con mentalidad de artesano, cual orfebre, Boccherini distinguía su producción de cámara, separando sus *obras grandes* (en cuatro movimientos) de sus obras pequeñas (en dos movimientos). Son precisamente estas formas *piccole*, los *quartettini* y los *quintettini* en dos tiempos, este *opus tessellatum*, el género más frecuentado en su estancia en Arenas, el que mejor define este período, y el que Artaria publicará en 1781.

Residiendo en Arenas, por último, Boccherini entablará contacto epistolar con Haydn (1781) por vez primera; aunque ello no quiere decir que el violonchelista de Lucca no conociera la música del genio bondadoso de Rohrau con anterioridad. Recuérdese, a este respecto, que —según Cambini— el famoso cuarteto milanés en donde tomó parte Boccherini ya hubo ejecutado obras de Haydn, además del propio Boccherini.

Durante su último período madrileño, (1786-1805), finalmente, Boccherini se interesará por la guitarra, como se interesó por la música popular española desde su primera época madrileña (fandangos, etc...). Recuérdese, a este respecto, que los años 1798-1799, años *guitarrísticos* del compositor, coinciden con la aparición de *El Arte de tocar la guitarra*, de Fernando Ferrandiere. Nuestro querido violonchelista y compositor se convierte, así, en una especie de cronista, reflejando

las costumbres musicales españolas, aunque su costumbrismo sea más limitado al ejercicio por Mesonero Romanos para la Villa y Corte en sus *Escenas Matritenses*, o el reflejado por Goya cuando pintaba cartones para la Real Fábrica de Tapices, en donde la frescura de sus temas populares se adivina la tradición de Teniers. Es el momento en que, al servicio de los Benavente-Osuna, adaptará a la guitarra la parte pianística de algunos quintetos tardíos, o la transformación del *Quinteto n.º 4*, opus 10, una obra juvenil redonda, genial, en su *Sinfonía para orquesta con guitarra concertante*. Pese a que el compositor pensaba que esta literatura eran *obrillas* (como decía Fray Luis de León) que no podían comercializarse más allá de

nuestro territorio, sin embargo, no es menos cierto el cariño que por ellas poseía y la dignidad con la que las consideró, como lo demuestra la selección de un quinteto tan magistralmente elaborado como el citado anteriormente para su transcripción a la guitarra, ...y orquesta.

Ha llegado el momento de hacer una síntesis de las diversas influencias que recibió el compositor a lo largo de sus distintos periplos y su trayectoria biográfica. Ante todo, digamos que Luigi Boccherini fue siempre un compositor italiano.

Por su música encontramos los lamentos áulicos de Corelli, de Vivaldi, su formación tartiniana, primero, y sammartiniana, después, todo ello dentro del ámbito italiano. A su manera, Boccherini representa un eslabón de la Italia que alcanzó grandes cotas de virtuosismo con el violín. Gluck y sus varias estancias vienesas le suministran —sobre todo— el modelo sonatístico, así como el aliento dramático centro-europeo. Pero, al igual que el arquitecto del barroco vienés Vischer von Erlach, en donde puede adivinarse la huella romana, Boccherini nunca perdió su italiano cuño durante su presencia en Viena, siendo —además— en gran parte de su producción (el quinteto de cuerdas) profundamente ajeno al sonatismo vienés. Porque, en el fondo, a Boccherini, como buen italiano, le interesa más la estética de la forma sonata que su ética. Esa relajación, ese goce inmediato de los sentidos, sensual, le acercan más a Mozart que a Haydn. Quizás ésta sea su mayor contribución a la Historia de la Música (instrumental) por parte de nuestro músico.

Su estancia en París tiene —sobre todo— el valor de ser una especie de embajador de la música italiana, sensibilidad que —pese a la influencia de Gluck en su creación— encontraremos también en páginas donde aflora la estética de Piccini. El largo epílogo español, finalmente, supone la madurez y riqueza creativa en el campo camerístico, al tiempo que un barniz hispánico en su música. Si este barniz alcanza mayores o menores cotas de profundidad en su creación, es una cuestión que a nosotros no nos compete delimitar.



Aventuras y desventuras de un músico italiano en la corte de un rey español

El 19 de febrero de 1743, nació en Lucca, hijo de un contrabajista, Luigi Boccherini. Lucca era una ciudad-estado, una pequeña patria fuera del mundo. El padre, con un trabajo provisional en la Capella di Stato, deseaba que su hijo encontrara un puesto fijo como violonchelista. La meta se alcanzó en 1764. Pero en el transcurso, Lucca se había convertido en una ciudad demasiado estrecha para Luigi que había ya saboreado capitales como la Viena de Gluck, Salieri, Metastasio y del todavía joven Haydn, donde si bien de manera discontinua, había vivido durante tres años y donde ya como un violonchelista de categoría, se había presentado ante María Teresa con su *Sonata para violonchelo «La Emperatriz»*.

Así, en 1767, muerto el padre, nuestro músico, en compañía del más anciano violinista Filippo Manfredi, parte hacia una larga tournée en la que se incluían las ciudades más relevantes en cuanto a la música: París y Londres. Pero una vez en París, donde a Luigi le precede la publicación de sus primeras obras de cámara, tríos y cuartetos, y editores y masones le acogen bien, algo les hace desviarse hacia Madrid.

Con Carlos III hace poco que ha comenzado en España la aventura ilustrada, que entre sus intereses menores se ocupará de promover la comedia francesa y la ópera italiana. Los artífices, dos ministros: el filofrancés conde de Aranda y el genovés marqués de Grimaldi, que le había encargado al embajador español en París que enviara buenos intérpretes italianos a esa plaza.

Y así en la primavera de 1768 encontramos a Boccherini y Manfredi tocando en Aranjuez en la orquesta de la compañía de ópera italiana de los Sitios Reales, creada por el boloñés Luigi Marescalchi y por el barcelonés Francisco Creus. Para la ópera sería *L'Almeria*, texto del liomés Marco Coltellini y música del napolitano Francesco de Majo, Luigi compone y acompaña el aria de violonchelo solo *Larve pallide e funeste*.

En otoño la compañía se traslada a Valencia y aquí, deteniéndose en una escena de la vida cotidiana, nos gustaría recordar una comida en un restaurante con comensales extraordinarios: Giacomo Casanova, Luigi Boccherini y dos cantantes romanas: las hermanas María Teresa y Clementina Pelliccia. Casanova le hace la corte a María Teresa, a la que ha conocido en Aranjuez



Luigi Boccherini.

y Luigi a Clementina, que el experto Casanova nos describe como muy joven y bella.

Luigi ha encontrado una esposa. Ahora sólo queda encontrar un puesto estable. ¿Pero es acaso posible que tocando en una orquesta en los teatros reales de Aranjuez y de San Ildefonso y lanzándose en los intermedios de las óperas a arriesgados virtuosismos con el violonchelo, no se llegue al corazón de dos personajes de la corte de Madrid grandes amantes de la música? Carlos, príncipe de Asturias, y don Luis, el hermano menor de Carlos III. Es también natural que Boccherini en esta corte, donde la cultura italiana se palpa, se olvide de Lucca: Carlos III y don Luis son hijos de Felipe V y de la italiana Isabel Farnesio, además Carlos III retoma de una larga experiencia como rey de Nápoles.

Lógicamente el contacto que se establece entre Boccherini y el infante don Luis, un soltero continuamente enamorado, que en 1770 le elige su compositor de cámara, es inmediatamente profundo, dado el sentimentalismo amoroso que invade mucha de la música de nuestro compositor. Pero, el príncipe de Asturias, además de tener ya a un joven músico italiano, Gaetano Brunetti, como profesor de violín, es un temperamento demasiado brutal para unirse de una manera estable con el afable y obstinado Boccherini. El príncipe está siempre amenazando con tirar por la ventana a alguien, quizá a los histriones franceses si

osan acercarse a Aranjuez para llevarle sus comedias, ya que en su nacionalismo es enemigo del teatro francés. Y se cuenta que un día amenazó, es más, intentó, tirar por la ventana a nuestro compositor el cual se había permitido poner en duda la profundidad de sus conocimientos musicales.

Pero, hablando de estos felices años en la corte española (aunque sólo fuera por su matrimonio en 1771), ¿cómo no recordar una obra como *Nellia casa del diavolo*, una especie de sinfonía sobre el tema del *Don Giovanni*? ¿No podría estar dirigida jocosamente a don Luis? Ciertamente

muchos de los quintetos de esa época, así de pasionales en su *Sturm und Drang*, casan felizmente con las inclinaciones del protector.

Jugar con el amor es, sin embargo, jugar con fuego, al menos en esa época. En 1776 don Luis es envuelto en un gravísimo escándalo a causa de sus excesos sexuales. El infante es obligado a casarse pero, ironías de la fortuna, el hermano no puede



permitir que se case con una muchacha de su clase para no comprometer los derechos al trono de los descendientes de Carlos III, el príncipe de Asturias, Carlos Antonio, que ya de por sí, no tenía derecho por haber nacido fuera de España. Y así don Luis debe contentarse con una mujer cualquiera, de pequeña nobleza, a la que sin embargo, siguiendo sus inclinaciones, elige joven y guapa. Con este matrimonio, indigno de su sangre real, don Luis es alejado de la línea sucesoria y obligado al exilio, convirtiéndose simplemente en el conde de Chinchón.

Es tras estas complicaciones amorosas y dinásticas cuando encontramos finalmente a Boccherini y a don Luis en Arenas de San Pedro, risueña localidad, alejada, por otra parte, del mundo (como la describirá Haydn, al preguntar por la dirección de Boccherini), en las faldas de la Sierra de Gredos, provincia de Ávila. El XVIII ha sido acertadamente denominado el "siglo del amor", pero es también el de la exaltación de la vida sencilla y pastoral. Es un siglo científico, que se siente viejo, y como tal sueña descansos en la Arcadia. ¡Y desde luego en esa localidad esa aspiración cultural se convertirá en realidad! No hay muchas cosas que hacer aparte de excursiones a los bosques, música, ir de caza, escribir cartas, hacer solitarios, mientras que los asnos y las ovejas trepan por las calles empinadas. Y por supuesto se puede añorar el ruidoso y gran Madrid, como prueba en el evocativo *quintettino* para cuerdas *La musica notturna delle strade di Madrid*: el sonido de las campanas de noche, los guitarristas ciegos que a duras penas rascan sus guitarras, el rezo del rosario que se difumina en el aire, los hombres y mujeres del pueblo que afluyen en tropel por las calles, cantando y bailando, y finalmente la ronda militar que se disipa por las calles ya desiertas.

Y deteniéndonos de nuevo en la crónica de la vida cotidiana de Arenas, nos encontramos esta vez en mitad de la noche de Navidad de 1783. Los campesinos bailan y cantan villancicos, cenan cabrito y patatas, fruta seca, castañas y vino local. Y también en el apartado palacio de don Luis se festeja, pero la comida y los vinos son más refinados, al igual que la música. Es la de los *Villancicos al nacimiento de nuestro Señor Jesucristo* de Boccherini, una especie de representación sacra sobre la natividad (la anunciación del ángel, los pastores temerosos que acuden al portal, la contemplación del niño divino, los dolores y las esperanzas del hombre), cantada entre otros por el mismo Luigi (de pequeño cantaba en la catedral de Lucca la voz de bajo), por su mujer Clementina, y por el hermano Gian Gastone, poeta y tenor, que se había unido a él en España. Es en Arenas donde se compone la primera versión del *Stabat Mater* para quinteto de cuerda y soprano solista, la de *Clementina*, encargado expresamente por don Luis, y que se transforma en un funesto presagio.

En 1786 mueren Clementina y don Luis, y nos encontramos con un desconsolado Boccherini que vuelve a Madrid llevándose con él a sus hijos, sus dos violonchelos stradivarius, su violín, y las hojas de su querida música. Ante él sólo ve oscuras perspectivas, pero no es más que una depresión, porque Carlos III le proporciona rápidamente una ayuda económica, quizá como amargo recuerdo del hermano menor al que le había enviado

un millón de besos, que llegaron cuando ya estaba muerto. Está además el nuevo rey de Prusia, Federico Guillermo II, enamorado del violonchelo y de la música de Boccherini, que aprovecha para hacerlo su compositor de cámara. Y finalmente la duquesa-condesa de Benavente-Osuna, una de las damas más de moda en Madrid, que lo quiere en su salón. Y así nos encontramos a Boccherini que dirige comedidamente sus sinfonías y las de Haydn, que por contrato la condesa-duquesa recibe anualmente del músico austriaco. Escuchándolo están un grupo de intelectuales: no faltan ni Goya, al que Boccherini había conocido en Arenas de San Pedro reclamado por don Luis para que pintase los retratos de familia, ni el protagonista del teatro madrileño Ramón de la Cruz, que escribe el texto de la zarzuela *Clementina* cuya música es de Boccherini.

¿Será feliz el compositor, que se ha casado de nuevo con la hija de un violonchelista napolitano de la Capilla Real, Joaquina Porretti? Es difícil ser feliz, por lo menos mucho tiempo. Cuando su vida parecía dirigirse hacia seguros senderos, el compositor enferma, o vuelve a agravarse una vieja enfermedad. En las cartas a veces afirmará que para de escribir porque su cabeza no quiere saber nada de pensar. Abandona el cargo de director de orquesta de los Benavente-Osuna y comienza a llevar una vida retirada, y también sus composiciones se enrarecen. Tenemos, sin embargo, indicios (son los años de esplendor de la ópera italiana en Madrid, con temporadas similares a las de las grandes capitales europeas) de que no dejaba de ocupar nunca su asiento en el teatro Los Caños del Peral, convenciéndose unos años después, él que amaba con un amor exclusivo la música instrumental, para acometer una ópera semiseria, *Dorval y Virginia*, cuyo texto se extrajo de la lacrimosa novela de Bernardin de Saint-Pierre, *Pablo y Virginia*, al que se le dio, sin embargo, un final feliz. Pero compuso la ópera en 1799, el año en que Los Caños del Peral quebró arrastrado por los grandes montajes, y la ópera se representó en Italia.

Los primeros años de la década de los noventa son los más sanguinarios de la revolución en Francia y, aunque parezca

extraño, la revolución francesa y sus triunfos asumieron una gran importancia en la historia privada de nuestro compositor. En 1796, terminados los excesos revolucionarios y retornado el clima normal a París (además se establece una alianza entre España y Francia, cuyo artífice fue Manuel Godoy), la Francia democrática y post-revolucionaria de repente se acuerda de Boccherini y le convierte en uno de los artistas del nuevo curso, atraída por su modo afectivamente comprometido de hacer música. Principalmente gracias a Ignaz Pleyel, músico y editor, la música de Boccherini vuelve a afirmarse en



Zuliani, fe.

París. El compositor agradecido dedica la *opus 57* de los quintetos con piano "A la nación francesa", y en la carta dirigida a un eminente diputado de la Asamblea Nacional proclama su estética: Yo sé que la música está hecha para hablarle al corazón del hombre, y a él me esfuerzo por llegar, si puedo. La música sin afectos y pasiones es insignificante".

En 1800 Lucien Bonaparte, llegado a Madrid en calidad de embajador extraordinario de Napoleón, le llama para organizar

las veladas de música en la embajada y, tras su partida, el compositor recibe una pensión francesa. Todos los artistas franceses que pasan por Madrid, le hacen una visita al monstruo sagrado de la música, y no se cansan de alabarlo incluso llegando a infravalorarse ellos mismos; el célebre violinista francés Alexandre Boucher cuenta con agrado cómo, mientras interpretaba un quinteto de Boccherini, el compositor le detuvo el arco en los primeros compases, y él, humildemente, pidió lecciones de interpretación. Esta escena debió de transcurre en la casa del marqués de Benavente, el guitarrista diletante, para el que Boccherini ha transcrito para conjunto instrumental con guitarra obras para cuerdas y para cuerdas y piano.

Los últimos años están llenos de lutos. Mueren la segunda mujer y tres hijas, y esto puede hacer pensar que la enfermedad que le había atormentado en las dos últimas décadas, comportase un contagio familiar, como, por ejemplo, la tuberculosis pulmonar. El compositor muere el 28 de mayo de 1805, a la edad de sesenta y dos años. El último año debió ser terrible: su última obra, los Cuartetos op. 64, está fechada en 1804, y no llegó a terminarla. Pero en lo compuesto irrumpe la alegría de vivir, la terrenidad solar de Boccherini y su intimismo más lírico.



Daniello Sc.

Hasta aquí una breve crónica de su vida, que tal como ha dejado poco espacio a su personalidad, al estilo de su música, aspectos que merecen al menos unas breves notas. ¿Quién era en la intimidad Luigi Boccherini? Gran violonchelista y, como tal, compositor de numerosas sonatas y conciertos para violonchelo, no las mencionó en su catálogo ni tampoco (excepto sus últimas composiciones religiosas) su música vocal, ciertamente por odio del virtuosismo y del aplauso fácil. Estamos no frente a un hombre simple, como muchas veces se le ha descrito, sino frente a una personalidad compleja, voluntariamente escondida tras maneras afables y una eterna sonrisa. Compañero en grandeza de Haydn y Mozart, Boccherini está entre los fundadores de los géneros modernos, desde el cuarteto de cuerdas pasando por los quintetos, la sinfonía, hasta el concierto solista. En su camino utilizó los mismos componentes de la sonata que Haydn, doblegándolos, sin embargo, a un estilo personal que daba prioridad a la invención melódica y la musicalidad de sello italiano, y a su temperamento inquieto y desbordante de sentimientos.

