

# sch rzo

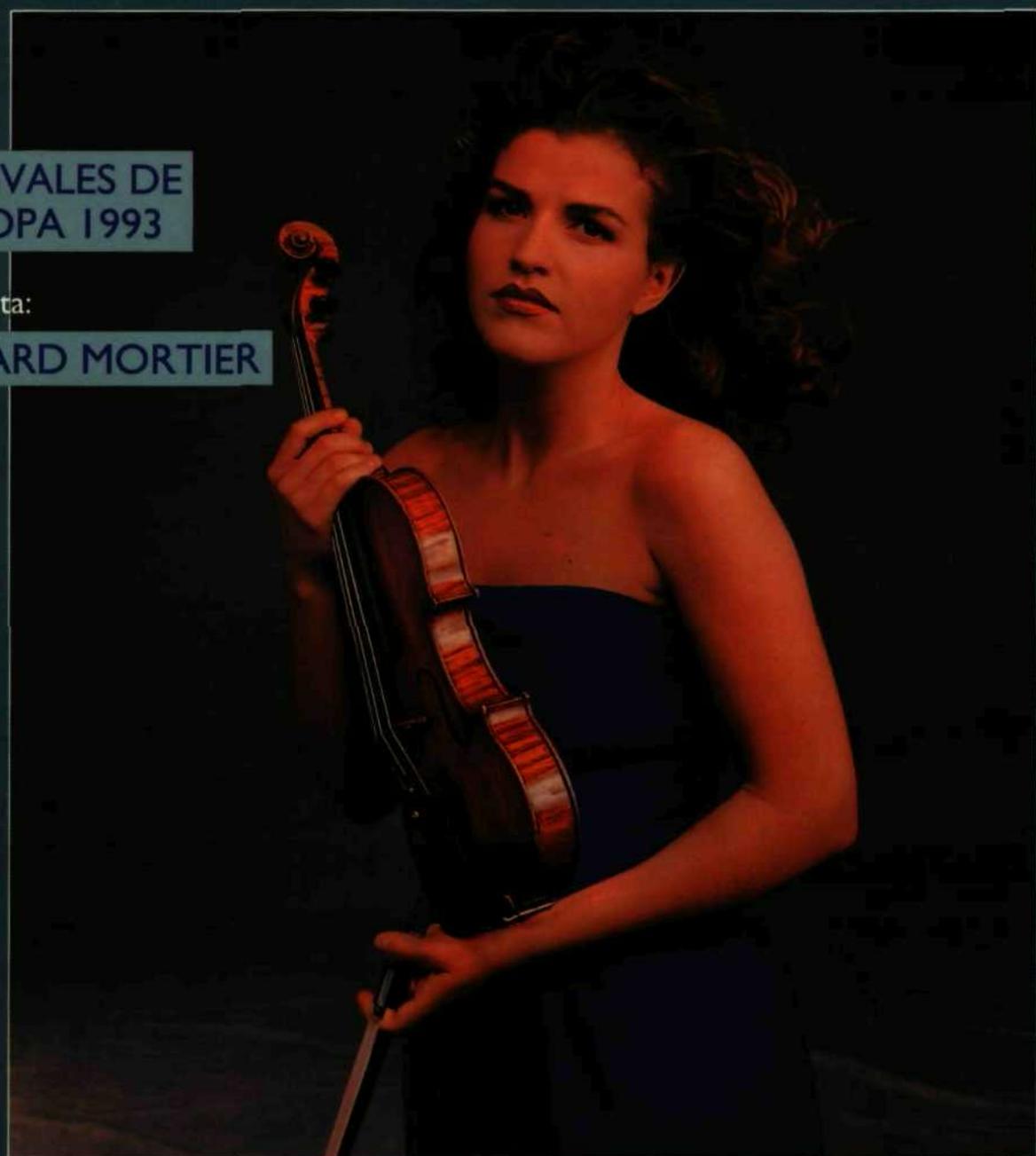
REVISTA DE MUSICA  
Año VIII - Nº 74 - Mayo 1993 - 600 ptas.

dosier:

FESTIVALES DE  
EUROPA 1993

entrevista:

GERARD MORTIER



ANNE-SOPHIE MUTTER

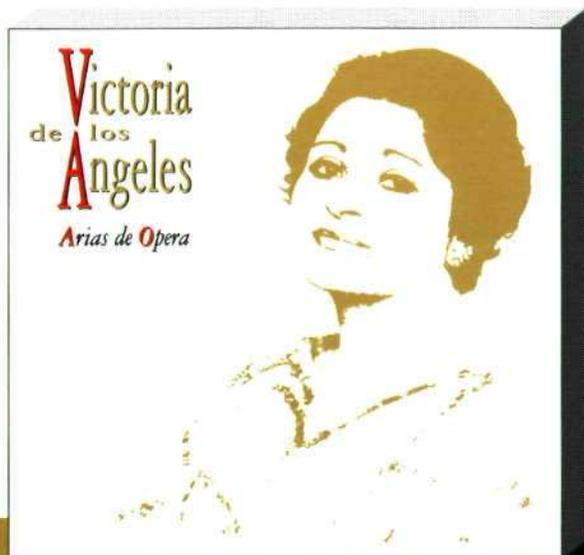
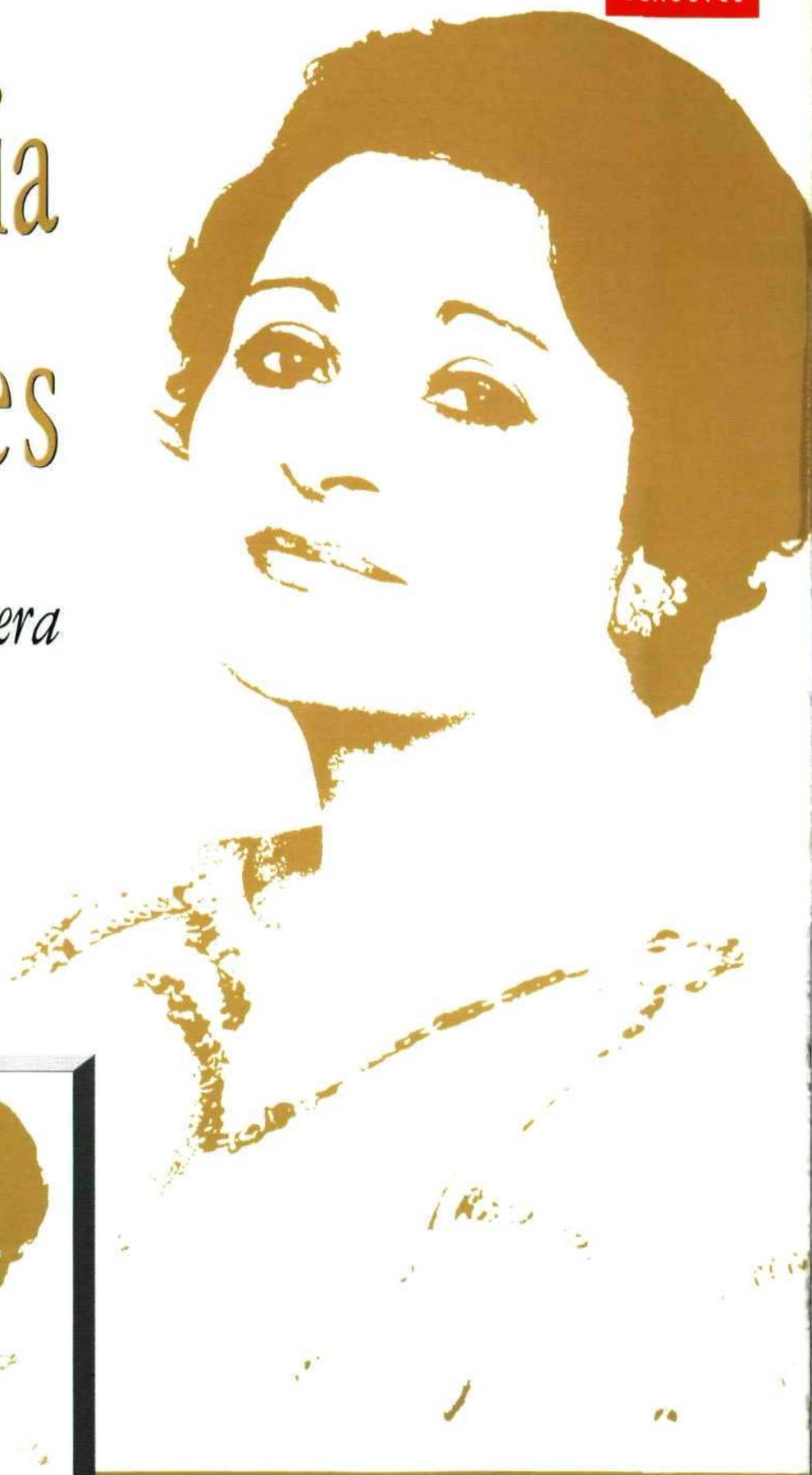
La belleza del violín

EDICION ESPECIAL

EMI  
CLASSICS

# Victoria de los Angeles

*Arias de Opera*



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

Presidente de honor:  
 Gerardo Queipo de Llano

Presidente:  
 José María Queipo de Llano

Director:  
 Antonio Moral

Director Adjunto:  
 Javier Alfaya

Redactor jefe:  
 Enrique Martínez Miura

Edición y maquetación:  
 Arantza Quintanilla

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

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

Colaboran en este número:  
 Javier Alfaya, Julio Andrade Malde, Roberto Andrade Malde, Joaquín Arnau Amo, Juan Ignacio Balsa, Rafael Banús Irusta, Luis Angel de Benito Ribagorda, Alfredo Brotons Muñoz, Francisco Bueno Camejo, Santiago Bueno Salinas, María Julia Caamaño, Enrique Caballero Porras, Ricardo de Cala, Juan Cambreling Roca, Domingo del Campo Castel, Xoán M. Carreira, Juan José Carreras, Eduardo Casanueva Pedraja, Blas Cortés, Pedro Elias, Fernando Fraga, Luis Carlos Gago, Tomás Gamido, Florentino Gracia Utrillas, Leopoldo Hontañón, José Antonio Lacárcel, Antonio Lasiera, Kenneth Loveland, Nadir Madriles, Santiago Martín Bermúdez, Joaquín Martín de Sagaminaga, Enrique Martínez Miura, Blas Matamoro, Ángel Fernando Mayo, Antonio Moral, Luis Morales Giacomán, Rafael Ortega Basagoti, Víctor Pagán, Enrique Pérez Adrián, José Luis Pérez de Arteaga, Javier Pérez Senz, Onofre Pérez Treviño, Francisco Ramos, Arturo Reverter, Justo Romero, Carlos Ruiz Silva, Andrés Ruiz Tarazona, Luis Suñén, Ebbe Traberg, Rafael Yáñez Pérez.

Coordina el Dossier de este número:  
 Arturo Reverter

Foto de portada:  
 Jörg Reichardt

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

Impresión: 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

# schërzo

Año VIII - n.º 74 - Mayo 1993 - 600 ptas.