Remigio Coli

Traducción: Teresa Prieto

CENTRO DE ESTUDIOS MUSICALES
ISAAC ALBENIZ

ESCUELA SUPERIOR DE MUSICA
REINA SOFIA

Cursos de Verano

Piano y Cuerda

Santander
Julio de 1993

DIRECTORA
Paloma O'Shea

Cátedra de Piano Banco Santander
Dimitri Bashkirov

Cátedra de Viola Nissan Motor Ibérica
Daniel Benyamini Enrique Santiago

Cátedra de Contrabajo Fundación Tabacalera
Ludwig Streicher

Cátedra de Violín Grupo Endesa
Zakhar Bron

Cátedra de Violonchelo Sony
Ivan Monighetti

Cátedra de Música de Cámara
Piero Farulli Darío De Rosa

Plazo de inscripción
Hasta el 15 de mayo del 93

Patrocinados por
Diputación Regional de Cantabria
Ayuntamiento de Santander
Fundación Marcelino Botín
Juventudes Musicales de Madrid
Fundación Isaac Albéniz

Información
Fundación Albéniz
Secretaría Académica
C/. Mártires Oblatos, 25
28223 Pozuelo de Alarcón
Madrid
Tel.: (91) 351 10 60
Fax : (91) 351 07 88

El más grande autor "español" de música de cámara

"Sé bien que la música se hace para hablar al corazón del hombre, y a esto es a lo que procuro ingeniarme: la música sin afectos y pasiones es insignificante..." Boccherini, en carta a M.J. Chénier (8 de julio de 1799)

La personalidad de Luigi Boccherini, sobradamente conocida en todos los ámbitos musicales y extramusicales, ha sido, sin embargo, una de las peor comprendidas de la historia de la música hasta hace apenas unos pocos años. Su nombre, asociado tan sólo, por un lado, a un anodino minueto escuchable en todas las versiones e instrumentaciones posibles menos en la original, uno más entre los cientos que el músico escribió, y, por otro, a un concierto para violonchelo arreglado, modificado incongruentemente por Friedrich Grützmacher en 1895, y masacrado por generaciones de estudiantes en sus exámenes finales, ha pasado a la posteridad con una enorme, quizás gratificante, pero a todas luces injusta fama. Boccherini, afortunadamente, no es el músico galante, fácil, trivial y pseudopedagogo que se ha querido ver, autor de fandangos, minuets y madrileñas músicas nocturnas únicamente, sino uno de los compositores más personales, densos, vitales, irrepetibles y trascendentes de toda la historia de la música de cámara. Sin la influencia y trascendencia de su personalísima obra, capaz de romper el aislamiento en el que vivió su autor y llegar a todos los atriles de la Europa de su tiempo con enorme vigor y rapidez, sin ello la música camerística posterior probablemente no habría dado muchas obras maestras que las generaciones posteriores nos han dejado: ¿cuántas veces escuchando al Boccherini sereno y profundo de sus cuartetos y quintetos no percibimos a Schubert, igual que también a muchos otros maestros hoy olvidados del primer romanticismo sin cuya aportación ese movimiento no habría podido seguir adelante, Onslow, Spohr, Habeneck...? Sería, por otro lado, digno de estudiarse con más profundidad el impulso formidable que supuso la presencia de Boccherini en España para la propia música de cámara española del XVIII, cenicienta de la música nacional: ¿serían pensables, en un país como el nuestro, casi yermo en este campo, la obra del toledano Manuel Canales, del *Caballero aficionado* Enrique Ataíde y Portugal, de Carlos Francisco de Almeyda, Juan Oliver y Astorga, Diego de Araciel, Felipe Libón, los quintetos de su amigo, el también italiano Cayetano Brunetti, sin la influencia de Boccherini? Rotundamente no.



Luigi Boccherini.

Louis Picquot pudieran ser algo exageradas, no deja de ser cierto que, de alguna manera, Boccherini "se asimiló inconscientemente durante casi cuarenta años al imperecedero, caliente y precioso tesoro musical de España para restituírnos en sus cuartetos, tríos, quintetos y sinfonías una belleza que ni ha sido clasificada ni quizás lo sea jamás, pues si ésta nos ofrece primero modelos propiamente italianos, no tarda en convertirse de una manera más profunda en algo gravemente apasionado bajo la acción del áspero y rudo ambiente castellano". El Boccherini que con apenas 25 años de edad llega a España es ya una figura consagrada y hasta cierto punto famosa en el mundo de la música europea: admirado no tan sólo como virtuoso de su instrumento en Italia, Viena o

París, es también estimado y respetado como compositor de un nada desdeñable número de piezas de altísimo nivel, entre ellas, su primer y genial libro de *Cuartetos op. 2* de 1761. Sin embargo, se trata aún de otro Boccherini, de Luigi Boccherini: la obra personalísima y fascinante del verdadero Boccherini, "Don Luis Boquerini", la gran producción irrepetible de nuestro músico, está aún por llegar.

Bagaje de Boccherini en 1768

En el momento que el italiano pisa tierra española ya ha compuesto la mayor parte de sus sonatas y conciertos para el violonchelo, música para lucimiento personal casi circense, junto a algunos tríos, su primer libro de cuartetos ya mencionado, bastante música vocal, unos dúos para violines, una sinfonía, las parisinas *Sonatas para fortepiano y violín* y algunas pocas cosas más. Pero están por venir la práctica totalidad de las 580 composiciones que Yves Gérard, en su indispensable libro, ha catalogado entre obras ciertas, dudosas o atribuidas al compositor de Lucca²; todos sus 110 quintetos con dos violonchelos, probablemente lo más personal de su producción, los otros quintetos, muchos y variados, el resto de sus 90 cuartetos de cuerda, muchos tríos más una enorme cantidad de música de cámara en las más variadas instrumentaciones y formaciones posibles sin contar prácticamente todas las sinfonías, una *zarzuela*, desgraciadamente no demasiada música vocal, muchas obras de dudosa atribución, y la ingente cantidad de arreglos, unos muy buenos, otros muy malos, de obras del italiano por autores contemporáneos, prueba irrefutable de la enorme difusión de su producción.

Formación musical

Efectivamente, el Boccherini que hoy admiramos, el fenomenal compositor inimitable y original que tanto fascinó a sus contemporáneos y que dejó una huella profunda, no siempre bien entendida y aún hoy no del todo valorada entre músi-

Boccherini en España

Cuando en el otoño de 1768 Boccherini llegaba a España, ni por lo más remoto podía imaginar la enorme influencia que iba a imprimir en su música, en su manera de concebirla, tocarla y pensarla, la que sería su nueva patria. Si las palabras de Georges de Saint Foix en su extenso prólogo al libro de

cos, historiadores y musicólogos, ese compositor sería francamente impensable sin la influencia de España en su vida. Y no nos referimos concretamente a la música española como fuente primaria y única de aprendizaje e inspiración para Boccherini; de hecho, al llegar a España es un músico consumado que ha recibido ya una solidísima formación que no necesita de ampliaciones. No es el momento aquí de analizar el estado de la música española en los años que el músico vive en Aranjuez, Boadilla del Monte, Arenas de San Pedro o Madrid, pero, a todas luces, muy poco o nada de lo que se hacía en España podría mejorar substancialmente lo que había aprendido. Primero estudió con su padre Leopoldo y con el violonchelista Vannucci en su Lucca natal, luego en Roma con el también chelista Costanzi, a lo que debemos añadir, sobre todo, sus contactos en Milán con el gran Giambattista Sammartini, y la enorme experiencia que va atesorando en sus viajes, relacionándose con los mejores músicos de su época y teniendo acceso a repertorios y estilos muy variados. El joven Boccherini es ya a los 17 años un compositor casi maduro, cuyo primer libro de *6 Tríos para dos violines y violonchelo*, su *op. 1* de 1760, había merecido el elogio público y sincero de Gluck en Viena. Tampoco había pasado inadvertido como virtuoso de su instrumento en París, donde triunfa en toda la regla en el elitista *Concert Spirituel*, allí donde poco antes se habían hecho admirar los hermanos españoles José y Juan Bautista Pla y poco más tarde lo haría el jovencísimo Mozart, con su presentación el 20 de marzo de 1768; fue también recibido por una crítica que ya conoce sobradamente la fama que le precede, como más que satisfactorio autor de música de cámara. Es evidente que nuestro músico no aprende música en España, pero va a conocer algo nuevo: una manera de hacer la música española por un pueblo que, si al principio le es extraño, enseguida se va a asimilar a él de todo corazón.



violonchelo, unánimemente alabada por quienes tuvieron el privilegio de oírle, su sonido poderoso pero dulce, su expresividad refinadísima, su capacidad de hacer hablar al instrumento; lo que fundamentalmente maravillaba a sus oyentes era la especial expresividad de su música, escrita, al contrario que muchos de sus contemporáneos, no como vehículo para el lucimiento de su instrumento sino, al revés, utilizando a los

instrumentos precisamente como vehículo para llegar al corazón del que escucha. Boccherini es el autor genialmente visionario de una forma de hacer la música aún pionera en su época y que muy pocos genios comparten: el saber desprenderse del instrumento para conseguir el más importante de los objetivos, el lenguaje de la música pura. Y ello tiene que fascinar, consciente o inconscientemente, a públicos e intérpretes que empezaban a consumir ávidamente todas

las partituras del italiano que comenzaban a llegar a casi todos los rincones de Europa.

Ello no quiere decir, sin embargo, que el lenguaje instrumental en la obra de Boccherini esté descuidado en relación al contenido musical, o bien sea indiferente. No; Boccherini, como todos los autores geniales, convierte lo que toca, lo que escribe en algo simple, en algo tan natural que se cae aparentemente por su propio peso en su sencillez. Sin embargo, Boccherini, adecuando perfectamente el lenguaje, la gramática de los instrumentos a su idea musical, consigue que éstos, basándose en el uso más racional y lógico de sus recursos, no empecen sino que realcen el objetivo final de la obra que es la expresión musical, el afecto, el llegar, como dirá al final de su vida en la carta que encabezan estas líneas, al corazón del hombre. En ello se acerca mucho Boccherini a las otras dos figuras geniales de la música de cámara contemporánea suya, Mozart y Haydn, a los que pudo influir, por qué no, con su especial generosidad musical. No debemos dudar que Mozart, trece años más joven, tendría ocasión de oír y estudiar las primeras composiciones de Boccherini, sobre todo después de la estancia austríaca del de Lucca, donde dejó, sin duda, no sólo buenos recuerdos, sino también muchas de sus composiciones. Y si las partes del violonchelo de los tríos, cuartetos y quintetos de Boccherini son de una endiablada dificultad, ello no lo es por un *instrumentalismo* fácil de un virtuoso-compositor a su propio servicio; de hecho las dificultades instrumentales en su música de cámara son muy altas, superiores a las habituales de la época, no sólo para el violonchelo, sino para todos los instrumentos, sobre todo los de cuerda, que conoce a la perfección. Se trata, sin embargo, de dificultades lógicas, humanas en función siempre del lenguaje musical del instrumento y no al contrario; dificul-

El lenguaje del músico y su instrumento

Boccherini, camerista nato, representa una excepción entre los grandes compositores de su época: relativamente poco interesado en la música vocal bien que en su juventud se haya consagrado con éxito al oratorio y a la cantata y más adelante escriba arias, música religiosa y una maravillosa zarzuela, *La Clementina*. Al contrario de muchos compositores contemporáneos suyos, no es clavecinista o pianista sino violonchelista, instrumentista de cuerda. Sin embargo, lo que más entusiasmo en Boccherini no será su indiscutible maestría al

tades que no prueban sino el altísimo nivel técnico que Boccherini y los músicos de su entorno poseían. Boccherini, sin abusar del virtuosismo gratuito y estéril, del puro juego acrobático o de artificio, domina a la perfección el lenguaje de los instrumentos de cuerda y en sus cuartetos y quintetos el equilibrio entre éstos es perfecto, ideal.

El primer cuartetista de la Historia

Esta perfecta adecuación entre los medios y los objetivos, esa perfección y redondez formal de la música de cámara de Boccherini, tan indiferente a la de sus contemporáneos, casi todos aún titubeantes en el nuevo lenguaje camerístico surgido del reciente abandono del bajo continuo; todo ello, es debido, probablemente, no sólo a la facilidad natural de Boccherini y a sus portentosas dotes, sino también a un hecho clave en el autor anterior a su llegada a España y que marcaría el futuro del toscano como camerista genial, verdadero avanzado de su época. La estancia del de Lucca en Milán, en la orquesta de Sammartini y, por ello, la oportunidad de trabajar junto a sus amigos Nardini, Manfredi y Cambini. Antes de marchar a París, antesala de su venida a España, Boccherini pasa seis meses inolvidables en 1765 entregado a una tarea inédita en el mundo de la música. Con ciertos reparos y salvando las distancias entre los diferentes conceptos de profesionalidad que disten entre un músico del siglo XVIII y nosotros, se puede afirmar que Boccherini, junto a aquellos tres violinistas, algunos de los más grandes de su época: Pietro Nardini (1722-1793), Filippo Manfredi (muerto en 1780) y Giuseppe Cambini (1746?-1825), conforman el primer cuarteto de cuerda, más o menos estable de la historia³. Este trabajo continuado y serio, junto a tan potentes personalidades y en un ambiente musical especialmente rico (por el Milán de los hermanos Sammartini habían pasado figuras de la talla de Johann Christian Bach o Gluck), tiene que marcar de una manera indeleble el espíritu musical de Boccherini, dejándole una huella imborrable, y preparado para abarcar unos géneros en los que será, junto a Haydn y Mozart, el maestro indiscutible de su época del cuarteto y del quinteto de cuerda.



Gén. de Pian. inc.

Los primeros trabajos de Boccherini en España

Con este bagaje, compositor y solista de universal reconocimiento, Boccherini llega a una España en la que su música *culta*, por muchas razones, no está a la altura de lo que se hace al otro lado de los Pirineos: inestabilidades políticas, crisis

económicas, mecenazgos insuficientes, excesiva añoranza de tiempos musicales mejores pasados, predominio de la Iglesia como organizadora de la música nacional, un cierto papanatismo, aún hoy no curado, propenso a ver en todo lo de fuera algo superior, la lógica excentricidad geográfica del país en una época de evidentes dificultades de comunicación... todo ello hace que la música culta española estuviera prácticamente en manos de extranjeros, vasalla de los gustos y modas de París o Londres, y muy separada de la producción autóctona, mal cuidada, menospreciada en las altas esferas y chapucosamente llevada. Boccherini quizás viera en España un terreno virgen en el que poder sacar durante unos años unos pingües beneficios, por lo que, en compañía de su paisano Manfredi, recaba en nuestro país para, con toda probabilidad, no abandonarlo nunca más⁴. A partir de este momento Boccherini, que se casará pronto, se establece, viaja poco porque la demanda de conciertos no era en España como lo podía ser en Italia, Alemania, Inglaterra o Francia por la misma época, y, a partir de noviembre de 1770, entra al servicio exclusivo del Infante Don Luis, primero en Aranjuez, luego en un triste pero fructífero exilio para el italiano en las abulenses Arenas de San Pedro, hasta la muerte del protector en agosto de 1785. Recién llegado a España el músico había querido congraciarse, tanto con el futuro Carlos IV, príncipe violinista, como con los filarmónicos madrileños, proveyéndoles a todos para sus academias de excelente música de cámara; es el caso de sus *Tríos op.6*, escritos para el "Sno.S.D. Carlos Pryncope de Asturias" y editados en París y Madrid casi simultáneamente en 1771, o los *Cuartetos op.9* de 1770, su tercer libro de cuartetos, dedicado a los "Signori Diletanti di Madrid"; incluso había compuesto un "concerto grande a più strumenti obligati... in Madrid per le

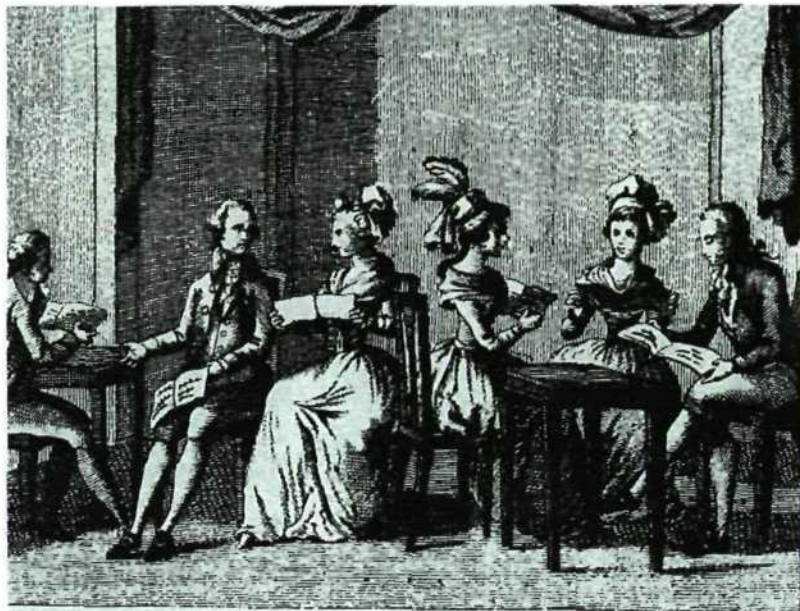
Academie che si fecero nell teatro chiamato de los Caños del Peral", *opus 7* de 1769, que tuvo que impresionar, junto a los tríos y cuartetos anteriores, tanto a los aficionados como a los profesionales madrileños. Boccherini trae un estilo si no desconocido en España, sí inusual, en el que se combinan la formación italiana de Boccherini con los primeros atisbos de su peculiar escritura.

La influencia de lo español

España empieza a ser algo mágico para Boccherini. Muchos son los

músicos que en esta segunda mitad del XVIII vienen a España pero todos o casi todos acaban marchando, fascinados, eso sí, por lo que dejan detrás, siendo muy pocos los que se integran en la sociedad española, tan europea en muchos aspectos como diferente en otros. Boccherini, como Domenico Scarlatti años antes, entrará rápidamente en contacto con una música autóctona que, si bien debe conocer ya como tantos otros autores extranjeros en su faceta flamenquista y folclórica, música para la exportación, sin embargo en su estado puro y sincero, en las manos y bocas del pueblo español en el que

parece ser que se integra rápidamente y sin dificultad, le sacude profundamente y conforma un giro en su forma de escribir música. Boccherini no se deja influir por el lado fácil, por el localismo de unos ritmos exóticos para los de más allá de la frontera; lo que asimilará de la música española y transmitirá a su escritura es algo mucho más profundo que unas danzas o unos ritmos: toda una nueva visión de la armonía, del tempo interno de las estructuras, de las formas. Sin abandonar las estructuras formales tradicionales, Boccherini adapta éstas al orden diferente de la música española y es capaz de crear, con un lenguaje tradicional depuradísimo, nuevas formas y ritmos internos en la construcción de sus composiciones que apasionan a los intérpretes contemporáneos por lo original y atrevido a veces de esas obras. ¡Cuántas veces recuerda Boccherini al Goya amable de las manolas y los majos que pícaramente asoman con tanta frecuencia en las obras de Boccherini!