OPINION.....	4
TRIBUNA LIBRE: - Me espera la música, <i>Juan Cruz</i> .....	7
INFORME: - Entre el lamento y la esperanza, <i>Javier Alfaya</i> .....	8
ACTUALIDAD.....	10
ENTREVISTA: - Anne-Sophie Mutter, la metamorfosis de la alondra, <i>José Luis Pérez de Arteaga</i> .....	29
ACTUALIDAD DISCOGRAFICA.....	35
RETRATOS: - Peter Maag: una semblanza, <i>Javier Alfaya</i> .....	38
REFERENCIAS: - Los Cuartetos de cuerda de Brahms, <i>Luis Carlos Gago</i> .....	40
LASER DISC.....	46
ESTUDIOS DISCOGRAFICOS.....	56
DISCOS.....	80
LA GUIA.....	113
DOSIER: Festivales de verano.....	115
- Los festivales en Europa, <i>Juan Cambreling Roca</i> .....	116
- Gerard Mortier, la revolución permanente, <i>Antonio Moral y Rafael Banús Irusta</i> .....	118
- Aix-en-Provence, <i>Arturo Reverter</i> .....	123
- Bayreuth, <i>Angel Fernando Mayo</i> .....	123
- Berlín (A.R.).....	126
- Granada (A.R.).....	127
- Florencia (A.R.).....	127
- Holanda (A.R.).....	128
- Munich (R.B.I.).....	130
- Lucerna (A.R.).....	131
- Peralada.....	131
- Torroella de Montgrí (A.R.).....	131
- Pesaro (R.B.I.).....	132
- Ravena (R.B.I.).....	132
- Praga (A.R.).....	133
- Salzburgo (A.R.).....	136
- San Sebastián.....	139
- Viena (A.R.).....	140
MUSICA CONTEMPORANEA.....	142
HOMENAJE: - Jesús Bal y Gay: un artista sin presunción, <i>Andrés Ruiz Tarazona</i> .....	146
ENCUENTROS: - Harold C. Schonberg y los grandes pianistas, <i>Luis Angel de Benito Ribagorda</i> .....	152
ALTA FIDELIDAD: - Mephisto, <i>Eduardo Casanueva Pedraja</i> .....	154
- Brazo de lectura Pierre Lumé Romeo, <i>Juan Ignacio Balsa</i> .....	156
JAZZ: - Episodios, <i>Ebbe Traberg</i> .....	160
EL BARATILLO, <i>Nadir Madriles</i> .....	162

PRECIO SUSCRIPCIÓN EN ESPAÑA: 5.000 PTAS.  
 PRECIO SUSCRIPCIÓN EN EL EXTRANJERO:  
 EUROPA: Vía terrestre: 7.000 Ptas.  
 Avión: 9.000 Ptas.  
 AMERICA: Vía marítima: 8.000 Ptas.  
 Avión: 14.000 Ptas.

NOTA: Los envíos por certificado tendrán un recargo de 1.000 Ptas/año sobre el precio de la suscripción.  
 FRANCIA: 40 FF. ITALIA: 10.000 L.  
 PORTUGAL: 1000 Esc. USA: 10\$.



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

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

## Privatizar como solución

«**N**o creo en la gestión de los funcionarios» ha dicho la nueva concejala de Cultura del Ayuntamiento de Madrid para justificar su primera medida se ha llevado por delante el Teatro de Madrid, que va a ser privatizado. Según el mismo periódico —*El País*— de donde recogemos esta información, Esperanza Aguirre ha manifestado que para grandes montajes le basta a esta ciudad con el Teatro Español.

*Peregrina afirmación. ¿Está escrito en algún lugar que una ciudad como Madrid no puede disponer de varios teatros donde se monten espectáculos importantes? ¿Es que no es posible que en una ciudad de cuatro millones de habitantes haya más de un lugar que sirva como espacio para espectáculos que no se pueden acoger a otros teatros, como el Español, especializado en obras clásicas, nacionales o extranjeras? ¿Es esto una muestra de lo que va a significar para las artes un triunfo —nada imposible— de la derecha? ¿Es que alguna vez se acabará en nuestro país con la tendencia, machaconamente repetida a lo largo de los tiempos, de que los nuevos gobiernos aspiren a arrasar para no dejar huellas de lo que han hecho quienes les han precedido?*

El Teatro de Madrid —o, más populamente, el teatro de la Vaguada— empezaba a tener una realidad específica en la vida musical madrileña. Su privatización, y lo que ello conlleva, hace pensar que esa realidad está en peligro. Privatizar para algunos se ha convertido en la panacea que nos librará de todos los males. No hay más que encender el televisor para darse cuenta del gran avance cultural que ha supuesto entre nosotros la existencia, por ejemplo, de canales privados de televisión. Esa existencia nos permite, entre otras cosas, escoger entre un concurso cuyo premio es un automóvil y otro cuyo premio es un viaje a Miami. No mucho más. En algunos canales hay más tendencia a mostrar generosamente anatomías femeninas que en otros. O a que los que dirigen los informativos muestren más proclividad a la prédica político-moral. Poco más. Nadie se ha dedicado a explicar en serio a los españoles que hay países en Europa que pueden dar a éste lecciones de democracia en los cuales la televisión es pública, bien que con un control serio y riguroso de asociaciones cívicas, partidos, grupos religiosos,

sindicatos, etc. Pero de esas cosas en España no se habla. Así que ahora vamos de privatizaciones. Sólo el anuncio de las elecciones ha salvado a los conservatorios municipales de encontrarse en una situación más que delicada, como consecuencia, entre otras cosas, de que se les ha negado el dinero que necesitaban para mantenerse con dignidad. Por ahí también se apunta en la misma dirección: hacia lo privado. ¿Y qué garantía tenemos de que la privatización suponga un servicio mejor? La furia privatizadora de la Dama de Hierro ha llevado al Reino Unido al borde del colapso. Un país modélicamente culto ha pasado a disfrutar de una de las cifras más escandalosas de analfabetos funcionales que se encuentran en el mundo occidental. Hasta las cárceles, algunas de las cuales fueron privatizadas por la señora Thatcher, funcionan mal. Si esto es lo que los conservadores tienen que ofrecer como política cultural, negro es el futuro. Desde estas páginas defendimos en su día la necesidad de una especie de pacto de Estado entre las fuerzas políticas para que el *Madrid, capital Europea de la cultura* no terminara en puro fiasco. Las greñas políticas lo enturbiaron. Nadie salió ganando con aquello. Una ocasión única se perdió porque, al parecer, era más rentable políticamente dedicarse a decir sandeces que provocaban el aplauso de los ignorantes, que arrimar entre todos el hombro para que nuestra ciudad hiciera un airoso papel internacional.

*Uno se echa a temblar. ¿Quién nos asegura que los que privatizan hoy el Teatro de Madrid, no harán lo mismo con el Auditorio Nacional, con las orquestas estatales o autonómicas, con los teatros de la ópera, o hasta con el Museo del Prado? Los españoles nos hemos caracterizado por nuestra afición a coger a deshora los trenes de la historia. Todo hace pensar que ahora, cuando en los grandes países occidentales son cada vez más insistentes las voces de quienes exigen una revisión de la política de privatizaciones a ultranza, con su elevadísimo costo social y cultural, aquí nos hayamos convertido en la buena nueva de los «Chicago's boy» con un fervor y con un entusiasmo que nos lleve de vuelta a toda velocidad hasta el Tercer Mundo.*

## EN MI MENOR

## De la vejez

Cuenta el Duque de Baena —uno de esos diplomáticos que tuvieron la buena costumbre de poner su experiencia en letras de molde—, en su libro *El rompecabezas holandés*, publicado hace veinte años por la Revista de Occidente, cómo la pianista británica Myra Hess, admiradísima siempre por el público de los Países Bajos, rompió toda relación con la tierra de Erasmo cuando un crítico dijo de ella que «había demostrado en su último recital estar muy vieja» y que «lo prudente por su parte sería dar por terminada su carrera musical». Naturalmente, la egregia intérprete siguió tocando el piano hasta que le dio la gana. Lo que no nos cuenta Baena es qué sucedió con el crítico, aunque no deja de acusarle de vender su templanza por el plato de lentejas de una brillantez demasiado efímera. La señora Hess, a quien la Corona británica otorgó el título de Dame entre otras cosas por sus recitales en la National Gallery en plenos bombardeos nazis, vivió setenta y cinco años, lo que, con todo, es edad juvenil para una pianista. Ha habido excepciones, claro está, como las de Lipatti, Katchen, Ciani o Raubenhaimer, desaparecidos en la flor de la vida. Pero la nómina de longevos que nos ofrece la historia del instrumento es clamorosa. Aún en nuestros días, recordemos a Rubinstein, Arrau, Magaloff, Kempf o Serkin, muertos a las alturas de los ochenta y los noventa. Horszowski cumplirá el mes que viene los 101 años, y sigue en activo, supongo que no porque no tenga para tabaco, como les suele ocurrir a los toreros que vuelven tras cortarse la coleta tres o cuatro veces. Y por ahí andan Perlemuter y Cherkasski, mirando cómo se acaba el siglo al que han acompañado casi desde el principio. Claro está, los dedos no son los de antes y no están como para un Allegro feroze, aunque la cabeza sí que lo esté para un Largo e mesto lleno de nostalgia. No seré yo quien les diga que lo dejen, que se acabó. Porque el día que decidan dejarlo me quedará, otra vez, nos quedaremos todos, sin padre ni madre como el huerfanito aquél. Y las tablas de los teatros llorarán porque no se habrá cumplido el deseo de todos ellos: morir en ellas.

Luis Suñén

## EL DISPARATE MUSICAL

## Viva la indigestión

Tiempo ha que en esta nuestra España reina la horterada campestre, por lo que su reiterada presencia no debiera sorprendernos a estas alturas. Hija putativa de la horterada es la vagancia, pero no el clásico *dolce far niente*, sino la vagancia pasota, la de la ley del mínimo esfuerzo no ya físico sino mental. Los defensores de la lógica de la vagancia pasota abogan por facilitar todo, porque por malsano y cansino toman cualquier esfuerzo, incluido el de la digestión. Y no digamos ya si la digestión es intelectual. El empacho intelectual es una enfermedad de grave pronóstico para arribistas, populistas baratos, cortos mentales, presuntos comunicadores y demagogos *facilitadores*. Con ellos llegan los *pequeños fragmentos que te permitirán mantener una conversación suficiente de sobremesa con el yuppie de turno o con el político de moda* y quedar como un experto, y los conciertos como marcos para la entrega de premios al cebollino más gordo. Pero claro, acercar la música clásica a las masas requiere un *facilitador*, porque claro, el asunto es muy duro. ¿Una sinfonía entera? *Demasié p'al body, troncos*. Más bien un corto fragmento, digamos los 100 ó 200 compases más significativos, convenientemente aderezados con *chin-pun, yeeeeeaa, venga marcha* y ya está; como por arte de magia, ya tenemos a Luisito Ponecajas, precursor y prototipo de los *facilitadores* de la digestión musical, porque hay que ver las indigestiones que producen Mozart y compañía, que es que a mí me tiene que ver el médico todos los meses porque se me pone la úlcera de punta, y no les digo nada. Y claro el médico venga a recetarme *facilitadores* digestivos y yo, erre que erre, ingiriendo dosis tóxicas de Beethoven. Parece que, por el momento, se ha detenido el dislate que Carcedo y sus sordos socios habían preparado para Radio 2, esa especie de liquidación por demibo que en realidad es la versión más reciente de la supuesta y falaz *facilitación*, en la que los anuncios iban a proporcionar el justo descanso a los castigados oídos de los sufridos oyentes, con sabios consejos: «Señora, si el niño llora, métele en la lavadora. Y si sigue llorando, siga lavando». Pero no nos engañemos, los sordos siguen ahí, y mientras sigan, la amenaza permanece. *Tíos, troncos, colegas, un mal rollo*. Recientemente he tenido ocasión de presen-

ciar la introducción de *marcha yeeeeeaa*, en una ópera de Mozart. Nunca hubiera pensado el pobre Mozart que su música necesitara de tales ingredientes añadidos que la hicieran más digerible.