La época del Infante Don Luis

Boccherini, al servicio de su protector, tanto como chelista como compositor, ve mermadas sus posibilidades personales de lucimiento y se entregará a la composición de una forma mucho más exclusiva que hasta entonces, en función de las demandas y posibilidades de su protector, un Esterházy español de muy buen gusto, coincidente casi siempre con el de Boccherini. Para el placer del Infante escribirá Boccherini 18 refinadas sinfonías, quizás no tan originales como su música de cámara, espejo fiel de la sinfonía milanesa que tan bien conoce de Sammartini, verdadero padre de la sinfonía antes que Haydn, y, sobre todo, un monto impresionante de música de cámara para las formaciones que surgían y se desgajaban de la *orquesta del Infante según las necesidades*. Y casi tanto como el mítico primer cuarteto de sus años milaneses, será trascendental para su futura trayectoria de compositor el contacto con la familia Font, también al servicio de Don Luis. Francisco Font y sus tres hijos: Antonio, Pablo y Juan, al parecer, estupendo cuarteto familiar; a ellos se añade Boccherini para crear de esta manera el género en el que nuestro compositor encuentra el camino más personal y sincero de expresión, el quinteto con dos violonchelos, verdadera invención de nuestro músico. Junto a tan excelentes intérpretes y encargándose él mismo de la parte del primer violonchelo, Boccherini comienza en 1771 a componer quintetos, verdadera novedad en su obra, llegando a completar hasta la muerte del Infante la cifra de 61, entre *grandes y pequeños*, verdadera quinquagesencia de su producción⁵. De estos años felices y apartados, concentrados en la composición y en una vida familiar dulce y feliz, Boccherini tiene tiempo de escribir, siempre para uso de su

mecenas, 6 tríos para 2 violines y violonchelo, 6 para violín, viola y violonchelo, 48 cuartetos de cuerda, 6 sextetos de cuerda, 12 quintetos y 6 sextetos con flauta, aparte de las 18 sinfonías ya aludidas y un *Stabat Mater* para soprano y quinteto de cuerda. Serán los años de *formación* de Boccherini como compositor español, los años felices y densos que preparan la última época de su vida, la de las penurias, la pobreza, el olvido, la enfermedad y la

inseguridad, época premonitoriamente *romántica* de su escritura y en la que compondrá sus obras más densas y maduras.

La madurez

La muerte del Infante desorganiza la vida de Boccherini, que enviuda y vuelve a casarse con la hija del chelista italiano Porretti, Joaquina. Con una pensión vitalicia del rey español, servirá al rey de Prusia como compositor, a los Condes-Duques de Benavente-Osuna como compositor, director de la orques-

ta privada del palacio de los aristócratas y organizador de sus veladas musicales, y trabajará en ocasiones aisladas para personajes como Lucien Bonaparte, efímero cónsul de Napoleón en Madrid, o el Marqués guitarrista de Benavente. Durante estos veinte últimos años de su vida, desde 1786 hasta 1805, Boccherini compone 42 quintetos más con dos violonchelos, junto a 3, originalísimos, para dos violines, viola, violonchelo y contrabajo. A partir de 1795 no vuelve a escribir más quintetos con 2 violonchelos y las partes para este instrumento bajan en virtuosismo. Probablemente Boccherini, enfermo del pecho, no puede tocar ya o lo hace sin la *brillantez de antaño*; además, ha muerto el rey de Prusia, también violonchelista y destinatario de la práctica totalidad de los quintetos escritos después de la muerte de Don Luis. Cuando Boccherini retoma el quinteto es, o para darle la forma tradicional, el quinteto de cuerda con dos violas que Mozart había elevado hasta el *más alto grado pocos años antes que los 12 de Boccherini*, de 1801 y 1802, o para escribir quintetos con otras formaciones: por esos mismos años compone los doce para piano y cuarteto, arregla a partir de éstos en genial versión los de guitarra, y termina en 1797 unos interesantes quintetos con oboe pensados, posiblemente, para su amigo Gaspar Barli, virtuoso italiano al servicio de la corte española y de la Duquesa de Osuna. También de esta última época de Boccherini son los *Nottumi op. 38* de 1787, seis divertimentos para diversas formaciones mixtas, cinco sextetos y un octeto, de cuerda y vientos, además de otro octeto perdido en 1789. En este período aún escribirá unos tríos más, quizás la parte menos original de su producción camerística aunque no inferior en calidad al resto⁶, y 37 cuartetos, el último de los cuales, *Op.64 n.º 2* de 1804, inconcluso, es el verdadero y patético canto de cisne de nuestro autor.

Los años posteriores a la muerte del Infante Don Luis se

convertirán en la madurez más exquisita del autor, un músico melancólico, resignado y dulce, que ha abandonado casi la práctica de su instrumento y centra su actividad musical en un esfuerzo continuado en la composición, cada vez más intimista y personal, encerrado en su mundo piadoso y honesto, paciente hasta la exasperación con tantos personajes que de él se aprovechan, editores y colegas, sin pedir nada a cambio. Son los años del cuartetista más maduro e íntimo, del quintetista que logra finalmente el equilibrio perfecto entre las cinco voces, el autor de verdaderos cuartetos a cinco en el más moderno sentido de la palabra.

Queda una cuestión inquietante referente a Boccherini y su patria de adopción: ¿por qué nuestro músico fue incapaz en vida de ganarse en España una reputación ya no acorde con sus merecimientos, sino al menos como la que tenía más allá de los Pirineos gracias a la enorme difusión de su obra por la imprenta o los cientos de manuscritos por todos lados repartidos? Cuando Cayetano Brunetti, muy buen músico injustamente tratado por la musicología, amigo de Boccherini aunque inferior a éste como músico, es el amo de la música de la corte; cuando el verdadero ídolo de las academias madrileñas en vida de Boccherini es el Haydn de sus geniales cuartetos, ¿por qué, curiosamente, permanece nuestro músico casi al margen de la vida musical española, todo lo contrario de lo que se podría

esperar del autor de tan amplio y valioso repertorio? Parece increíble, incluso, que la Biblioteca Real poseyera apenas un par de libros de quintetos y unos pocos más de cuartetos y tríos de Boccherini, mientras que abundan, ya no sólo lógicamente obras de Haydn o Brunetti, sino muchas de autores mediocres,

la mayoría de ellos hoy justamente olvidados. Boccherini, llamado por el Rey de Prusia para que escriba para él, solicitado por tantos editores de muy diversos países, conocido y admirado fuera de nuestras fronteras, sin embargo pasa casi inadvertido en España, donde muere como un español más y no en la abundancia. ¿Envidias? ¿Políticas entre colegas? ¿Falta de carácter o ambición de Boccherini? ¿Estaba tan

integrado en España que fue víctima del papanatismo amba aludido por lo que venía de fuera? ¿Acaso se podría aplicar a Boccherini el viejo lema de "nadie es profeta..."? En cualquier caso, hoy Boccherini no solamente es una de las figuras capitales de la música de cámara europea de todos los tiempos, sino, sin lugar a dudas, uno de los compositores "españoles" de más trascendencia de nuestra historia.

Emilio Moreno



Notas: 1. Piquot, L. *Boccherini*. París, 1930.

2. Gérard, Y. *Catalogue of the Works of Luigi Boccherini*. Londres, 1969.

3. Cambini nos lo cuenta en su interesantísimo artículo "Ausführung der Instrumentalquartetten", incluido en el n.º 47 del *Allgemeine musikalische Zeitung*, Leipzig, 1803. En otro lugar, su *Nouvelle Méthode... pour le Violon*, París ca.1800, dice defendiendo a la música de cámara en contra de los gustos demasiado exagerados en su época de algunos aficionados por la música dramática: "Hélas! que ceux qui ne regardent la musique instrumentale que comme un vain bruit n'ont ils comme moi, entendu exécuter les quatuors de Boccherini, de Haydn et de quelques autres maîtres célèbres, par Manfredi, Boccherini, Nardini, et moi, qui étois trop heureux de faire l'alto!" (p. 22). El texto no deja de ser curioso ya que Cambini se atribuye el haber tocado una música que casi no existía: cuando en 1765 se reúne el primer cuarteto de la historia, Haydn apenas ha compuesto un solo libro de cuartetos, su opus 1, con el que, con toda seguridad no habría pasado a la postmodernidad de no ser por el resto de sus geniales hermanos posteriores; infinitamente inferior en calidad aquél al primer libro boccheriniano de cuartetos de 1761.

4. La teoría de Antonio Gallego de que Boccherini pudiera llegar a España por amor, en pos de la que luego sería su primera mujer, Clementina Pelliccia, soprano y hermana de la gran prima donna de su época María Teresa, no sólo es plausible sino que es infinitamente

más fascinante y romántica, muy en acorde con la personalidad dulce, amorosa y desprendida que siempre se ha otorgado a Boccherini.

5. Otra de las personalísimas características de Boccherini es la división de sus composiciones entre *opera grande* y *opera piccola*, distinción dada no por la grandeza o pequeñez de la calidad de la composición, no por el mérito que el compositor otorga a su obra, sino por la disposición de los movimientos. Los *trietti*, *quartettini* o *quintettini* de Boccherini suelen estar compuestos de tan sólo dos movimientos, un Allegro y un Minuetto, generalmente, y los tríos, cuartetos y quintetos *normales* de tres, cuatro y, muchas veces, más movimientos.

6. El trío para dos violines y violonchelo fue un género de transición de enorme expansión en el período que va entre el final del barroco y el clasicismo. Resto arqueológico del antiguo tríosonato con bajo continuo, al perderse éste, el violonchelo se integra más en el conjunto y prepara el advenimiento del cuarteto, en sus dubitativos arranques un trío ampliado (tres violines y violonchelo, violín, dos violas y bajo, y, finalmente, viejo trío al que se añade una viola). Incluso el trío de violín, viola y violonchelo, tan magistralmente tratado por Mozart y Beethoven, no logrará nunca desprenderse de la maldición que le echa Rousseau en su *Dictionnaire de Musique* en 1767; esta composición que pasa por la más excelente, dice, pero que en sentido nguroso, por su dificultad armónica "est un mauvais genre de musique".

La ensoñación de un músico solitario

La aventura del teatro

Aunque la inmensa producción del ilustrado Boccherini se centra, fundamentalmente, en la música de cámara, hizo también su pequeña aportación para el ámbito teatral. Fueron diez las piezas que compuso para los escenarios vieneses, italianos y españoles, y éstas se dividen en varias arias, una obertura, dos ballets, unos villancicos, una zarzuela, algunos minués, una escena dramática y una ópera, recientemente incorporada al catálogo musical del compositor. Muchas de las obras de nuestro músico han sido injustamente arrinconadas y otras, las menos, han caído en el olvido a causa de la irremediable pérdida de sus partituras.

El catálogo de música para el teatro que presentamos aquí abarca todo un período creativo del compositor; se inicia nada más llegar a tierras españolas, prolongándose con escasos pero significativos y continuos ejemplos hasta culminar, ya en los últimos años, en una gran obra: una ópera semi-seria propia del prerromanticismo europeo. Todo esto nos hace pensar en el deseo constante de Boccherini por llegar a la escena y, al mismo tiempo, en las contadas ocasiones que tuvo para trabajar en ella, sobre todo en los teatros reales del rey-cazador y en la apartada y recoleta corte de su hermano don Luis.

Curiosamente, la etapa más prolífica en cuanto a composición camerística para el infante es, al mismo tiempo, la de casi un absoluto silencio, salvo unos pocos casos, en el mundo teatral. Sin embargo, esos ejemplos permiten descubrir en Boccherini a un ensoñador del nuevo teatro ilustrado.

El catálogo de música

La primera obra que compuso, o mejor dicho estrenó, Boccherini en España fue una patética y melancólica aria, *Larve pallide e funeste* (G 542)¹, pensada para ser intercalada en *L'Almeria*, drama con música del napolitano Gian Francesco Majó (1732-1770) y texto de Marco Coltellini (1719-1777). La pieza en cuestión debía ser cantada por el personaje principal, Almeria, la hija del rey de Granada —interpretada entonces por María Teresa Pellicia—, en la última escena del segundo acto. Pero lo más significativo es que con este aria el autor logró presentarse en el coliseo de Aranjuez, en el de Valencia y posiblemente en alguno de Madrid como gran virtuoso del violonchelo en un solo para su instrumento («L'Aria che chiude l'Atto Secondo, è composta, ed accompagnata con el Violoncello a solo, dal Sig. Luigi Boccherini Lucchese»).



Luigi Boccherini.

El aria, hoy día perdida, pudo ser originalmente una de las 19 sonatas (G 1-19) para violonchelo y bajo solo o una de las *Six Sonates à Violon et Basse* (G 29). Dada su calidad lírica y de lucimiento virtuosístico algunas de ellas son idóneas para incorporar la voz humana y transformarlas en arias. Como las sonatas fueron compuestas por el músico antes de su llegada a Madrid no es difícil imaginarlo viajando a Madrid con las partituras en su equipaje o en esos cilindros que empleaban los músicos para sus desplazamientos y uno de los cuales, perteneciente al autor, se conserva con una copia de la *Tercera Sinfonía* en el Palacio Real.

Al año siguiente, en 1769, era evidente que los sueños y anhelos de Boccherini crecían, entonces se decidió a componer y dedicar una obra al príncipe Don Carlos Antonio, otra al infante Don Luis, y una tercera al público de Madrid. A ese mismo año pertenece el estreno de una sinfonía suya como obertura del segundo acto del famosísimo *drama jocoso* de Goldoni y Piccini *La buona figliuola* (G 527) que se representó en el coliseo de Aranjuez. El sencillo y moderno argumento goldoniano anuncia el cambio que se está produciendo en el gusto de los espectadores europeos y al cual se suma nuestro músico luqués, con agrado, por convicción estética e ideológica. La obertura de la que hablamos, escrita para una amplia orquesta (2vn, va, ob, 2ob y 2tp "ad libitum")², responde al espíritu de la obra; está catalogada originalmente como *Sinfonia in re mayor* (G 490)

con dos numeraciones distintas. Esto se debe a que curiosamente había servido al mismo fin a otras dos obras del compositor estrenadas en Lucca en 1765: primero a la cantata de Trenta para solistas, coro y orquesta, *Confederazione dei Sabini con Roma* (G 543) y más tarde al oratorio de Metastasio, *Il Giuseppe riconosciuto* (G 538). Hoy día, al parecer, sólo se conservan las partes de los instrumentos de esta pieza en el Archivo del Palacio Real, aunque, en 1981, A. Pais publicó la partitura en la editorial italiana Zanibon.

Las siguientes dos obras que creó Boccherini para el teatro pertenecen a uno de los espectáculos más barrocos, aunque todavía de moda, en la época: el ballet teatral. Primero compuso el *Ballet español* (G 526), breve pieza en cuatro movimientos: Larghetto, Andantino, Allegretto y Contradanza, de supuesto sabor hispano. Con toda probabilidad la pieza fue estrenada en Viena, en 1774, como intermedio de alguna ópera o sencillamente para incorporarse a alguna otra obra de danza de mayores proporciones, ya que contaba con una composición para gran orquesta (2fl, 2ob, 2tp, 2gui o sa, 2vn, va y cb). Existen datos que confirman que la pieza se inter-



Tr. Zubiani sc.

pretó un año después también en Moscú. En cualquier caso se trata de un encargo del bailarín, coreógrafo y empresario, Onorato Viganò, marido de una de las hermanas de Boccherini, Maria Esther, que también formaba parte de la compañía. Afortunadamente, aunque la única copia que se conocía del *Ballet español* estaba en la Hessische Landesbibliothek de Darmstadt y se perdió durante la guerra, se sabe que Pina Camirelli cuenta con otra en su colección privada en Roma.

Idéntica génesis y fin debió de tener la otra pieza danzable del catálogo, el ballet heroico-trágico-pantomímico *Cefalo e Procri* (G 524), que fue interpretada por el matrimonio Viganò-Boccherini en sus papeles principales. En este caso, la pieza debió de servir de intermedio en la representación de la ópera *Scipione* de Giuseppe Sarti que se llevó a cabo en el teatro de la Casa Balbi en Mestre durante el otoño de 1778³. El argumento de este ballet en cinco partes debió de ser el mismo que empleó el famoso bailarín unos años después (1786), en Roma, pero con música de su hijo Salvatore Viganò.

A un género bastante distinto pertenecen los nueve *Villancicos a cuatro voces y orquesta* (G 539); cabe considerar esta colección como una especie de representación cantada "al nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo". La obra debió de estrenarse hacia diciembre de 1783 y está escrita para cuatro solistas —soprano, contralto, tenor y bajo— y una orquesta de cámara (ob, 2tp y conjunto de cuerda). Aunque sólo se conservan los manuscritos de las partes de los instrumentos en la sección de música de la Biblioteca Nacional de Madrid, existen dos grabaciones —ambas en directo— de los villancicos; la de 1989 se debe al Conjunto de Madrid, bajo la dirección de F. Poblete, y se encuentra en el fondo de Radio Nacional de España. La otra es de 1990 y apareció en el sello Bongiovanni interpretada por la Orquesta Lírico Sinfónica del Teatro Giglio y la Capella Santa Cecilia de la catedral de Lucca, dirigidas por G. Cosmi.

En 1785 Boccherini concluyó su mayor etapa creativa con la muerte de su señor, el infante don Luis; con la desaparición de la discretísima corte acababan sus placeres menores y ensoñaciones solitarias. Después de casi quince años de vida *natural* debía pasarse por el mundo: primero por la corte del nuevo rey de Prusia y luego, de vuelta a Madrid, por el palacio de su nueva señora.



La Arcadia en Madrid

Ya en 1786, nada más volver Boccherini a Madrid, después de su largo viaje por el reino de Prusia para aceptar su cargo de *compositore da camera* del nuevo rey Friedrich Wilhelm II, entra al servicio de una viuda, Doña María Josefa de la Soledad Alonso Pimentel y Téllez Girón (1752-1834), condesa de Benavente y Osuna, en el palacio de Puerta de la Vega, muy cerca de Madrid. La incorporación del músico en el hacer cultural de este importante salón de la aristocracia de la ciudad es significativa. Recuértese que será él quien estrene, por petición expresa de su nueva señora, un buen número de obras de cámara de Joseph Haydn. En pocas palabras, Boccherini tuvo el encargo de amenizar inteligentemente, con piezas instrumentales y teatrales, la *Arcadia madrileña* más frecuentada e importante del momento.

En los jardines del palacio se reunían tanto intelectuales ilustrados, como políticos francófilos y artistas clásicos, fomentán-

dose una atmósfera *moderna*. Por esta razón, el estreno de una zarzuela como *Clementina* (G 540), en 1786, con texto de Ramón de la Cruz, supone no sólo una aportación especial a la música teatral española en los albores de su primer romanticismo, sino un claro compromiso con los ideales estéticos de los espectadores. Se trata, por otra parte, de un homenaje sentimental a la cantante romana que fuera su primera mujer, Clementina Pellicia, hermana de Maria Teresa, la cantante que estrenara, años atrás, el aria *Larve pallide e funeste*.