El resultado de tales estrategias está más bien claro: seguimos sin salir del desierto cultural, y a las pruebas me remito. En el reciente entierro del Conde de Barcelona se interpretó la Marcha fúnebre de la *Segunda Sonata* de Chopin. Según un importante matutino de la capital (que repetía el dislate hasta tres veces en la misma página), se interpretó la Marcha fúnebre de Mendelssohn (?). Según el presentador de las noticias de cierta cadena privada de televisión, lo que se había ejecutado era la Marcha fúnebre de Mozart. El marginado Chopin habrá contemplado estupefacto la falsa atribución de una de sus más famosas melodías. El de Salzburgo, por su parte, debe andarse preguntando a estas horas si para este viaje hacían falta alforjas, o sea, si para terminar escuchando estos disparates hacía falta tanto *facilitador*, y si su música tiene algo que ver con las judías pintas, que dicen que caen muy pesadas.

A uno le encantan las judías pintas. También la música de Mozart, y la de Beethoven y la de Bartók, y la de tantos otros. Si resulta que esto es de minorías porque aquí falta una buena educación (que no buena digestión), pues tanto peor para las mayorías. Y si quieren corregir este defecto, eduquen, que falta hace. Pero, señores, no sigan vendiéndonos la idea de que esto es muy duro y que hay que hacerlo digerible. Aquí lo único que es indigerible es la proliferación de horteras de consideración disfrazados de presuntos *comunicadores*. Los resultados de su estrategia están por ver. En cambio yo llevo muchos años de lo que ellos llamarían indigestión musical, y me encuentro en la gloria. Si no terminamos pronto con ellos, acabaremos como en casa de un amigo mío, que al rezar antes de comer, decía: «Bendice señor estos alimentos, que buena falta les hace». Así que, queridos lectores, les invito a reivindicar el derecho a indigestarnos con la música de los grandes autores sin conservantes, colorantes ni aditivos. ¡Viva la indigestión! ¡Abajo la cultura *light*!

Rafael Ortega Basagoiti

## CARTAS

## Gross responde

Muy Sr. mío:

Espero que no haga falta apelar al derecho de réplica sino solamente a su cortesía y nuestro compartido respeto por la verdad para que estas líneas sean publicadas, como carta o como artículo, en el próximo número de su revista.

No pretendo consumir el mismo espacio que nos dedicaron en el número correspondiente al mes de marzo bajo la firma de Javier Alfaya; solamente el necesario.

Mi primera y casi única pretensión es tranquilizar a los oyentes de Radio-2 que, como sospecho, son todos sus suscriptores, y que tras la lectura de aquel inmerecido artículo (nada menos que dos apretadas páginas a tres columnas con fotografías incluidas) deben estar temblando ante el inevitable e inminente desmantelamiento de Radio-2 que se les avecina en el mes de abril. Debo confesarle que tras la lectura de aquello sentí inmediatamente ganas de rebelarme, de escribir al director general de RTVE exigiendo el inmediato cese del recién nombrado director de Radio-2, un individuo, al parecer, impresentable, absolutamente inculto, imbécil, desconocedor no sólo del dormifasollasidó, sino de los más elementales principios de la comunicación y de un medio como es la radio.

Pero mi natural es pacífico, paciente y dialogante (lo cual me juega a veces malas pasadas, como ésta) y reflexioné. Primero me di cuenta de que ese individuo tan impresentable y analfabeto era yo, lo cual, bueno, puede ser un problema de nacimiento, pero lo que era aún peor es que lo que se escribía en ese artículo no tenía nada que ver, ni remotamente con lo que yo pensaba hacer, y a quien no se le preguntó nada para confirmar o discrepar (elemental en un periodista que se precie y que vaya a escribir nada menos que dos páginas enteras y apretadas).

No voy a entrar a discutir pequeño a pequeño detalle de lo que fue recopilando con mimo, evidente regocijo y profesionalidad el Sr. Alfaya. Lo resumo así: todo sacado de contexto (que casi siempre es igual a falso), demostrando un espíritu mezquino e ignorante, haciendo sangre (hay que vender como sea), con papeles sin verificar procedentes del mercado negro, sirviendo a no sé qué intereses propios o ajenos y con un resultado evidente: una muestra del peor periodismo amarillo que, a la postre se volverá contra el que lo escribió; y si no, al tiempo. ¿Es periodista el Sr. Alfaya?

Amigos de Radio-2, escribo o replico para su tranquilidad. Y lo hago con el mejor argumento; no el de las palabras, sino el de los hechos. Escuchen nuestra programación de abril. Y decidan.

Mal periodismo el de Alfaya. Lo que sí tengo muy claro, director, es que con artículos como ése habría que decir adiós no a Radio-2, sino a la Revista SCHERZO.