En *Clementina* la combinación de la partitura y el libreto resulta sencilla y brillante, casi prerossiniana. La obra se acerca al drama sentimental con parlamentos, música y final feliz y, quizás, tenga como fuente literaria alguna obra francesa, según anticipa el editor J. Torres. Se sabe que el músico envió una copia de la partitura general de la obra, acaso autógrafa, al rey prusiano Friedrich Wilhelm II y hoy se conserva en el fondo musical de la Staatsbibliothek zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz. Las partes instrumentales de una representación en un coliseo público en Madrid en 1800, se hallan en la Biblioteca Histórica del Ayuntamiento de Madrid.

Aunque excepcionalmente esta gran obra de Boccherini ha interesado a los musicólogos y ha tenido varios montajes (Teatro de La Fenice, Venecia, 1951; Teatro Cuvilliers, Munich, 1960 y Teatro Español, Madrid, 1985), nunca ha sido grabada en su totalidad. Sin embargo, la espléndida edición del texto y la partitura, realizada por Jacinto Torres y Antonio Gallego, respectivamente, ha visto la luz el pasado año⁴.

Muy distinto destino ha tenido la tercera obra danzable de Boccherini, *Dieci minuetti ballabili* (G 525), compuesta para el baile de Carnaval del palacio de la condesa-duquesa en 1787 (o quizás en 1788). El autógrafa que se conservaba en la biblioteca

berlinesa del rey prusiano fue destruido en la guerra, pero se conoce, al menos, una copia decimonónica depositada en la Biblioteca del Congreso de Washington. La colección de danzas pudo sólo bailarse en los salones del palacio, pero también pudo formar parte de una coreografía, lo que le da un carácter teatral indiscutible. Este "gioco di minuetti ballabili a grande orchestra" (2ob, fg, 2tp, 2vn, va y vo) está todavía inédito.

El siguiente conjunto, excepcionalmente vocal, se compone de quince *Arie Accademiche o da Concerto* (G 544-559); los textos fueron extraídos de conocidas óperas de Metastasio, lo que le da un

carácter marcadamente teatral (*Achille, Adriano, Artaserse, Demofonte, Didone, Ezio, Issipile y Olimpiade*). Aunque todas las piezas muestran un ideal neoclásico; el amor como eterna fuente de melancolía, dolor y locura, el resultado final es muy romántico. Las piezas (15 arias y un dúo) están dispersas en distintos fondos de música: once arias (G 544-554) y un dúo (G 559) en la Biblioteca de la Opera de París, un aria (G 555) en el Conservatorio de esta ciudad, otra (G 556), autógrafa, en la Biblioteca Palatina del Conservatorio de Parma y dos más (G 557 y 558) en el Liceo Musical Paganini de Génova. Aunque sólo el dúo tiene fecha de composición (septiembre de 1792), el resto pertenece al mismo período en que Boccherini fue "compositore di camera di S.M. il Re di Prussia" —o sea entre 1786 y 1797—, pues este dato aparece en la cubierta de todos los ejemplares conservados. Como la sinfonía de 1768, todas las arias han sido publicadas en Zandoni en una reducción para

voz y tecla de A. Pais en 1988. La única grabación que se conoce es la del aria número 3 (G 546), interpretada por la soprano A. Scaravelli y la orquesta de la ópera de Cámara de Roma, dirigidos por F. Amendola, para Nuova Era (1990).

Ya en su última etapa creativa, y luego de pasados trece años, nuestro músico vuelve a probar suerte en el teatro; esta vez se trata de una escena dramática con texto anónimo en italiano —recitativo, cavatina y aria— para soprano y orquesta (2vn, va, vc, cb, 2ob, 2tp, fg) titulada *Inés de Castro* (G 541) para las veladas musicales de la arcadia madrileña de 1798. Prácticamente olvidada e inédita se conserva en un manuscrito de la época en el Conservatorio de París⁵. El precedente o modelo de la pieza puede encontrarse —según el biógrafo del músico Remigio Coli⁶— en una de las más famosas tragedias neoclásicas del siglo, *Inés de Castro*, debida al dramaturgo francés A.H. de La Motte que Boccherini vio, en Lucca, en 1757. Pero parece más probable que el músico tuviese más fresca la representación de la ópera seria italiana de G. Giordani, *Inés de Castro*, cantada el 25 de agosto de 1793 en los Caños del Peral.



El legado teatral

La última obra de este catálogo boccheriniano es también la culminación del paseo formal y estético del músico por el escenario ilustrado. Con *Dorval e Virginia* se cumple la máxima de "me hago viejo aprendiendo siempre". El músico había aspirado a componer una ópera italiana y hasta el último momento estuvo dispuesto a aprender. El libreto del veneciano G.M. Foppa (1760-1845) puede ser considerado roussoniano y prerromántico, aunque no aparezca citado entre los textos del poeta. La fuente original es la novela de *Paul et Virginie* (1788) de J.H.B. de Saint-Pierre (1737-1814) que sirvió, así como la *Pamela* de Richardson, para el libreto de una ópera completamente moderna. El triunfo de los valores de una nueva sociedad ilustrada, casi romántica es necesario (!).

Notas: 1. Las obras se citarán siempre por Y. Gérard, *Thematic, Bibliographical and Critical Catalogue of the Works of Luigi Boccherini*. Londres, 1969.

2. Abreviaturas de instrumentos: vn-violín, va-violá, vo-violonchelo, cb-contrabajo, fl-flauta, ob-oboe, fg-fagot, tp-trompa, tpt-trompeta, guitarra, sa-salitero.

3. «*Cefalo e Proci*, Ballo Eroico-Tragico-Pantomimo composto, eseguito e d'Invenzione del Signor Onorato Viganò... La musica del Ballo è del rinomato Sig. Luigi Boccherini, virtuoso di camera, e compositore attuale di S.A.R. l'Infante Don Luigi di Borbone».

4. *Clementina* (revisión y adaptación del texto de J. Torres, transcripción musical de A. Gallego), Madrid; Consorcio de Madrid Capital Europea de la Cultura, 1992.

5. «Para mí S^a la Marq^a de Benavente. Meze de Aprile 1798. Escena de la Ynés de Castro. Recitado, Cavatina y Aria de Luis Boccherini: compositor di camera que fue del Sr^o Infante Don Luis y de la Maest^a de Federico-Guillermo, Segundo Rey de Prusia...»

6. Coli, R. *Luigi Boccherini*. Lucca: Pacini Fazzi Editore, 1988.

7. *Dorval y Virginia*. Comedia en prosa y música para representarse

Es probable que Boccherini asistiera al estreno de esta "comedia en prosa y música", en cuatro actos, *Dorval e Virginia*, con texto de autor anónimo, en los Caños del Peral en 1795. La música entonces era de P.C. Guglielmi (1763-1827)⁷. Es posible también que el músico luqués tuviese noticias de otra versión musical del libreto de Foppa, esta vez con partitura de A. Tarchi (1760-1814); la ópera se estrenó en Venecia, por lo menos dos años antes, en 1793⁸.

El texto debió de ser muy del agrado de un hombre que, como Boccherini, gustaba de la Naturaleza. Pero se tomó la molestia, quizás, ayudado por su hermano Gastone —excelente y polifacético artista que destacó como poeta en los teatros imperiales de Viena— en reducirlo a dos actos para componer su primera y única ópera. Aún son escasos los datos que conocemos pero se sabe que la obra no llegó a estrenarse en España, a causa de la prohibición real de 1799. Esta orden impedía la representación de obras en lengua extranjera por lo que ese mismo año, y aprovechando el regreso de Gastone a Italia, su hermano pudo darle el encargo de preparar el estreno

durante las primeras semanas de 1800, para la elegante temporada de Carnaval de la ciudad de Turín. Por suerte el libreto impreso y la partitura manuscrita de Boccherini, en dos actos, se encuentran en la Biblioteca Musical Andrea Della Corte de esta ciudad⁹. En el ejemplar se lee: "La musica è del celebre maestro Buccherini (sic)". Y a pie de página se dice que "la copia della musica si distribuisce dal Sig. Francesco Pessagno Copista della R. Capella da Camera"¹⁰.

Aunque todavía falta un estudio musicológico e histórico del drama, sólo el hecho del hallazgo permite hablar de un desarrollo o de un último paseo del músico por el teatro, como se ha dicho antes, así como de una culminación y cierre a su catálogo, cuyo valor radica en la variedad y calidad de sus obras. Está claro que Boccherini soñó con el teatro y con una despedida de las tablas digna de su (re)descubrimiento hoy en día.

Victor Pagán

en Madrid, en el Teatro de los Caños del Peral, por disposición de la muy noble e ilustre Asociación de Operas, siendo director del teatro el Sr. Domingo Rossi. Con Licencia. En la Oficina de Cruzado, MDCCXCV.

En la nota que dedicada a los lectores se dice que:

"Paul et Virginie, Historia e Novella, escrita por el Señor De Saint Pierre, ha suministrado a un Autor (cuyo nombre se ignora) argumento para componer una Representación teatral, intitulada por él, Paul et Virginie".

8. Se sabe que Tarchi y Guglielmi repusieron sus respectivas óperas varios años después. El primero en Venecia en 1799 y el segundo en Nápoles en 1817; en ambos casos el nuevo título fue *Paolo et Virginia*.

9. Coli, R. *Op. cit.* y Viale Ferrero, M. *I vicini di Mozart* Vol. I, a cura di Teresa Muraro. Florencia: Olschki, 1989.

10. En la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid se conserva una partitura anónima (M-236-1) de *Dorvaldo e Virginia*. Se puede apreciar que en las partes de los instrumentos hay bastantes cambios y tachaduras. Puede tratarse de la ópera de Tarchi, de 1793, o de Guglielmi, de 1795, en una versión reducida de tres actos.

Hacia una visión más auténtica

La discografía en torno a Boccherini presenta en los últimos años un panorama esperanzador. Sólo en el ámbito de la interpretación histórica —la de la manida y equívoca etiqueta con *instrumentos originales*— hemos localizado estas quince grabaciones en soporte compacto, que reflejan el cambio en la imagen sonora de este compositor.

Forzosamente un ensayo crítico en torno a la discografía de un repertorio desemboca en una reflexión acerca de la recepción de la propia obra involucrada. En este caso, el compositor y su obra ha sido víctima de numerosos condicionantes e intereses que, en suma, han oscurecido la aportación rica y original de este violonchelista heterodoxo. Boccherini resultó ser, en principio, una víctima más de una cierta visión edulcorada del siglo XVIII, ejemplo de una interpretación alicorta de conceptos como *lo galante*, equiparado a una estética de cajita de música, de la cual son testimonio excepcional las numerosas grabaciones de su famoso minué. Imagen de Boccherini que parece totalmente fagocitada por esta pieza, cuya fama se remonta ni más ni menos que al París de la Tercera República.

Directamente relacionada con esta imagen amable y trivial está la visión del desarrollo histórico de la música en función del clasicismo vienés, una visión que sabemos fuertemente anclada en la recepción decimonónica de Beethoven, con sus, igualmente *amables* y *galantes* predecesores Haydn y Mozart. Esta visión de la música implicaba en definitiva la condena a la miseria de lo periférico o secundario de otros planteamientos compositivos que hubiesen quedado al margen de la revolución vienesa. Boccherini, en todo caso, era uno de los casos más evidentes de disenso y originalidad frente a ese clasicismo que se impondrá finalmente. Originalidad asumida por Boccherini con todas sus consecuencias, sin que sean posibles explicaciones pias acerca de un pretendido aislamiento en la periferia geográfica peninsular (ya se sabe, la lejana España...): ahí está, por si no fuesen prueba suficiente los importantes contactos ibéricos de Haydn y la importante circulación de todo tipo de impresos musicales, la famosa carta de 1781, citada ya por Pohl, donde Boccherini presenta sus respetos a Haydn. Las consultas de Haydn respecto a esta carta demuestran claramente que ambos compo-



Luigi Boccherini.

sitores conocieron y apreciaron la obra del otro. Y siguieron caminos diferentes.

Por otra parte la obra de Boccherini ha sufrido una distorsión cierta como consecuencia de las necesidades de repertorio concertístico de los violonchelistas. Éstos han buscado, junto a una escritura virtuosa y audaz, algo que Boccherini evidentemente no les podía dar: el *pathos* beethoveniano, el concierto para el gran solista que ni Beethoven, ni Mozart (Haydn sólo hasta cierto punto) habían escrito.

Así, el año de 1895 aparece el famoso "concierto" de Boccherini-Grützmacher, precisamente el mismo año en que se estrena el *Concierto* de Dvorák que cumplirá tardíamente ese papel de gran concierto. Este pastiche de melodías de Boccherini y armonizaciones decimonónicas será junto al minué la obra más grabada de su autor y por tanto la imagen sonora que de él se tendrá durante decenios. Un Boccherini falso, aunque su falsedad no sea la misma que el engaño avispado del *Adagio* de Albinoni, por poner un ejemplo igualmente célebre, sino que sea fruto legítimo de una cierta manera de entender la didáctica instrumental a finales de siglo.

Un repaso a los violonchelistas presentes en la discografía en el mercado de este concierto nos habla bien a las claras de su entronización como pieza de repertorio: Tortelier, Fournier, Yo-Yo Ma, J. Du Pré (quizás sea la suya, con Barenboim a la batuta, una de las grabaciones más emocionantes

de la pieza). No es posible, sin embargo, ignorar en estas lecturas una distorsión que, naturalmente, no se reduce simplemente a una mera cuestión filológica, a las notas musicales de un texto, sino a lo que éstas quieren decir.

Teniendo en cuenta esta situación de partida, es evidente que la interpretación histórica tiene, en este caso concreto, muchas cosas que decir. Frente a una tradición manifiestamente errónea puede proponer una lectura y una imagen sonora nueva de esta espléndida música.

La discografía en compacto que presentamos, con la ilusa y vana pretensión de exhaustividad, recoge a grandes rasgos lo más importante realizado en este terreno, quizás con la excepción de las grabaciones que en su día hiciese el cuarteto Esterhazy de Jaap Schröder de los *Cuartetos opus 32* (1780) y que sin embargo podemos escuchar en el magnífico registro de W. Christie y C. Rousset (*Quatuors pour deux clavecins-Fandango*) (núm. 1, en lo sucesi-



Zaniotto Sr.

vo todas las versiones aparecen sólo por el número de referencia en la lista discográfica que se incluye al final). en una transcripción de la época para dos claves conservada en Dresden. Transcripciones (de los *Tríos op. 14*) son igualmente las seis *Sonatas* interpretadas por P. Cano (núm. 7) en las que uno añora una interpretación más flexible y una toma de sonido menos agresiva. El *Concierto para fortepiano* (núm. 2), de atribución dudosa, es interesante como documentación del concierto para piano premozartiano. La interpretación suena en general algo pesada y oscura, a lo que no es ajeno el empleo de un Broadwood de 1804.

Pero antes que prestigioso compositor de cámara, Boccherini fue famoso como virtuoso del violonchelo. De hecho su aportación al desarrollo de la técnica es decisiva, convirtiendo al instrumento en un adulto, musicalmente hablando. Esto es evidente

en sus conciertos, llenos de dificultades y muy atractivos desde el punto de vista de las sonoridades y artificios exigidos al solista. Estas mismas exigencias son las responsables de que, hasta hace bien poco, no existiesen grabaciones de estas obras con instrumentos históricos: faltaban sencillamente los solistas capaces de enfrentarse a estas partituras con el instrumento antiguo. Como es sabido con Anner Bijlsma (1934) surgió realmente el primer violonchelista capaz de interpretar este repertorio con las garantías suficientes. La magnífica grabación de Bijlsma de los conciertos G 480 (con el famoso Adagio que sirvió a Grützmacher para su *collage*) y G 483 con la agrupación canadiense *Tafelmusik* (núm. 5) es la única existente en el mercado de este repertorio en interpretación histórica.

Esta grabación se completa con dos sinfonías, que *Tafelmusik* interpreta con gran brillantez y brío. Aun así, la obra sinfónica de Boccherini no es lo que más puede interesar al oyente actual de su música. Aquí sí se nota la ausencia de una arquitectura formal (es decir lo que por aquellos años hacía Haydn, transformando el divertimento para cuerdas en sinfonía). La grabación del Ensemble 415 de Chiara Banchini (núm. 3) ofrece una selección más amplia de este repertorio convencional, con *tempi* manifiestamente más lentos que *Tafelmusik* y un menor refinamiento sonoro. Es un disco que vale la pena, aunque sólo sea para escuchar la *Sinfonía* G 512 (1782) una de las obras más interesantes de Boccherini en este género.

Pero centrémonos ya en el género boccheriniano por excelencia: la música de cámara y, en concreto el quinteto para cuerdas, repertorio en el que destacó como ningún otro. (Tanto, que probablemente la ausencia de producción en este terreno de Haydn tenga que ver con la apabuyante maestría de Boccherini demostrada en el quinteto de cuerda). La grabación de los *Quintetos* 4,5 y 6 del *op. 11* (que incluye el cele-

bémimo minué del n.º 5) por los Smithsonian Chamber Players con A. Bijlsma (núm. 6) es sin duda uno de los títulos de referencia en este campo. Aquí tenemos el mejor Boccherini: imaginativo con el color instrumental, refinado en el juego de texturas y audaz en la combinación de los distintos registros de los instrumentos (con la utilización de la tesitura de soprano en los chelos, auténtica *marca de la casa*).

Una obra como el *Quinteto op. 11 n.º 6*, el famoso "dell' uccelliera", que utiliza el topos compositivo de las voces de la naturaleza (los pájaros, las trompas de caza, la zanfoña pastoril) muestra bien a las claras la maestría de Boccherini. Lo que en otros compositores no pasa de la mera caricatura, se convierte en sus manos en pura poesía. Tras el maravilloso primer tiempo, el breve segundo tiempo *I pastori ed i cacciatori* es igualmente una muestra de su



talento: escúchese la *deconstrucción* de las llamadas de trompa, un auténtico prodigio de color, inimaginable en los instrumentos modernos. La segunda grabación de Ensemble 415 (núm. 12) presenta la totalidad del *op. 39* (tres quintetos con contrabajo en lugar del segundo violonchelo habitual), junto al cuarteto *piccolo* (en dos movimientos) G 223 (1792). Una versión correcta en la que se echa en falta un violonchelo más impetuoso en su difícil y expuesto papel.

La última grabación en este apartado constituye para mí una de las novedades espectaculares. De nuevo A. Bijlsma (a estas alturas no se le habrá escapado al sagaz lector o lectora la importantísima labor de este intérprete holandés en la recuperación de la música de Boccherini) con el cuarteto Boccherini, y otro músico excepcional: Hidemi Suzuki (premio 1986 del concurso de violonchelo barroco en París). Todos los componentes de este cuarteto son miembros de diversas orquestas como la Orquesta del siglo XVIII o la Petite Bande y en esta primera grabación muestran un sonido cálido, capaz de medirse sin complejos historicistas con un cuarteto moderno. La presencia de los violonchelos es impresionante (por ejemplo en el primer tiempo del *op. 37, n.º 2*, que interpretan sustituyendo el contrabajo por un segundo violonchelo), el fraseo exquisito. El disco además contiene una selección inteligente de la variedad de la obra camerística de Boccherini: dos quintetos, un trío y un cuarteto.

Los *Quintetos con piano op. 56 y 57* son obra tardía. Una selección de éstos es interpretada por Les adieux, con A. Staier al fortepiano (núm. 4), de forma pulcra y algo pálida (el *Quinteto en la menor, op. 56 n.º 2* es una de las joyas del disco). La grabación del cuarteto Mosaiques con P. Cohen de parte del *opus 57* es otra de las grabaciones de absoluta referencia. En este caso los premios "Choc de la musique" y el

"Diapason d'Or" están totalmente justificados. Se nos ofrece aquí un Boccherini lleno de un fuego que no excluye el refinamiento y la delicadeza.

Acúdase al principio del Quinteto en mi menor, para escuchar esos explosivos fortes en contraste con el *dolce e piano* inicial. Parece claro que no hay un buen Boccherini sin un chelista de altura: la presencia de C. Coin no es, con seguridad, ajena a esta maravillosa interpretación.

Los quintetos con guitarra no acaban, pese a su encanto y popularidad, de estar a la altura de los quintetos con piano, al menos en la opinión de quien esto firma. La versión de Savino y el cuarteto Artaria (núms. 10 y 11) es correcta, abandonando además esas ediciones atroces que se manejan en otras grabaciones modernas que, por otra parte, tienden a convertirlos en conciertos para guitarra y acompañamiento, algo diametralmente opuesto a su concepción.

Por su parte, las *Sonatas para fortepiano y violín* (obra temprana, parisina, de 1768), (núm. 8), son una buena muestra de lo que una interpretación inteligente e imaginativa puede hacer con una fuente desconocida (en este caso la versión manuscrita

del opus V). La interpretación es una auténtica delicia, sobre todo por parte del fortepiano y una aportación bien interesante al repertorio de la sonata con violín acompañante. Algo semejante podemos decir de los *Trios op. 47* (núm. 13): una interpretación igualmente latina, cálida, retórica, en el buen sentido de



la palabra, de unas obras que demuestran la maestría de Boccherini en el manejo de ese difícil género compositivo que es el trío de cuerdas.

Finalmente, la última grabación —por ahora— del Ensemble 415 (núm. 15) nos trae una faceta poco conocida del compositor como es su obra vocal. El *Stabat Mater*, en la versión camerística de 1781, es una bella pieza, cantada por A. Mellon con gusto, muy en la tradición *dolente* del género. El disco se completa acertadamente con el patético *Quinteto en do menor*. Ante el

balance inicial de toda esta discografía es lógico esperar con interés lo que pueda seguir aportando la interpretación histórica a la comprensión del compositor. Este año Boccherini puede ser un nuevo impulso en este camino.

Juan José Carreras

Discografía

1. *Quatuors pour deux clavecins. Fandango*. W. Christie, C. Rousset. HARMONIA MUNDI FRANCE. HMC 901233. (1985).

2. *Concierto en mi bemol mayor para clave o fortepiano y orquesta*. E. Sellheim, fortepiano. Collegium Aureum, en Boccherini, Field, Schobert, *Konzerte für Hammerflügel*. DEUTSCHE HARMONIA MUNDI, Editio Classica. GD 77005. (1986).

3. *Symphonies* (G 506, 511, 490 y 512), Ensemble 415, HARMONIA MUNDI FRANCE. HMC 901291. (1988).

4. *Klavierquintette* (G 415, 412, 410 y 418), *Les Adieux*. DEUTSCHE HARMONIA MUNDI, Editio Classica. GD 77053. (1988).

5. *Concerti da violoncello. Sinfonie*. (G 480, 497, 483 y 506), J. Lamon, Tafelmusik, A. Bijlsma, chelo. DEUTSCHE HARMONIA MUNDI. RD 77867. (1988).

6. *Streichquintette, op. 11, Nos. 4-6*, (G 274-276). The Smithsonian Chamber Players. DEUTSCHE HARMONIA MUNDI. RD 77159 (1988).

7. *6 Sonatas para clave*. P. Cano, clave. TECNOSAGA KPD-PM-10.4010. (1989).

8. *Sonate per fortepiano con accompagnamento di un violino, Opera V* (G 25-30), F. Angeleri, fortepiano; E. Gatti, violín. TACTUS TC 74021201. (1989).

9. *Trois Quintetti, op. 57* (G 414, 415 y 418), P. Cohen, fortepiano y Cuarteto Mosaïques. ASTREE E 8721. (1989).

10. *Quintets IV, V, VI for String Quartet and Guitar* (G 450, 449 y 448), R. Savino, guitarra. The Artaria Quartet. HARMONIA MUNDI FRANCE (USA Production). HMU 907026. (1989).

11. *Quintets I, II, III for String Quartet and Guitar* (G 445, 446 y 447), Id. HMU 907039. (1990).

12. *Quintettes avec contrebasse* (G 337, 338, 339 y 223), Ensemble 415. HARMONIA MUNDI FRANCE. HMC 901334. (1990).

13. *6 Trios op. 47 G 107-112*. Trio L'Europa Galante. Opus 111 OPS 41-9105 (1991).

14. *Quintettino G 304, Cuarteto G 213, Trio G 96 y Quinteto 338*. The Boccherini Quartet con A. Bijlsma. CHANNEL CLASSICS CCS 3692. (1992).

15. *Stabat Mater* (G 532 + Quinteto G 328), Ensemble 415, A. Mellon (s). HARMONIA MUNDI FRANCE HMC 901378. (1992).

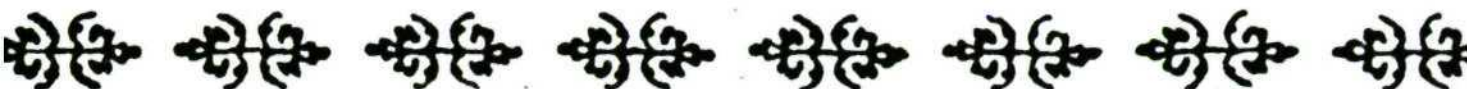
Una vez finalizado el artículo, ha aparecido en el mercado el siguiente registro: *Quintettes avec deux altos* (G 391, 395 y 397). Ensemble 415. HARMONIA MUNDI HMC 901402. (1993).



Academia de Música Antigua



UNIVERSIDAD DE SALAMANCA



CURSOS 1993

1^o 26-28 FEBRERO

MARTA ALMAJANO	Canto
ANGEL SAMPEDRO	Violín
WIM TEN HAVE	Viola
JESPER CHRISTENSEN	Continuo

2^o 12-14 MARZO

MARTA ALMAJANO	Canto
EDUARDO LOPEZ BANZO	Tecla

3^o 18-21 MARZO

SIGISWALD KUIJKEN	Violín
ANTHONY WOODROW	Contrabajo/Violone
EMILIO MORENO	Música de Cámara
PAOLO PANDOLFO	Viola de Gamba

4^o 23-25 ABRIL

MARTA ALMAJANO	Canto
FABIO BIONDI	Violín
PAOLO GRAZZI	Oboe
GABRIELE CASSONE	Trompeta

5^o 7-10 MAYO

MARTA ALMAJANO	Canto
ANGEL SAMPEDRO	Violín
PEDRO MEMELSDORF	Flauta de Pico
EDUARDO LOPEZ BANZO	Tecla

6^o 11-13 JUNIO

SIMON STANDAGE	Violín
RICHE VAN DER MEER	Violoncello
MENNO VAN DELFT	Tecla
JESPER CHRISTENSEN	Continuo

7^o 8-10 OCTUBRE

MARTA ALMAJANO	Canto
ANGEL SAMPEDRO	Violín
WOUTER MÖLLER	Violoncello
ANTHONY WOODROW	Contrabajo/Violone
EMILIO MORENO	M. Cámara/Violín

8^o 30-31 OCTUBRE - NOVIEMBRE
(Música española)

MARTA ALMAJANO	Canto
BARRY SARGENT	Violín
PAOLO GRAZZI	Oboe
JUAN CARLOS RIBERA	Tiorba
RICHE VAN DER MEER	Violoncello



Director de la Academia de Música Antigua:
Eduardo López Banzo

Matrícula alumnos activos: 4.000 pts. Alumnos oyentes: 2.000 pts.

Información y preinscripción: Servicio de Actividades Culturales. Palacio de Solís

Plaza San Benito, 23. 37008 SALAMANCA. Telf.: 923-29 44 80 Fax: 26 30 46



75 años con *Il trittico*

La reposición del *Tríptico* completo de Puccini en la temporada de ópera de Madrid brinda de nuevo la oportunidad, a los que aún no conocen las tres obras en un acto que nos legó el maestro de Lucca, de iniciarse en la profundidad de su arte. Vuelve el *Trittico*, a Dios gracias, tal y como lo concibió Puccini: primero *Il tabarro*, pausa, *Suor Angelica*, pausa y final: *Gianni Schicchi*. La Zarzuela, al montarlo en 1987, respetó la voluntad del Maestro, huyendo del recurso adoptado por muchas casas de ópera que prefieren programar un *dittico*: *Tabarro* y *Schicchi*, prescindiendo así de la profunda inspiración vertida por Puccini en *Suor Angelica*, mientras se ahorran de paso dos pianos, un órgano, tres trompas, campanas, ottavino y platos a que obliga El Milagro final (esto sin contar el coro de ángeles, la Virgen y el niño rubio). Carísimo. En la era de los aniversarios, ofrecer al público madrileño las tres joyas puccinianas, estrenadas en el Metropolitan en diciembre de 1918, bien vale *l'atenuante*: gracias por la reposición.

Il trittico revela la verdadera magnitud del genio de Lucca. Siempre que tengo la oportunidad de compartir con amigos, conocedores o no de Puccini, la primera audición de alguna de las tres óperas, hay una reacción de sorpresa. La experiencia vale la pena. La música muestra un Puccini superior al que suelen juzgar los que no lo conocen. Muchos se asombran, intentando ocultar la vergüenza de no haber inscrito al autor entre los grandes genios de la composición. Normal. La mayoría relativa conoce a Giacomo Puccini por su trilogía con *Illica* y *Giacosa*: *Bohème*, *Tosca* y *Butterfly*, compuestas en pleno fin de siglo. La absoluta mayoría confunde a Puccini con el tenor de turno, convirtiendo, a ojos de todos, a Giacomo en una estrella del Pop de ciento veinte kilos. Con unos kilos de menos Puccini resucitado obtendría contratos millonarios. Con lo faltos que estamos de compositores de ópera nos vendría de perlas el milagrito.

Con el *Trittico*, en mi opinión, Puccini sentencia definitivamente su grandeza. Se trata de su penúltimo trabajo, y por desgracia no ha corrido la suerte de *Otelo* o los *Maestros cantores*. Como tríptico es escasamente popular. La trama bufá de *Gianni Schicchi*, impropia de

Puccini, ha atraído más que el resto, y el aria *O mio babbino caro*, incluida desde siempre en las antologías discográficas, se encuentra hoy tan fuera de contexto, que a uno le sorprende escucharla, casi al final de la velada, después de más de dos horas de música.

¿Por qué este olvido? En una sociedad madura, se entiende que hay que recuperar las mejores obras para iniciarse admirándolas. Pues bien, tirando por lo bajo, de cada cien representaciones de *Tosca*, una del *Trittico*. Mi propia experiencia es, entre 1982 y 1989 en Viena que, como sabe el lector, tiene una institución de considerables recursos, sólo pude escuchar el díptico, en la Volksoper y por lo tanto en alemán. Sí pude acudir a dos puestas en escena de *Carmen*, de Zau-

actos, tres decorados (como el *Trittico*). *Bohème*, cuatro actos, tres decorados (igualmente). *Butterfly*, dos actos, un decorado con dos ambientes. El alto coste no debe venir entonces del departamento de decorados. ¿La orquesta del *Tríptico*? Es grande como la de *Turandot*, y ésta es obra obligada en el repertorio de cualquier casa que se precie. ¿Son los números famosos de la ópera inconclusa de Puccini quizás los que la han hecho imprescindible? Calaf tiene en *Nessun dorma su babbino caro*, *Turandot* en *In questa regia* su Frugola y su Zia, y Liù con *Signore ascolta* un *Senza mamma*. Está claro, el presupuesto se dispara por la misma razón que se dispara con *Il viaggio* a Reims (otra poco conocida obra maestra). Los cantantes cobran mucho y el

Tríptico, para interpretarlo dignamente, necesita músicos que canten (que son los caros) más que cantantes. El director debe estudiar tres horas de música muy densa y con distintas plantillas, el escenógrafo lo mismo. En definitiva la dificultad técnica que se requiere de todos y cada uno de los intérpretes que toman partido en la producción hace aún menos viable la puesta en escena de las óperas que nos ocupan. Debe ser ésta la razón por la que las tres operitas no tienen aún cabida en el repertorio particular de todos los que gustan del género (*Gesamtkunstwerk*).

Se ha emparentado el *Trittico* con la *Divina Comedia* queriendo ver en cada ópera una de las tres partes de la obra del autor florentino. Mosco Carner en su ejemplar trabajo sobre Puccini apunta que a pesar de que el Maestro comenzó el proyecto con esta idea, sólo en *Gianni Schicchi* utilizó un personaje del *Infierno* de Dante. Sin embargo, Carner nos ofrece su visión sensible a diversas interpretaciones: al *Tabarro*

correspondería el *Infierno* por lo que tiene su trama de desesperanzadora y opresiva. A *Suor Angelica* el *Purgatorio*, al ser un relato de destino mortal y salvación a través de la Gracia Divina. Por fin, a *Gianni Schicchi*, a pesar de estar basado en versos del Canto XXX del *Infierno*, le correspondería el *Paraiso* por su atmósfera liberadora y vital. De lo que no cabe duda es que asistir a una representación del *Trittico* completo produce en el espectador una sensación de ascenso gradual de la oscuridad del *Tabarro* a la luz



berflöte ni se sabe y a numerosas representaciones de la trilogía, *Turandot*, *Manon Lescaut* y *Fanciulla*. Seguro que preparan *premières* de *Edgar*, *Rondine* y *Le Villi* (por citarlas todas). Sé que no ocurre igual en todo el mundo, pero sorprende el hecho de haber dejado tan apartadas tres obras maestras del calibre de *Tabarro*, *Angelica* y *Schicchi*. Tiene que ser un problema del presupuesto. El *Tríptico* es una obra cara de montar. Mucho dinero para montar tres óperas de cerca de una hora cada una. Veamos, *Tosca* tiene tres

final de *Schicchi*. Razón, otra vez, más que de sobra para no prescindir del montaje de *Suor Angélica*.

Puccini compuso el *Trittico* durante la primera guerra mundial. Desde finales de otoño de 1913, que comienza a trabajar en el *Tabarro*, hasta abril de 1918, que concluye *Schicchi*. Entre tanto, el encargo del barón von Eisler de componer *Rondine* a la vienesa cuando asistía el compositor a la *première* de *Fanciulla* en la Hofoper. La tranquilidad de Torre del Lago en plena guerra. La tentación de dar *Il tabarro* con *Le Villi*, mientras el proyecto vienés se daba en Montecarlo a la parisina. Por fin comienza *Suor Angélica* en marzo de 1917. Con la llegada del verano, no resiste la tentación dantesca del florentino *Schicchi* y deja a las monjitas un rato, para comenzar con la familia de Buoso Donati. Cuatro versos insertados en una carta advierten del cambio al libretista de *Angelica* y *Schicchi*, Giovacchino Forzano (*Tabarro* lo escribió Giuseppe Adami):

Dopo il Tabarro di tinta
nera
seno la voglia di buffeggiare
Lei non si Picchi
se faccio prima quel
Gianni Schicchi.

Torna a *Suor Angelica* que completa en septiembre. Sensiblemente resentido, seguramente debido al trato que se da siempre a los artistas cuando aún viven, en octubre del diecisiete escribe a Luigi Mota (con quien estuvo a punto de componer la frustrada *Alma alegre* de los hermanos Alvarez Quintero) aquello de: «¿l'critici? La peggio razza inutile del mondo». Con estos pensamientos concluye *Schicchi* y con él la composición del *Trittico*.

Debido al ambiente bélico europeo la *Première* se da en Nueva York. La primera vez que el compositor no asiste al bautismo de una de sus obras. El estreno europeo, en Roma el 14 de enero de 1919. Varios cambios en la partitura nos permiten escuchar actualmente la versión definitiva del *Trittico*, donde Puccini meneó lo más exquisito de su ingenio, para extraer los mejores frutos. Si el ideal barroco inspirado en la monodia griega, que retoma-

ron los monodistas españoles durante el XVI y cristalizó en la camarata florentina, es: a través de la música una mayor expresión de la palabra, Puccini consigue con el *Trittico* límites expresivos difíciles de encontrar en la literatura operística de la época: melodía ágil y sabia, armonía y contrapunto al servicio del libreto, instrumentación madura, ritmo sugerente y métrica magistral. Pero sobre todo utiliza

miento rítmico y mayormente forma parte del todo y pocas veces se presenta solo, incluso ajeno al contexto musical, como ocurre en Wagner. *Il trittico* aprovechó el *Leitmotiv* al máximo. Puccini logró el equilibrio para utilizar esta técnica compositiva sin perder en ningún momento el ritmo impuesto desde el principio en las tres obras.