**Adolfo Gross**  
Director de Radio-2

## Asombro

Pensé que ya nada podría asombrarme de Radio-2. Nunca imaginé nada superior a aquellos ataques de risa leyendo los boletines de la emisora, cuando una se enteraba de que Berlioz había compuesto «Romero y Julietta», que existía una zarzuela llamada «La del Manejo de Rosas», que había conciertos para trompa que duraban 913 minutos y que Mendelssohn se ocupó de ponerle música a «La Grupa del Fingal». Pero me equivocaba, como la paloma de Serrat. El espectáculo que han dado los muchachos de Radio-2 (incluidos director, colaboradores, entendidos y asociados espontáneos) sólo ha sido comparable al que nos ofrecieron Alfredo Kraus y José Carreras en su combate dialéctico «eres-un-mafioso» contra «y-tú-un-horterá». Se van superando a sí mismos.

Porque resulta que, después de oír en la radio y leer en la prensa todo tipo de ataques, defensas, críticas, explicaciones y crispaciones, llega a nuestra casa el esperado boletín con la nueva programación de abril, y yo, sinceramente, cada vez entiendo menos todo este barullo. Los programas son prácticamente los mismos, los colaboradores siguen siendo los mismos (con la sangrante excepción de José Carlos Cabello), los bodrios no se mueven del dial (¡esa Caja de Pandora!)... pero ¡ah, eso sí, tenemos el editorial del nuevo director, gracias al cielo! Y hay que leer ese editorial para comprender la nueva era que se nos avecina, pero leerlo muy despacio, sentados, con el estómago lleno (por si los desvanecimientos) y subrayando con rotulador rojo para no olvidarse de nada.

El señor Gross, que en su día habló del director de orquesta «Claudio Boado» y a los melómanos se nos abrieron las carnes al pensar en lo que nos caía encima, nos deleita con un editorial de casi 4 páginas sobre la nueva filosofía de la emisora, que por si algún despistado estaba en la higuera, nos recuerda que «es, antes que nada y por encima de todo, una emisora de Radio». Empieza don Adolfo disertando sobre la relación intrínseca entre la climatología y la música: afirma muy serio que no es lo mismo escuchar música una tarde de invierno que una tarde de verano, pero sin especificar qué cree él que debemos escuchar con bufanda y qué en bañador. ¡Y yo pensando que Händel sería siempre Händel, estúpida de mí! Será que hay oyentes que parecen de lipotimia cuando escuchan *El verano de Vivaldi* el 15 de agosto, o que algunos han muerto congelados por oír el *Vals de los patinadores*. Si no, no me explico semejante tontería. Continúa el director diciéndonos que cuidarán sobre todo «la palabra: poca pero justa, la necesaria». Es decir: van a oír ustedes, han oído ustedes. Y quien quiera cultura musical, que se compre una enciclopedia. Pero lo mejor de todo viene al final, y se refiere a los boletines informativos: resulta que ya no darán noticias periódicamente, sino que «en cualquier momento, sin cita previa y en menos de un minuto, se informará de lo que está pasando; si hay algo interesante (¡sic!) el oyente podrá cambiar de emisora para luego volver

con nosotros». ¿Verdad que suena como para pasarse a Radio Olé? Es decir, que esté tranquilamente escuchando la 41 de Mozart, y de repente, «sin cita previa y en menos de un minuto», te cuentan que Yeltsin ha perdido la confianza del Parlamento Ruso, y «van a oír ustedes *La valse* de Ravel». ¡Menos mal que el sr. director nos da permiso para cambiar de emisora, es todo un detalle! Pero que no espere que después volvamos con ellos, porque prefiero ponerme un disco y me ahorro las noticias «sin cita previa», sea en invierno o en verano.

PD: ¿No sería mejor rebautizarla «Radio ay, Dios»?

**Ana María Herrero Alonso**  
(Madrid)

## Auto-acusación

Señor director:

Je m'acuse! Me acuso, padre, de haber expresado mis discrepancias sobre la aura mediocritas reinante. Me acuso de haber considerado contrario al Reglamento de espectáculos la venta de entradas (sólo abonos) de Ibemúsica. No sólo sigo considerando que lo es, sino que es profundamente elitista y cualquier interpretación del reglamento de la que se extraiga que para ver a una orquesta hay que pagar un abono de cien mil pesetas se dará de tortas con el artículo 44 de la Constitución. Me acuso, padre, de seguir pensando así por mucho que pase el tiempo.

Me acuso, padre, de considerar profundamente falto de esencia y de apanencia ética que el director técnico de una orquesta ejerza simultáneamente la crítica musical. Soy muy anticuado, pero a mí me parece que una ¿sociedad? y unos ¿medios de comunicación? que admiten críticas que critican conciertos cuyas notas al programa han redactado, o que ejercen la crítica detentando un cargo en una institución musical, o que no dimiten cuando critican conciertos simultáneos o inexistentes sin avisar al público de su fabulación, se merecen todas las filelas del mundo.

Me acuso, padre, de haber criticado a la dirección del Auditorio y del Teatro Real por consentir ventas millonarias de entradas, y por haber contribuido al Madrid cultural de siempre, sustituyendo las entradas y descuentos de estudiantes que había en el Real (y que hay en todo el mundo) por guardias jurados provistos de arma y un buscasonotones.

Digo yo que está muy mal pensar así (pensamientos impuros) y mucho más decirlo por delante (incontinencia), cuando lo normal sería decirlo por detrás (intrigancia). Me acuso, padre, de no cambiar de opinión y de parecerme risible que las estructuras musicales sólo provoquen editoriales y viñetas cuando se trata de la música en los medios, pero no cuando el mensaje está viciado: ¿qué más da que el crítico no se sujete a los hechos, qué más da que detente un cargo en una orquesta o que haya cobrado por las notas? (¿qué día el código deontológico de haberlo?). No, lo grave es lo que

sucede en Radios dos (y que conste que soy oyente y que me entusiasma el entusiasmo de sus colaboradores), en canal «pli» o en los papeles. Lo demás sencillamente no existe.

Según el dicho italiano, la democrazia é bella ma incommoda. Pues esto no debe ser democracia, porque aquí no encuentro muy agudizado el sentido estético y todo el mundo va a que no le toquen el chiringuito. Je m'accusse. Y hago propósito de enmienda (a la totalidad): ¡Viva la pepa!

**José M. Rodríguez Tapia**  
Madrid

## Una sugerencia

Sr. Director:

SCHERZO es una excelente revista de música. Pero sus 146 apretadas páginas dan una cierta monotonía. ¿No son demasiadas 64 páginas dedicadas a discos? Si a ello le añadimos las referidas a Actualidad, la revista queda mermada para dedicarse a temas de calado y análisis. ¿No sería deseable diversificar su contenido?

Algunas sugerencias: algunas páginas literarias cuyo centro argumental sea la música (*Concierto barroco* de Carpentier; *El malogrado* de Bernhard); reproducción fotográfica de instrumentos tradicionales e indígenas (a propósito, ¿no sería posible hacerle un hueco a Cristina Argenta y a su *Tradición Oral*?); presentación bilingüe de algunos lieder, etc. A mí, me interesaría especialmente conocer la situación musical de países muy alejados de nuestro entorno cultural.

Un cordial saludo.

**José Gabriel García Fernández**  
La Peza (Granada)

## Des-deshumanizar

Sr. Director:

Una conocida sentencia en medicina recuerda que «no hay enfermedades, sino enfermos»: un médico no debe ser un técnico que asocia tabaquismo, síntomas respiratorios y nódulo pulmonar en una

### Sección de cartas

Los textos destinados a esta sección no deben exceder las 30 líneas mecanografiadas. Es imprescindible que estén firmados, figure el DNI, el domicilio y el teléfono.

SCHERZO se reserva el derecho de publicar tales colaboraciones, así como resumirlas o extractarlas cuando lo considere oportuno.

### TRIBUNA LIBRE

## Me espera la música

**E**n un rincón sin rumbo del cerebro suena la música del hombre. Nadie la oye, ni él mismo. En la lejanía de su sueño cree escuchar sus propias palabras, la lejanía del destino del que él mismo viene. En esa soledad que produce el vértigo de las despedidas, piensa el hombre que ya está del otro lado y que ese silencio preludia para siempre el silencio de la muerte. De pronto, sin embargo, se abren sus ojos de plomo y en el horizonte grisáceo de un cuadro cree ver lo que nunca escuchó. Entonces guarda su lengua ruidosa y ve crecer palomas sin alas que arrullan a su lado. Todo en él es sueño, pero ya es el sueño poblado por el color gris del cuadro y los tonos azules de su memoria. ¿Qué música es? Se siente pletórico, como si el nacimiento se hubiera producido ayer, y decide ser él mismo la música de su recuerdo. Se palpa las manos, chasquea los dedos, llora, mira a lo alto y escucha sin rubor el sonido de las lágrimas. Soy la música, dice, y sale caminando vestido con una túnica de piel de tambor. El ruido de sus pasos interrumpe la armonía del silencio, pero pronto recupera el ritmo de la música propia. Abre puertas, ventanas; tararea. Es un verso musical el que dice cuando habla a los vecinos; juega con los niños y recuerda la primera vez que rió solo. Ríe, pues, de nuevo, como si hubiera inventado el sueño de la música.

Al regreso de ese paseo sin fin encuentra a la familia, a los infinitos prójimos de los electrodomésticos, y con todos ellos habla con su silencio poblado de un lenguaje que pocos les entienden. Apaga las luces, se recuesta en un camastro de agua y cuando oye bajo su cuerpo el lamentar prolongado de las olas piensa que no está solo escuchando la música interior que tanto esperó.

**Juan Cruz**

radiografía de tórax con un cáncer de pulmón, sino un hombre que tiene ante sí un enfermo que sufre, por padecer cáncer de pulmón.

¿Qué tiene que ver esto con la música? Pues todo: el intérprete (nuestro médico), hoy nos receta (interpreta) buenas dosis de objetividad, claridad... y frialdad: ¿a quién no ha decepcionado alguna grabación DDD, decibélica ella, a precio de juzgado de guardia, con una carátula tan mona que no sabe uno si escuchar el CD o ponerle un marco y colgarlo en la pared? Sorprenden aquellos críticos que degustan estas recetas y arremeten contra los intérpretes que humanizan (des-deshumanizan) la música, y como ejemplo pudo leerse hace pocos meses en *CD Compact* (nº 49) acerca de un disco de piano de Mozart que «Brendel toca mejor que nunca en el mismo momento en que nosotros, contaminados ya por el nuevo espíritu, hemos dejado de interesarnos por él». La panacea de los instrumentos originales amincona al Mozart de Brendel, que casi debe pedir perdón, ajeno a la revolución de la tímbrica y los tempi. Quizás se olvida aquello de ser humano antes que ser justo. ¿Brendel antiguo, para nostálgicos? Poca nostalgia le debo yo con 24 primaveras y me quedo con su Mozart, por humano. Entiéndase

que no es ésta una postura en contra de los criterios historicistas, sino a favor de la interpretación humana y sincera: ¿*Tercera* de Beethoven? Furtwängler; ¿*Décima* de Shostakovich? Mitropoulos; ¿*Novena* de Bruckner? Giulini (o con instrumentos originales: ¿*Conciertos de Brandemburgo*? Goebel; ¿*Dido y Aeneas*? Hamoncourt). Por qué Giulini sí, lo cuenta mejor que yo el excelente artículo *Beethoven en Milán* (SCHERZO, nº 71) de José Luis Pérez de Arteaga.