La atmósfera de principios de siglo XX a orillas del Sena donde transcurre *Il tabarro*, impregnará al espectador preparándolo para el fatal destino de padrone Michele. Retrocediendo en el tiempo hasta finales del siglo XVI, en *Suor Angelica* se nos muestra la vida diaria en un convento de clausura donde la tragedia personal de la protagonista, con su milagroso desenlace, nos prepara para afrontar el final de tríptico. En la Florencia de 1299, en un ambiente trecentesco en clave de comedia, Gianni Schicchi nos convierte en sus cómplices contra los parientes de Buoso Donati al poner en práctica su rara idea. Con *Schicchi*, penúltimo trabajo de Puccini, el autor, que nos tiene acostumbrados a sus heroínas, nos demuestra su dominio sobre la técnica compositiva de la ópera bufa, como igualmente al final de su carrera hicieron otros dos gigantes de la ópera: Wagner con los *Maestros cantores* y Verdi con el *Falstaff*. Al fin y al cabo "tutto nel mondo è burla".

Dentro del universo musical pucciniano, *Il trittico* representa la cristalización de sus ideales como compositor y hombre de teatro. Con 60 años, la madurez de su música dotó al teatro lírico una de sus obras más representativas. La reposición en el TLN, los días 25, 27, 29 y 31 de marzo y 2 de abril, a cargo de Theo Alcántara y Lluís Pascual, con Lima, Kabaivanska, Rinaldi, Sardinero, entre otros, me atrevo a recomendarla a aquellos que no conozcan las tres óperas y especialmente a todos los que su opinión sobre Puccini no coincida con la del autor de este artículo, apología de la obra del maestro toscano. Si la interpretación es fiel a la partitura, la experiencia será, sin duda, iniciática.



Giacomo Puccini fotografiado en 1904.

Puccini en el *Trittico* una herramienta de compositor que no se le ha reconocido como a otros y que maneja con la madurez del que se ha sentido desde siempre atraído por el discurso continuo de Wagner y admira la fresca melódica de Verdi: El *Leitmotiv* (motivo musical conductor del drama), que es utilizado en el *Trittico* con eficacia. El *Leitmotiv* se emparenta desde siempre con Wagner, incluso con Weber y siempre se concibe como herramienta de la escuela alemana, R. Strauss, Berg. Cuando los italianos utilizan el *Leitmotiv*, éste se desprende de la melodía misma, no suele estar escrito de antemano, surge del discurso melódico, de una progresión armónica, de un acompaña-

Estrenos absolutos del arranque del 93

Sin llegar a lo del año pasado, no ha faltado en los comienzos de éste, ni mucho menos, el número mínimo de primicias firmadas por compositores españoles que debe enriquecer con carácter de habitualidad la vida musical del país. Hasta el punto de que tampoco es posible traer aquí impresión directa sobre la totalidad de los títulos presentados.

Aunque la cuota mayor de las primeras audiciones se la reparten, con buena lógica —en cumplimiento de su natural obligación, quiero decir—, los ciclos punteros del INAEM, quizás lo que proceda subrayar en primer término sea la novedad de que la Universidad Complutense abrió su concierto extraordinario anual en el Auditorio con el estreno mundial de un encargo: el encomendado a Cristóbal Halffter para que, además de festejar el setecientos cumpleaños de la institución estudiantil, sirva en lo sucesivo de himno oficial de ésta. Cristóbal Halffter se ha preocupado con acierto en un bien medido trabajo, terminado en julio de 1992, para dos coros y conjunto instrumental de metales, órgano y percusión que ha titulado *Veni Creator Spiritus*— trabajo excelentemente expuesto por Pedro Halffter Caro como telonero de un programa ejemplarmente concebido, y con intérpretes de lujo: Orfeón Donostiarra, Coral Santo Tomás de Aquino y Sinfónica Arbós—; se ha preocupado Cristóbal Halffter en su nueva propuesta, digo, además de dotarle del conveniente carácter exultante en sonoridad y expresión, de dejar hueco en ella a la intervención cantada no especialista. Esperemos que la necesidad de contar en todo caso con partes que sí lo han de ser, no limite la utilización académica del nuevo cántico.

Dentro de los ciclos oficiales a que he aludido, el magnífico guitarrista José Luis Rodrigo asumió en el de Cámara y Polifonía de la sala pequeña del Auditorio la representación de uno más de los encargos de la OCNE: *Homenaje* de Luis Gasser (Barcelona, 1951). Profesor e intérprete él mismo de la guitarra, además

de compositor, no es de extrañar que jalonen su quehacer creador varios títulos dedicados a ella. El *Homenaje* (1992) ahora estrenado, que el autor dedica no a persona determinada, sino a cuantos jamás han sido homenajeados, es página concebida en un solo movimiento, de veinte minutos, en la que queda evidenciado el alto grado de conocimiento técnico del vehículo que posee Gasser, aunque, a mi modo de ver, *manosee* demasiado, y algo artificiosamente, las ideas musicales que maneja.

En el concierto con el que el CDMC, también en la sala de cámara del Auditorio, retomaba en el nuevo año su serie principal, se encontraron nada menos que tres estrenos absolutos, beneficiados los tres de la especializada competencia de José Luis Terres y de su Grupo Círculo, y las dos últimas tam-

En su *Quinteto*, escrito el año pasado, para dos flautas (que se producen como un solo instrumento), clarinete, viola y percusión (seis instrumentos), Barce persigue «esquivar el rígido ajuste armónico-rítmico que es constante de la música occidental». Lo consigue, con extrema lucidez, apoyándose en descarnadas esencialidades del ritmo y de la construcción vertical; sin importarle sacrificar la expresividad, hasta la comunicatividad incluso, con tal de dejar desnuda, nítidamente explicitada la idea generatriz de la obra. Un interesante clima de expectación interactiva entre las secciones de grupo y los *glissandi* de arco sobre el vibráfono mantiene el muy lógico sentido del *Concierto magro* de 1987 de Nuix en su nueva formación —flauta, clarinete, fagot, vibráfono, piano, bajo eléctrico y trío de cuerda—, mientras que Grauss, con todo y demostrar en su *Record Perdut* (V/XII, 1992) indudable dominio tanto de la parcela puramente instrumental como de la electroacústica, no llega a extraer en lo expresivo secuencial todo el partido que permitiría hacer esperar la plasmación de tan sugestivo intento como el de «vivir el pasado y el presente al mismo tiempo».

Una interesante curiosidad, para concluir. La tarde del 18 de enero se estrenó con carácter mundial por Radio 2 la ambiciosa *Sinfonía n.º 3* de Ramón Barce, obra que sobrepasa la media hora, no concebida expresamente para las ondas. Por mi parte la he podido escuchar en cinta tomada directamente de la emisión-primicia y he podido comprobar todo esto: el dominio de Barce sobre ese juego por el que hace

que sucesivos grupos camerísticos subrayan los aconteceres tímbricos protagonistas que vertebran la obra, dentro siempre de su sistema de niveles, y el excelente trabajo de la Sinfónica de RTVE, a las órdenes de Max Bragado, en la versión grabada sin público en el Monumental, en junio de 1991.



Ramón Barce estrenó su Tercera Sinfonía en Radio 2

bién de la alta profesionalidad del Laboratorio electroacústico del propio CDMC: los del *Quinteto sobre ritmos autónomos n.º 1* de Ramón Barce (Madrid, 1928), el *Concierto magro* de Jep Nuix (Barcelona, 1955), y *Record Perdut* de Oriol Grauss (Barcelona, 1957), fruto, este último, de un encargo del mismo Centro para la Difusión de la Música Contemporánea.

Leopoldo Hontañón



MONEDAS CONMEMORATIVAS DEL '92



Colecciona tu propia historia.

Hazte hoy con un valioso testimonio

coleccionaciones únicas.

de nuestra historia más reciente. Una inversión que gana con el tiempo.

Aún estás a tiempo de coleccionar tu propia historia. Recuérdalo.



Dos acontecimientos que marcaron un hito, materializados en dos



FABRICA NACIONAL DE MONEDA Y TIMBRE

De venta en Bancos y Cajas de Ahorros asociados, comercio numismático, El Corte Inglés y tienda del Museo de la Casa de la Moneda.

Información: Servicios Documentales Filatélicos y Numismáticos. Tels. (91) 564 49 52 - (91) 564 49 53 - Fax (91) 562 70 96.

El equipo K

No me hubiera extrañado que los asesores publicitarios de Linn, en su escalada obsesiva por la letra K, hubieran presentado al final un sistema de reproducción de *kompakt-disk* (KD)... pero parece que al menos de momento, la cosa se queda en esta peculiar manera de bautizar sus productos. Así que durante unos meses, he tenido en mis manos tres de estas recientes *Kreaciones* de Linn, que han tenido que afrontar con paciencia un largo examen ante el severo *hifitribunal* de SCHERZO: estoy hablando del transporte de CD Karik, del convertidor D/A llamado Numerik y del preamplificador Kaim.

Una precisión previa. La evaluación del conjunto Karik-Numerik se produce sólo después de una conversación con Andreas Manz... en la que me aseguró y con la mayor seriedad: A) que este modelo no es el mismo que tuve ocasión de escuchar hace unos meses en Audición, la conocida tienda de Angel Lugo... y B) que el modelo anterior, que era el que yo había escuchado... había sido retirado de la circulación. Debo agradecer además a Andreas Manz su total colaboración y las facilidades prestadas, que por otra parte son su forma habitual de proceder como representante de Linn en España.

Un repaso a la Hemeroteca

Bien. Es evidente que la política de esta dinámica firma escocesa es hacer llegar al mayor número de personas, una idea cierta y doméstica de la alta fidelidad, en estos tiempos de cuasi-monopolio asiático en la electrónica de consumo. Para conseguir esto, hacen falta buenas ideas y una gran audacia, pues las marcas japonesas están muy bien asentadas en el mercado y han acostumbrado al usuario medio, no especialmente *audiófilo*, a una relación entre calidad, presentación, prestaciones, comodidad, fiabilidad y precio... difícilmente superable, en términos industriales, desde esta parte del mundo.

Linn tiene el indudable mérito de haber introducido valiosos conceptos en alta fidelidad que ya han pasado a ser cultura común del mundo del audio. Al mismo tiempo y sobre la base de éstos aciertos, Linn ha fomentado tenazmente la idea de una *alta fidelidad a la marca*, de ahí que los productos de esta firma se presentan siempre como piezas de un eventual sistema doméstico al com-

pleto. Los componentes Linn siempre están concebidos con carácter evolutivo, lo que facilita su cómoda permanencia en el equipo durante años y los protege de una jubilación anticipada, muy lejos de esa lógica consumista del *usar y tirar*. Además, es norma general la venta a través de distribuidores exclusivos o autorizados, a fin de procurar un auténtico servicio postventa a los clientes y asegurar también una *alta fidelidad a la tienda* que es quizá la mejor forma de llevar estas ideas... hasta los domicilios particulares. Hablando en concreto de nuestro país, es un hecho comprobado que el servicio postventa y la atención al cliente de Linn están muy por encima de lo habitual en estos pagos, en los que todavía es fácil encontrar *distribuidores*, de los de: "si te he visto, no me acuerdo"... y por favor, no me hagan dar nombres... que lo estoy deseando.

Bien, a juzgar por el número de seguidores, yo diría que Linn ha conseguido otra buena *mezcla* escocesa entre esa venerable política británica de servicio, tradicional de antiguas marcas como Tannoy o Quad, y la agresividad comercial de estos tiempos, más propia de Sony o Matsushita. Una cosa es centrarse en un mercado de *vetustos audiófilos* y otra, *salir a competir en amplios espacios*.

Es tiempo de recordar —celebrado ya el décimo aniversario— que el CD, mal recibido en su día por toda la élite del audio, ha sido considerado siempre por Linn como un *enemigo* contra el que ha empleado toda clase de *venenosos* argumentos, mientras los demás iban *desertando* poco a poco y la tecnología digital avanzaba implacable, hasta llegar en los últimos tiempos a casi una de labor de *apostolado* en solitario por la permanencia del vinilo... en una demostración de ingenio realmente admirable. En fin, la resistencia técnico-comercial de esta firma para aceptar el CD ha sido verdaderamente *numantina*, pero al final... absurdamente inútil. Linn disponía desde hace tiempo de un convertidor profesional (A/D/A) extraordinario, lo que evidenciaba no sólo un estudio profundo y concienzudo de esta técnica, sino también... la *certidumbre moral* de que la batalla analógica ya estaba perdida de antemano. Tengo que decir, sin embargo, que esta alternativa *pro* de Linn al omnipresente Sony 1630, no ha tenido la difusión comercial que merecía, en ese mercado tan particular (mente sordo, a veces) como es el profesional.

Pero a lo que íbamos. Las declaraciones más o menos públicas de Ivor Tieffembruch en contra del CD son ahora un capítulo más a *olvidar* para la firma escocesa. En los últimos tiempos, recuerdo que me resultó *particularmente intolerable* que tratara de insinuar veladamente que grabaciones digitales de origen podían reproducirse de forma más *satisfactoria* en casa a través del LP (!). En vez de *darle a la lengua* Linn debió sacar al mercado su reproductor hace tres años, pues conocía bien esta técnica y ahora su CD no hubiera tenido que encarar una fortísima competencia actual.

Ni que decir tiene, que además de *dolores de cabeza* a los responsables actuales, hubiera ahorrado a muchas personas *devotas* una inversión tardía, ciertamente ruinosa, en un equipamiento analógico de gran calidad... pero destinado a la obsolescencia anticipada.

¿Existe todavía el disco negro?

Si quieren saber la verdad... les diré que no. Nuestro LP ha abrazado históricamente al 78 revoluciones. El disco negro es ya un objeto de colección. Personalmente debo confesar que sigo comprando, de vez en cuando, disco negro: siempre que sea una grabación analógica interesante con un buen prensado. No pienso desprenderme de mi Linn Sondek ni de mi discoteca, porque pienso seguir disfrutando mucho tiempo del sonido analógico... pero debe aceptarse esta verdad: el disco negro *comercialmente* ha muerto. No hay más que dar una vuelta por las tiendas. Y me lo estoy diciendo a mí mismo que, según creo... ya lo sabía. Ni siquiera el CD es un formato actual, en un mercado en que ya se anuncia la batalla entre el DCC (Philips) y el minidisco de Sony por el soporte técnico en el campo de la música de moda. Aunque... y eso es lo bueno, el CD se ha reservado en los próximos años, como formato técnico de calidad. Es curioso que la *necesidad comercial* de disponer de un más cómodo soporte digital para el Walkman y el coche, como alternativa al *vetusto* cassette, vaya a empujar hacia arriba la calidad media de los discos compactos: ya hablaremos de esto.

La salida de un CD Linn era, pues, *inevitable* si la firma no quería tener su futuro comercial del mismo color que nuestros viejos discos de vinilo, así que de recientes desarrollos tecnológicos y

piedras filosofales, nada de nada: la cruda realidad del mercado. El Karik-Numerik se presenta pues... muy tarde, en un mercado competitivo, con un precio dentro de lo que denominamos alta gama y en un momento de recesión económica... así que después de poner un cero (0) a los responsables de la *estrategia*, veámos qué es lo que, de verdad, nos ofrece este CD Linn.

Linn Karik

Se trata de un transporte de CD, desarrollado en gran parte por Linn. Es una pequeña y estética caja, de la que sale con gran precisión y velocidad la bandeja de recogida del disco. Dispone de mando a distancia, bajo el *standard* europeo con todas las funciones usuales. El indicador digital puede ser conmutado para ofrecer una información *a medida* del usuario. El Karik posee dos salidas digitales, una coaxial con conexión BNC y la otra óptica, en formato Toslink *premium* capaz de transmitir información digital con una frecuencia de hasta 20 Mhz. El sistema de sujeción del CD es un diseño propio de Linn y gran parte de la estructura del mecanismo del lector

es metálica. El arrastre del disco se realiza mediante una inusual combinación de pequeños motores controlados por *microchips* en un absoluto silencio. El sistema de corrección de errores es de procedencia Sony. El transporte ha sido concebido y fabricado muy seriamente para una larga duración en el equipo, pues el Karik dispone de una toma de *diagnosis* que permite comprobar, mediante la conexión a un PC con tarjeta y *software* específico, su buen funcionamiento y el desgaste del laser.. aspecto interesante a la larga, aunque yo no conozca a nadie que de verdad se le haya *gastado*, aunque sí recuerde a varios amigos... que al final, lo que querían era buscarse una justificación *psicológica* para cambiar de modelo.

Así, pues, resumiendo: magnífica calidad de construcción, ergonomía y presentación, ingeniería por encima de la media, que replantea favorable y originalmente la idea de un transporte CD de pequeño peso y tamaño, buenas noticias también para audiófilos *neuróticos*...que dispondrán de *diagnosis* y desde luego, para todos, la certidumbre de realizar con la compra del Karik, en estos tiempos de crisis, una inversión en transporte garantizada a largo plazo.

Linn Numerik

Este convertidor D/A, que utiliza a mi juicio *muy atrevidamente* el nombre de su hermano profesional, se presenta en el mismo formato estético del transporte, formando una pareja casi indisoluble, que se conecta al Karik, mediante un cable coaxial. Dispone de dos entradas digitales (ambas BNC) y está preparado,



Interior del lector de CD Linn Karik.

como es usual, para decodificar las frecuencias de 44,1 y 48 Kh. Además, incorpora un conector adicional de sincronismo electrónico con el Karik.

El Numerik utiliza la tecnología de conversión más reciente de la firma Burr-Brown. Esta firma americana es una de las más prestigiosas en el sector y en concreto, los *chip* D/A que incorpora el Numerik son de gran calidad, seleccionados en su más alto grado y prácticamente una novedad en el mercado, aunque básicamente utilicen tecnología *multibit* bien conocida. Estos chips han tenido una excelente acogida entre los diseñadores de alta gama por sus especificaciones, su gran linealidad y sobre todo... porque su diseño técnico no precisa de ulterior ajuste en fábrica (MSB). Otra ventaja adicional es que al carecer de ajuste, mantiene sus prestaciones inalteradas, incluso frente a variaciones de temperatura o tras años de uso intensivo. El propio Mike Moffat utiliza estos Burr-Brown en su más prestigioso modelo, el nuevo y revolucionario Theta Generation III. El filtro digital escogido por Linn es otro modelo Burr-Brown de óctuple sobremuestreo, que asimismo se presenta como novedad de reciente desarrollo, aunque en realidad y según

mis noticias sea de origen técnico NPC, porque en concreto es semejante al filtro de referencia 5803 de esta conocida marca. Linn asegura haber probado todo tipo de *chips* antes de esta doble elección, pero lo cierto es... que como la mayoría, utiliza *tecnología prestada* cuando muchos esperabámos una aportación más ambiciosa y original de su parte. Señores: para este viaje... no hacían falta tantas alforjas.

Aun así hay que reconocer que la elección es acertada. Hasta donde llegan mis conocimientos, los chips de conversión D/A escogidos por Linn son de lo mejor que ofrece el mercado... si exceptuamos, claro está, los fabricados por Ultra Analog. Y en cuanto al filtro digital, una vez que se ha renunciado a la idea de programar un propio (DSP), cosa que de momento sólo hacen algunos *valientes*, lo más lógico y lo que mejor suena es utilizar un filtro convencional de óctuple sobremuestreo como el célebre de NPC, que es quizá... la mejor opción. Lo demás es, más o menos, como sigue: el discriminador de entrada digital es un modelo de Philips, frente al más común de Yamaha, algo denostado últimamente. La

etapa corriente-tensión (I/V) a la salida del DAC, utiliza un convertidor de Analog Devices (846) bien conocido y apreciado. Por último, la etapa analógica de salida está construida con transistores (discrete) en una configuración particular diseñada por Linn.

La construcción del convertidor es muy buena, y por lo demás, propia de Linn. Significativa e interesante resulta la idea de la interconexión adicional para sincronizar los dos aparatos a un único reloj digital, de manera que el transporte Karik trabaje siempre como *esclavo* del Numerik con el fin de disminuir el *jitter*, que es una *técnica* derivada del campo profesional (U-Matic 1630) que Sony había presentado hace tiempo en su modelo superior de transporte-convertidor para CD.

La hora de la verdad

La evaluación del conjunto Karik-Numerik se ha realizado en varias semanas de relajada escucha, siempre asociado a mi equipo habitual, en mi nueva sala de audición. Para mayor exactitud y corrección, además de mi habitual Line Drive, perfectamente adaptado a las condicio-

nes de mi equipo, he hecho uso del interesante previo Linn Kaim, que ha sido de gran utilidad.

El conjunto Karik-Numerik debo decir que funciona de forma excelente. Desde un principio el sonido resulta coherente, musical, con cuerpo y convincente. Personalmente, destacaría enseñada la gama de los medios: naturales, limpios, abiertos y libres de distorsión subjetiva. En este aspecto, el conjunto de Linn iguala o supera a cualquier otro

parte del tiempo he utilizado sus servicios conectado a otros convertidores, siempre con buenos resultados. En relación con el Data Transport de Theta Digital debo decir que éste procura una mayor naturalidad, cuerpo y sensación de plenitud en la escucha, pero el Karik indudablemente se defiende en su precio, que en España es considerablemente inferior, en la misma gama del Micro-mega Duo y del Teac P 10. Pienso, por el contrario, que el convertidor Nume-

sadas nueve semanas, mis adorables Kim Bassinger/Sharon Stone acaso no fueran una conveniente compañía (?) de lunes a jueves, por muy básico que sea el instinto. Hay que saber apreciar el discreto encanto de la auténtica fidelidad porque una cosa es una evaluación *morbosa* realizada con ánimo inquisitorial para deleite de *adictos* a SCHERZO y otra muy distinta una apreciación para personas *sanas* en la vida normal.

Linn ha presentado así su CD de una forma *madura*, dando muestras, en lo técnico, de grandes dosis de buen sentido. Su reproductor de CD, si no especialmente original o revolucionario, suena muy bien y parece haber sido concebido sensatamente, pensando ante todo en el usuario y su equipo; sea éste elogio cabal. En su gama de precio tendrá que competir con algunas alternativas. En nuestro país, a falta de su oponente natural —el interesante Naim CDS— existen en el mercado varias opciones a considerar, como el conjunto francés formado por el transporte Micromega con el nuevo convertidor Duo pro y, asimismo, la del nuevo CD integrado de YBA. Para usuarios más inquietos, utilizando siempre un transporte de calidad similar o superior al Teac P 10 o al Micromega Duo, podemos intentar tres excitantes combinaciones a gusto personal: con el modelo Prime de Theta Digital (DSP/bitstream), con el Aragon D2A mk2 y por último, para aficionados más conservadores, con el *británico* DAC 1 de Radford. En una gama más asequible, asumiendo este sacrificio en beneficio de la recesión, tendríamos el nuevo modelo DAC 8000 de Audiolab. Y haciendo un esfuerzo, más arriba nos espera en el cielo el nuevo Basic II de Theta Digital (j) o incluso, la posibilidad de combinar el extraordinario Data Transport con el modelo Prime.

En cualquier caso, se impone la comparación con el CD Linn, en casa, con carácter previo.

Por último, debo decir que el previo Kaim se entiende de maravilla con el conjunto Karik-Numerik. Así que estaría de más que yo formulara, desde mi retiro santanderino y como de costumbre, más reservas *punitas* y *decadentes* sobre este conjunto, que además de sonar muy satisfactoriamente, está pensado para un tipo de usuario *moderno* acostumbrado a unas *prestaciones adicionales* que también hay que valorar a la hora de tomar una decisión, si lo que se trata es de comprar un equipo con la sana intención de disfrutar de música en casa. Los tiempos mandan.

Yo lo he pasado muy bien.

Eduardo Casanueva Pedraja



Lector de CD Linn Karik.

convertidor que haya evaluado. Las voces adquieren una comodidad desusada y todo este *pacífico mensaje* provoca en el oyente esa satisfacción y conformismo *fisiológico* con el que debiera haberse presentado, desde un principio, el sistema digital basado en CD.

Escuchando en casa el conjunto Linn, el sistema de reproducción de CD parece como si hubiera alcanzado ya la madurez, libre de aquellos molestos *defectos de juventud* que provocaron el rechazo (con razón) de los *audiófilos carcas*. De la mano de Linn, este *hijo pródigo* vuelve a casa a reclamar el sitio que le corresponde, aunque haya que recordar que durante su alejamiento de esta tecnología, varios candidatos han tomado ya fuertes posiciones en el mercado. El CD Linn tiene como ventaja adicional el ser un sistema resuelto, es decir: que se compra, se instala y funciona satisfactoriamente en cualquier equipo hifi bien formado, cuestión no tan *evidente* con la mayoría de las combinaciones que pueden intentarse entre convertidores, cables y transportes de CD.

Pero yo he escuchado el CD Linn durante un tiempo prolongado, a fin de ponderar sus virtudes en relación con el precio y con la oferta de la competencia. Mi programa de audición ha sido espontáneo, escogiendo los discos según las apetencias musicales del momento. Por separado, debo empezar por decir que el transporte Karik funciona técnica y subjetivamente muy bien y que gran

rik debe utilizarse siempre asociado al transporte Karik.

Puestos a *afinar* la escucha en términos absolutos, al nivel de exigencia que la agresiva publicidad y el prestigio de Linn se merecen, después de reiterar que los *medios* del CD Linn son quizá de lo mejor que haya oído en tecnología digital, debo decir que el grave e infragrave si buenos, precisarían quizá de un mayor *nervio* y detalle, que la resolución en la zona más alta del espectro sonoro tampoco parece ser su fuerte, de ahí que la acústica del programa y la sensación de aire y de *espacio sonoro* en tres dimensiones no sea tan evidente y *vívida* como fuera deseable. El CD Linn no es especialmente dinámico. Su capacidad de análisis es buena... pero la tímbrica me resulta un tanto *apaiguada* en favor de una escucha, eso sí, permanentemente noble, sosegada, agradable y musical.

Pero no quiero causar una falsa impresión. Estas pequeñas *reticencias* de mi parte no tendrán ninguna repercusión negativa en la escucha, al menos en un 90% de los casos. Al contrario y esto sí es importante: el especial carácter del CD Linn lo hace fácilmente *asimilable* por el equipo de alta fidelidad habitual, de ahí, que me atrevería a afirmar que, en casa y en la práctica, este CD sonará más satisfactoriamente que muchos de sus posibles competidores, quizá más ambiciosos y sofisticados, pero indudablemente mucho más exigentes con el equipo... de la misma manera que ya pa-

UEVA GENERACION YAMAHA HI-FI

Sonido en Estado Puro



AX-550 AMPLIFICADOR CON TECNOLOGIA TOP ART

"Avanzada Tecnología, superior calidad de diseño, junto con una relación precio/potencia imbatible, hacen del AX-550 una elección natural para cualquier sistema HI-FI de calidad".



CDX-860 LECTOR CD CON SISTEMA S-BIT PLUS

"Una tecnología audio digital sorprendentemente desarrollada, un diseño y una ingeniería superiores lo sitúan por sí mismas dentro de la nueva generación de lectores de CD YAMAHA".



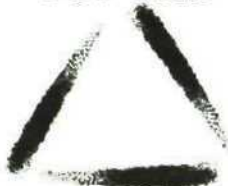
DSP-A-500 PROCESADOR DIGITAL DE CAMPOS SONOROS CON AMPLIFICADOR AV

"Este revolucionario sistema incorpora la increíble tecnología Cinema DSP de YAMAHA, para crear toda una nueva experiencia en el ocio audio/visual doméstico".

En YAMAHA llevamos más de cien años haciendo Música. Nuestra dedicación y compromiso con la perfección musical está por encima de todo. La última generación de equipos YAMAHA HI-FI refleja mejor que nada esta filosofía. Tecnológicamente innovadores, impresionantes en su diseño. Concebidos para disfrutar el sonido en toda su definición, con el máximo realismo. La imitación de la naturaleza en su estado original nos ha permitido alcanzar, en sonido, las más altas cotas de pureza.

Nueva generación YAMAHA HI-FI: sonido en estado puro.

TOP-ART



CINEMA DSP

S-BIT PLUS

YAMAHA HI-FI

CREADOR DE LA TECNOLOGIA DSP

Mini Disc: el megasonido

Comentábamos en el mes de noviembre, al hablar de la nueva cassette digital (DCC) que patrocina Philips, el presunto agotamiento existente en el mercado de los soportes de audio. Los vinilos negros están dejando de fabricarse, está prevista una caída en las ventas de cintas, y sólo el Compact Disc (CD) parece mejorar sus previsiones de venta.

Los conocidos problemas de homologación de formatos han hecho que la multinacional holandesa optase con el DCC por un sistema compatible con lo ya existente, crear una especie de prolongación en digital de las cintas de toda la vida. Sony, sin embargo, ha rechazado perfeccionar los sistemas de reproducción magnética, ya que tiene, al fin y al cabo, el DAT, un sistema muy elogiado en círculos profesionales y del que bien pueden sentirse orgullosos. El DAT, sin embargo, no ha triunfado entre los aficionados probablemente por su formato e incompatibilidad. Esto ha derivado que los costes no se reduzcan, que el número de cintas pregrabadas sea casi inexistente y que los precios de las cintas DAT y de los CD sean sensiblemente iguales.

Así las cosas, Sony una vez más ha optado por arriesgar. Según los estudios de mercado que maneja, el agotamiento del mercado de cassettes tiene que ver fundamentalmente con algunas de las características que han hecho tan atractivo al CD: calidad de su sonido digital, acceso rápido a cualquier parte del disco, etc. Por ello, la creación de un nuevo formato de audio para Sony pasa necesariamente como una perfección del CD, esto es, igual sonido, menores dimensiones, y si además graba, mucho mejor. Todo esto, y más, hace el MiniDisc (MD).

Mí aparato lava más blanco

El MD es una especie de CD, no compatible con él, con un tamaño que cabe en la palma de la mano y que reproduce discos compactos del tamaño de los actuales CD sencillos con las mismas prestaciones.

A fin de dotar al MD de la máxima capacidad de reproducción, se ha desarrollado una serie de técnicas especiales de codificación digital, porque lograr introducir hasta 74 minutos de música en seis centímetros de diámetro no es tarea sencilla. De forma similar a lo que ha hecho Philips con su DCC, Sony ha desarrollado una tecnología de conversión de formatos, un sistema de filtrado y com-

presión electrónica llamado ATRAC que elimina la información innecesaria. Dicho de la manera más sencilla posible, mientras un CD utiliza 16 bits de datos para cada muestreo, y con independencia de la amplitud y tipo de señal, el sistema ATRAC analiza los datos que recogen los 16 bits, y elimina las frecuencias que no sean realmente perceptibles, es decir, se graba la estrictamente perceptible y se elimina la que nunca podríamos oír, pues

vibraciones e impactos. Este moderno sistema de memoria servoasistida aporta tal robustez que golpes de menos de tres segundos de duración, prácticamente todos, son absorbidos y eliminados.

Y además graba

Con todo, su tamaño compacto, el acceso rápido a cualquier pista, su durabili-



Norio Ohga, presidente de Sony Corporation en la presentación del Mini Disc.

queda enmascarada por sonidos más fuertes. De esta manera, con menos datos, o más bien con los datos estrictamente necesarios, se condensa la misma cantidad de música en menos espacio.

Este sistema de conversión y compresión digital permite además, al parecer, la integración de texto, que aparecería en una pantalla de cristal líquido que incorpora el reproductor de MD. De esta forma, se podría incluir el nombre del disco, información sobre el artista, e incluso las letras de los temas reproducidos.

Otro aspecto muy importante del MD es la casi ausencia de vibraciones al reproducirse. Es curioso observar que Sony, el gran dominador en el mercado del cassette estéreo personal, el popularmente llamado walkman, no ha logrado trasladar su éxito al CD portátil. Quizá ello se deba a la relativa aparatosidad de los reproductores CD y a los todavía deficientes sistemas antigolpes que portan. Los MD, sin embargo, gozan de un sistema de protección del proceso de lectura que los hace prácticamente inmunes a las

dad, su sonido digital y su sistema antigolpes no compensarían desembolsar unas 75.000 pesetas que costará el aparato si no pusiera al alcance del usuario lo verdaderamente revolucionario, la posibilidad de grabar.

Los MD grabadores (de tipo magnéticos) realizan esta función mediante un sistema combinado de cabezal de grabación magnética y un haz láser. El sistema se denomina sobreimpresión por modulación de campo magnético. Un cabezal magnético trabaja en conjunción con un láser que calienta el punto específico que enfoca a 180 grados centígrados. La polaridad de dicho flujo en cada punto del disco permite la creación de campos magnéticos de distinta longitud, lo que, en la práctica equivale a las hendiduras de los MD de una sola lectura. Gracias a este sistema de grabación un mismo disco puede ser grabado infinitas veces, cosa que no ocurre con los grabadores de CD (CD-R) que existen, ya que sólo cabe en ellos una sola grabación, sin posibilidad de corregir errores.

Por supuesto, las grabaciones digitales que efectúa el MD incluyen el ya conocido sistema seriado de copias por el que sólo se puede hacer una primera copia digital del original, evitando así el piratero indiscriminado.

Por esta vez, Sony no tiene intención de pillarse los dedos tratando de comercializar en solitario el MD. Ya se sabe que quien olvida el pasado está condenado a cometer los mismos errores. Al parecer, un buen montón de fabricantes, tanto de aparatos (Aiwa, Alpine, Kenwood, De-

non, Pioneer o Yamaha) como de discos (TDK, Maxell o JVC) se ha apuntado al nuevo sistema, vistas sus posibilidades. El sistema ATRAC parece permitir la utilización de todos los masters existentes en las plantas donde se fabrican los CD, por lo que en un breve plazo, y a costes razonables, ofrecerán indiferentemente CD y MD.

El lanzamiento del MD, previsto en un principio para las pasadas navidades, se está retrasando, y al tiempo de cerrar la edición de la revista, se desconoce cuán-

do será su definitiva presentación. Los últimos rumores y malas lenguas señalan, sin embargo, que la muy significativa ausencia del MD en el reciente Sonimag celebrado en Barcelona indica que todavía está en fase de desarrollo, y que su precipitada aparición fue mera contestación al DCC de Philips. Sony no puede arriesgarse a que odiosas pero obligadas comparaciones acaben con su más reciente creación. Habrá que esperar pacientemente.

Enrique Caballero Porras

DPC-321 de Kenwood

El típico defecto de los reproductores de CD, un sonido ligeramente agudo, es compensado por este reproductor con un sistema denominado IA Auto, un sofisticado mecanismo que lee en menos de un minuto el CD que se va a reproducir y lo equaliza automáticamente a fin de reproducirlo de la manera más apropiada.

Por lo demás, incorpora un temporizador que permite programar su encendido y apagado, y se suministra junto a pilas recargables, un adaptador a la red eléctrica, cable de conexión a otro equipo de audio y auriculares de tipo abierto. Reproduce con las habituales modalidades de programación, lectura aleatoria, por repetición, etc. y la pantalla de cristal líquido suministra información sobre el tiempo reproducido del CD, del

tiempo restante, e incluso del estado en que se encuentran las pilas. Su precio, contenido, unas 23.000 pesetas

tas hacen del DPC-321 una opción muy interesante.



E. Caballero

X Jornadas de Alta Fidelidad en Galicia

La empresa gallega Audiovisión acaba de convocar, un año más, la X edición de las Jornadas de Alta Fidelidad, en las que se presentarán las últimas novedades de firmas de la alta musical de YBA o VTL entre otras.

Tras varios años de historia a sus espaldas, los encuentros audiófilos patrocinados por Audiovisión en la ciudad de Ferrol se consolidan como una alternativa a los macroencuentros de Madrid y Barcelona.

En esta ocasión la oferta se amplía con la presencia de otras empresas como Cosmos Hi Fi y Style Sound, responsables de la importación para España de algunas de las electrónicas y cajas acústicas de mayor prestigio y que también incorporarán a la muestra de High End.

Entre otras novedades, estarán pre-

sentes el CD Tube, último lector compact disc de la Musical Fidelity; los previos y etapas de potencia de VTL, y los altavoces de Avalon-modelos Eclipse y Avatar.

Será una buena ocasión para acercarse al histórico Pazo de la Merced (edificio noble del siglo XVII) y disfrutar, en una atmósfera acogedora, intimista y culta, no sólo de los sistemas de referencia allí instalados, sino también de la exposición de pinturas de Luis Loureiro y de la muestra de muebles antiguos restaurados por Rita Gil y que servirán para acompañar a las electrónicas, cajas acústicas y lectores CD de las Jornadas, creando así una insólita muestra de cultura, música y arte.

Las Jornadas se articularán sobre un sistema de absoluta referencia integrado por el previo y etapas de potencia Sig-

nature de YBA, el CD YBA 2, así como por las cajas acústicas Gala, de la misma firma y absoluta novedad en nuestro país.

Además, habrá una sala dedicada a las últimas novedades en la reproducción audiovisual y que estará respaldada por el canadiense Michel Jacques, de la firma Synthesdata.

Tampoco se descarta la presencia en Ferrol del diseñador francés Yves Bernard André (YBA) y del internacionalmente reconocido David Manley (VTL).

La muestra permanecerá abierta al público de 17:00 a 21:00 horas los viernes y de 11:00 a 21:00 horas los sábados durante todo el mes de marzo.

Todos los interesados en este excepcional encuentro pueden ampliar información llamando al teléfono (981) 35 73 37.

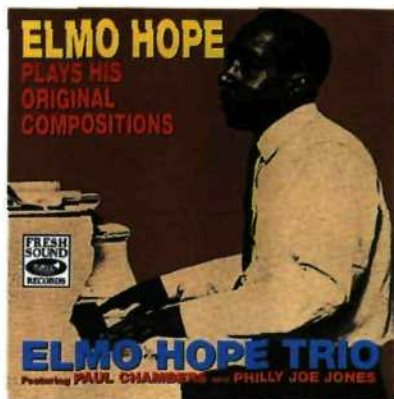
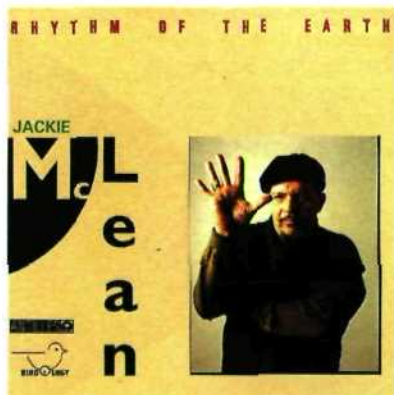
Episodios

No lo tiene fácil el coleccionista ansioso de seguir de cerca la evolución del mercado discográfico en su aspecto puramente jazzístico. En otros tiempos de escasez, las novedades de máximo interés se contaban a veces con los dedos de un par de manos cuando llegaba la hora de hacer el resumen anual. Ahora, en estos paradójicos noventa de crisis y exuberancia, uno tiene que hacer un verdadero esfuerzo para no excederse, tal es la abundancia de compactos que merecen la etiqueta de *indispensables*, proporcionados por un sinfín de sellos poderosos y modestos que han establecido una dura y no siempre sana competencia entre ellos.

A diario el aficionado se halla vacilando ante un creciente número de tentaciones que amenazan con minar su cada vez más apretada economía, al mismo tiempo que le causan grandes problemas de espacio en casa. Y eso a pesar de que el acceso a muchos catálogos de relieve sigue siendo problemático debido a una deficiente y a menudo caprichosa distribución en España.

Establecer la lista de los discos más relevantes editados durante 1992 supone, por lo tanto, una dura (pero fascinante) tarea. Ya el año pasado tuvimos que extendernos ampliamente en estas páginas para encontrar sitio para todas las ediciones que con toda justicia merecían figurar en nuestra lista. De nuevo se nos presenta una casi aplastante cantidad de novedades y reediciones, y llegamos a la conclusión que el jazz, tantas veces en el pasado declarado en vías de extinción, se encuentra actualmente en una fase de envidiable salud. Tal vez sigue haciéndose esperar un paso significativo de la vanguardia hacia terrenos realmente nuevos y fértiles, pero al menos podemos comprobar que las conquistas de décadas anteriores han sido magníficamente digeridas y desarrolladas por las nuevas generaciones de *jazzmen*.

Entre las suculentas ofertas de un año que causó algunas sentidas bajas entre nuestros más queridos y admirados músicos, abundan otra vez los pianistas. Al mismo tiempo que recibimos con la emoción que corresponde grabaciones inéditas de maestros que fallecieron hace ya mucho tiempo (Erroll Garner, Elmo Hope, Bill Evans), volvemos a confirmar el gran valor renovador de un Paul Bley o un Ran Blake, o de la mucho más joven Geri Allen. Colosos del pasado como los ya casi ancianos Hank Jones, Barry Harris y Randy Weston se mantienen en primera línea, igual que los siempre fiables Kenny Barron, Mc-



Coy Tyner y, ¿cómo no?, Tete Montoliú.

Otro tanto sucede con los saxofonistas que también se vuelven a presentar en considerable número. Stan Getz tuvo tiempo de coronar su larga y brillante carrera con una obra profundamente emotiva, y sale además por primera vez una importantísima grabación efectuada diez años antes de su fallecimiento. Otros tenores (Joe Henderson, Charles Lloyd, Joe Lovano y David Murray) añaden bellísimas obras a su ya extensa discografía, y el saxo alto se pone de nuevo en primera fila, con los históricos Ornette Coleman, Jackie McLean y Gary Bartz dando señales de vida que

llaman nuestra atención, y los nuevos valores (Steve Coleman, Antonio Hart) confirmando su gran momento. Diez años después de su muerte, Art Pepper vuelve con fuerza resistiéndose a pasar a los archivos del olvido. Incansables exploradores como el soprano Steve Lacy y el barítono John Surman prosiguen su solitario esfuerzo para abrir nuevos horizontes y llevar la música hacia orillas desconocidas y fecundas.

Treinta años después de grabar un disco antológico que ahora vuelve a aparecer, un impresionante trío de pioneros (el clarinetista Jimmy Giuffrè, el ya mencionado pianista Paul Bley y el contrabajista Steve Swallow) nos regala otra obra sensorial impregnada de meditación y poesía. El justo triunfo de la veterania. Rodeado de jóvenes talentos, el casi olvidado trompetista Red Rodney firma un disco de gran resonancia, mientras que Terence Blanchard y Roy Hargrove representan a la nueva generación con dignidad en un momento en que Wynton Marsalis parece tomarse un merecido descanso. Entre las vocalistas la incansable Betty Carter añade un nuevo triunfo a los ya muchos que ha cosechado en su ya larga carrera.

En la lista de reediciones que podríamos alargar considerablemente con numerosos *Classics*, destacan las recopilaciones de Billie Holiday y Ray Charles de sus mejores años, lujosamente presentados por Decca y Atlantic, respectivamente. Capitol nos devuelve a nuestra juventud con las mejores grabaciones de la orquesta de Woody Herman. Nos encontramos, por fin, con una antología realmente representativa de la gran cantante Carmen McRae. Conciertos memorables del trompetista Chet Baker y del saxo alto Lee Konitz por un lado, y del cuarteto del pianista Thelonious Monk por otro vuelven a nuestros oídos, y toda la importante sesión que Miles Davis grabó en un club de Chicago en vísperas de la Navidad de 1965 sale ahora a la luz en nueve impresionantes compactos. A esto hay que añadir una de las más interesantes grabaciones de Charlie Parker, incluida en un estupendo disco del pianista Jay McShann, una curiosa y olvidada actuación en 1965 del recién fallecido Dizzy Gillespie, y, como la auténtica sorpresa de colofón, un doble compacto con las últimas y asombrosamente modernas grabaciones del clarinetista Artie Shaw.

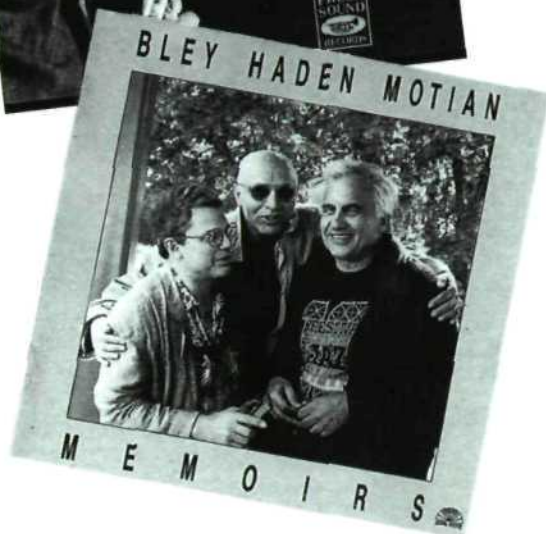
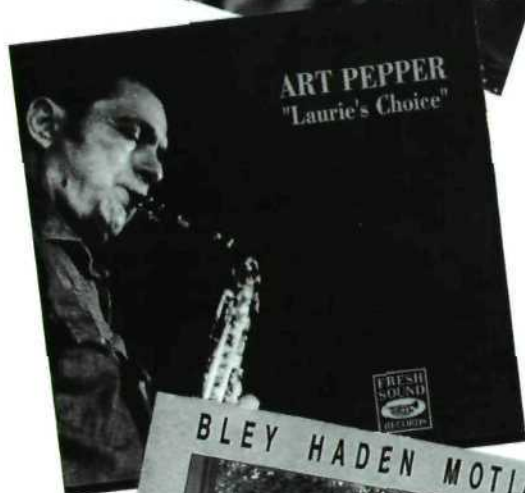
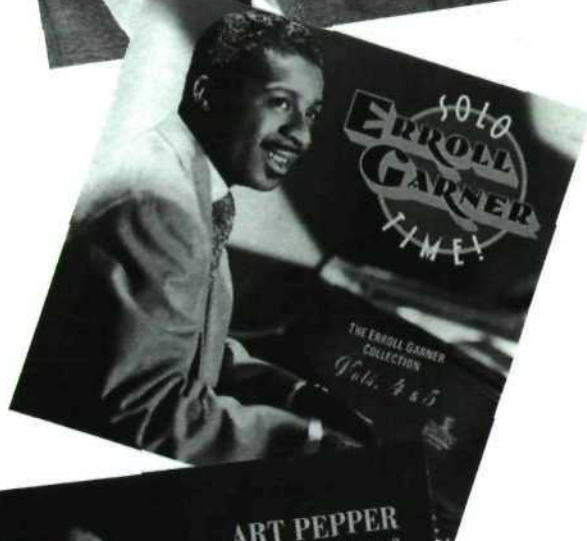
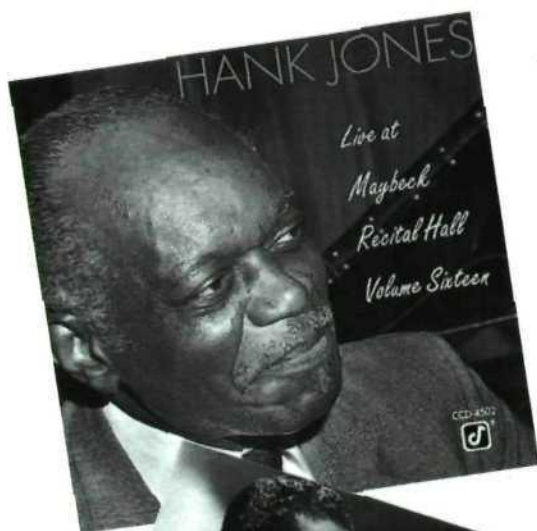
En resumen, una copiosa cosecha de alta calidad que hizo de 1992 un gran año a nivel discográfico.

Ebbe Traberg



Instituto de Crédito Oficial

AGENCIA FINANCIERA DEL GOBIERNO



Novedades

- Geri Allen: *Maroons* (Blue Note).
 Kenny Barron: *The moment* (Reservoir).
 Gary Bartz: *Shadows* (Timeless).
 Ran Blake: *Epistrophy* (Black Saint).
 Terence Blanchard: *Simply stated* (Columbia).
 Paul Bley/Charlie Haden/Paul Motian: *Memoirs* (Soul Note).
 Betty Carter: *It's not about the melody* (Verve).
 Omlette Coleman/Howard Shore: *Naked lunch* (Milán).
 Steve Coleman: *Rhythm in mind* (Novus).
 Andrew Cyrille: *My friend Louis* (DIW).
 Bill Evans: *The solo sessions. Vol. 2* (Milestone).
 Erroll Garner: *Solo time!* (EmArcy).
 Stan Getz/Kenny Barron: *People time* (EmArcy).
 Stan Getz: *Spring is here* (Concord).
 Jimmy Giuffre/Paul Bley/Steve Swallow: *Fly away little bird* (OWL).
 Roy Hargrove: *The vibe* (Novus).
 Bary Harris: *In Spain* (Novus).
 Antonio Hart: *Don't you know I care* (Novus).
 Joe Henderson: *Lush life* (Verve).
 Elmo Hope: *Plays his original compositions* (Fresh Sound).
 Hank Jones: *Live at Maybeck recital hall* (Concord).
 Steve Lacy/Eric Watson: *Spirit of Mingus* (Free Lance).
 Steve Lacy: *Remains* (Hat Art).
 Charles Lloyd: *Notes from big sur* (ECM).
 Joe Lovano: *From the soul* (Blue Note).
 Jackie McLean: *Rhythm of the Earth* (Antilles).
 Tete Montoliú: *A spanish treasure* (Concord).
 David Murray: *Big band* (DIW).
 Art Pepper: *Laurie's choice* (Fresh Sound).
 Ralph Peterson: *Ornettology* (Somethin' Else).
 Red Rodney: *Then and now* (Chesky).
 John Surman: *Adventure playground* (ECM).
 McCoy Tyner: *Soliloquy* (Blue Note).
 Randy Weston: *The spirits of our ancestors* (Antilles).

Reediciones

- Chet Baker & Lee Konitz: *In concert* (India Navigation).
 Ray Charles: *1952-1957* (Atlantic).
 Miles Davis: *Live at Plugged Nickle* (Sony).
 Dizzy Gillespie: *With Gil Fuller & The Monterey Jazz Festival Orchestra* (Blue Note).
 Jimmy Giuffre/Paul Bley/Steve Swallow: *1961* (ECM).
 Woody Herman: *Keeper of the flame* (Capitol).
 Billie Holiday: *The complete Decca Recordings* (Decca).
 Carmen McRae: *Here to stay* (MCA).
 Thelonious Monk: *Misterioso* (CBS).
 Artie Shaw: *The last recordings* (Musicmasters).
 Sir Charles Thompson: *Takin'off* (Delmark).

SOLISTES DE MOSCOU-MONTPELLIER

ANTONIO VIVALDI



CDAK 115.1

SINFONIE E CONCERTI PER ARCHI
EDIZIONE INTEGRALE
VOL. I



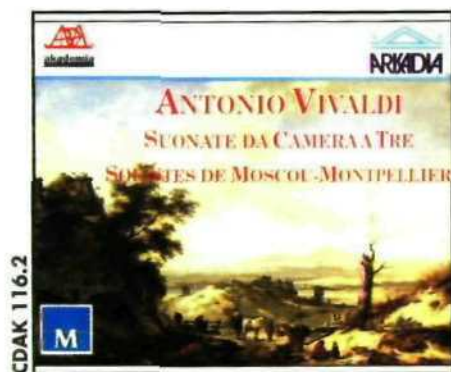
CDAK 117.1

SINFONIE E CONCERTI PER ARCHI
EDIZIONE INTEGRALE
VOL. II



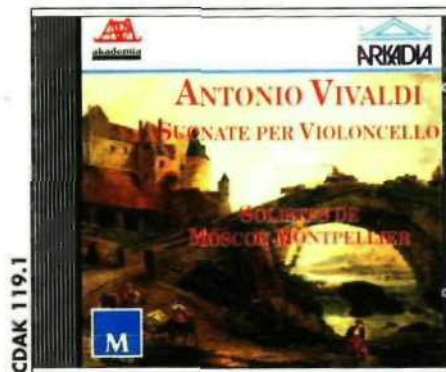
CDAK 118.1

SINFONIE E CONCERTI PER ARCHI
EDIZIONE INTEGRALE
VOL. III



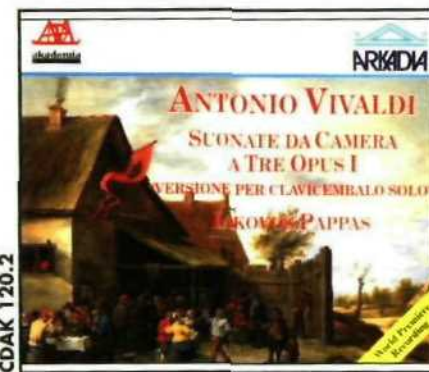
CDAK 116.2

SUONATE DA CAMERA A TRE
Guennadi Gofman, Pavel Soumm
Vladimir Chevel
EDIZIONE INTEGRALE DELLE 16 SONATE
PER DUE VIOLINI E BASSO CONTINUO



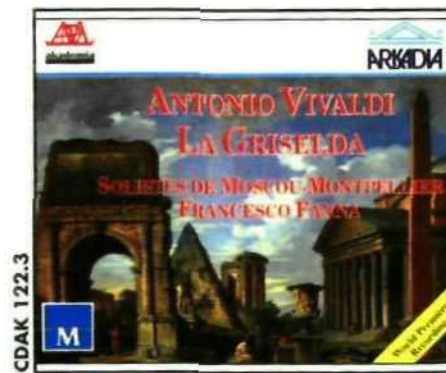
CDAK 119.1

SUONATE PER VIOLONCELLO VOL. I
Alexandre Dmitriev
Serguei Akopov



CDAK 120.2

SUONATE DA CAMERA A TRE OPUS I
VERSIONE PER CLAVICEMBALO SOLO
Iakovos Pappas



CDAK 122.3

LA GRISELDA
OPERA IN TRE ATTI
VERSIONE INTEGRALE
Smith, Cianci, Morigi, Bonitatibus, Paleri, Centner
Francesco Fanna

AL SERVICIO



DE LA MUSICA



REAL MUSICAL

CENTRAL:

CARLOS III Nº 1. MADRID. TELS. 541 30 07 / 08 / 09

DELEGACIONES

ALCALA DE HENARES

Goya, 4
Teléf. 889 92 12

ALICANTE

Bailén, 15
Teléf. 20 01 57

BADAJOS

Meléndez Valdés, 34-A
Teléf. 22 31 60

CACERES

Gómez Becerra, 16
Teléf. 24 08 87

JAEN

Plaza de San Idefonso, 6
Teléf. 25 40 22

LINARES

Baños, 3
Teléf. 59 34 07

MADRID

Ríos Rosas, 8
Teléf. 442 41 86

MADRID

Sánchez Bustillo, 3
Teléf. 527 15 65

MAJADAJONDA

Hernán Cortés, 6
Teléf. 638 01 13

MALAGA

POLIFONIA
San Millán, 27
Teléf. 25 31 88

MOSTOLES

San Marcial, 2
Teléf. 618 80 61

OVIEDO

Principado, 9
Teléf. 22 48 27

SANTIAGO DE COMPOSTELA

Gómez Ulla, 18
Teléf. 57 28 24

ZARAGOZA

General Suevo, 46
Teléf. 22 73 11