Dos son las posibilidades: el acompañante del enfermo o el técnico de salud, Giulini o algunos de los otros. Expresen esta dicotomía a nivel de autor: Messiaen (¡no incluir *San Francisco de Asís* en el notable nº extra de las 100 mejores óperas!) u Orff (Fritz Spiegl escribe en *Classic CD*, nº 33 la curiosa historia de cierto compositor alemán que en 1944, con la guerra definida a favor de los aliados, no tuvo reparos en aceptar el encargo de Goebbels de componer una oda al Führer. Significativo). Música para el fin de los tiempos: *Quatuor pour la fin du temps* de Messiaen o *De temporum fine comoedia* de Orff: escojan. Yo ya he escogido.

**Daniel Pérez Navarro**  
(Córdoba)

## INFORME

## Entre el lamento y la esperanza

Más de la mitad de los músicos de las orquestas sinfónicas españolas no son nativos del país; en España —y ese es un dato que ya hemos manejado en estas mismas páginas y que procede de una intervención pública de Cristóbal Halffter— hay menos de mil músicos dedicados a su especialidad, como profesión; si el nivel cultural general del país es mediocre, en lo que respecta a la música es pésimo, etc. Los datos son abrumadores. En los Conservatorios, en las Escuelas de Música hay millares y millares de estudiantes de guitarra, por ejemplo. Cada vez que se celebra un concurso para cubrir plazas de instrumentistas de cuerda en las orquestas españolas los componentes de los tribunales correspondientes se encuentran con que, sencillamente, apenas hay intérpretes que cumplan los requisitos mínimos exigidos. Sobre la desinformación musical hay datos mínimos pero estremecedores: con motivo de la muerte del padre del actual monarca, el periódico español de mayor tirada y prestigio publicó un reportaje sobre el traslado de sus restos desde el Palacio Real en que se decía por dos veces, en la primera página y en el interior, que la banda de música interpretó la *Marcha fúnebre* de Mendelssohn (sic). Las anécdotas, grandes y pequeñas, se acumulan.

Todo un rosario de quejas. La Sala de Columnas del Círculo de Bellas Artes de Madrid fue escenario, entre los días 12 y 15 de abril, del Segundo Simposio Nacional *La educación musical elemental*, organizado por ISME España y la Fundación Caja de Madrid. Allí se debatió, se lamentó y se oyeron también voces de esperanzas: profesores, musicólogos, compositores y algunos representantes de los partidos políticos se dieron cita para analizar en voz alta los problemas de la música española. Hubo una intensa participación por parte de los inscritos en el Simposio. Y hubo lo de siempre: poco tiempo para la enorme cantidad de problemas que se pusieron sobre la mesa.

Hubo muchas disquisiciones abstrac-

tas pero hubo también descensos a lo concreto como el protagonizado por los representantes de la Coordinadora de Padres y Alumnos de Conservatorios Municipales que expusieron sus quejas —plenamente justificadas y de las que nos ocuparemos por extenso en SCHERZO— acerca de la impresentable política del ayuntamiento de Madrid, que, de proseguirse, significa la liquidación en la práctica de esos conservatorios. El hecho de que no todos los ponentes se ajustaran a lo pactado con los organizadores —un máximo de diez minutos por intervención— y de que los asistentes tendieran a hacer reflexiones en voz alta más que preguntas concretas, impidió, quizá, una comunicación más fluida entre unos y otros. Pero el tono medio fue muy interesante y despertó en algunos casos verdadera pasión.

Luis de Pablo se mostró pesimista al hablar del *Valor formativo de la música* y hasta recordó que el cláxon del auto-

te. Por tanto sostuvo que eran necesarios otros métodos, menos directos y peligrosos.

Al lado de Luis de Pablo intervino Emilio Lledó. Lledó, filósofo, lingüista, una de las personalidades intelectuales de más merecido prestigio en el país, tuvo la más hermosa intervención en el Simposio. Y la más radical. No se centró en temas musicales específicos, pues se declaró únicamente aficionado a la música. Pero sí en el de la enseñanza. Emilio Lledó, enseñante con muchos años encima de trabajo, profesor de Instituto, luego universitario en La Laguna y en la UNED, en el Instituto de Estudios Avanzados de Berlín, decididamente mal visto durante el franquismo y todavía muy mal visto hoy por el mundo académico conservador, planteó con toda crudeza la cuestión de la falla esencial de los sistemas educativos en España. La enseñanza en España es mala, vino a decir, desde hace siglos y hoy valoramos nostálgicamente esfuer-



Luis de Pablo, Emilio Lledó, Enrique Téllez, Nidia Fernández Varela

móvil de Goering tocaba el tema de la trompa en *Sigfrido* para alertar acerca de una excesiva confianza en el papel civilizador de la música. Habló también de la plaga del consumismo musical —que no está restringido ya únicamente al *pop*— y de la uniformización impuesta por las multinacionales.

El compositor utilizó un símil impresionante al hablar de ese consumismo musical: dijo que luchar en contra es como tratar de parar una locomotora en marcha poniéndole una mano delan-

tos admirables como los de los pedagogos de la Institución Libre de Enseñanza, que dejaron tras de sí una riquísima herencia, cercenada durante el franquismo. Podríamos decir que Lledó se mostró pesimista, pero menos. La suya fue una lección magistral en el sentido más estricto, una intervención de una belleza intelectual conmovedora, que arrancó a los asistentes la ovación más prolongada y sostenida del Simposio.

Para Lledó —pesimista con la inteligencia, optimista con la voluntad, como

el Jean Christophe de Romain Rolland, como Antonio Gramsci, como tantos otros— no hay enseñanza, si no se siente amor por lo que se enseña y un respeto infinito a la persona del que va a recibir la educación.

La intervención de Ramón Barce—cuyos compañeros de mesa fueron Antonio Eslava, Gloria Fuertes y Paloma García Bernalt— provocó una de las más interesantes discusiones del Simposio. En realidad, la tesis de Barce fue absolutamente opuesta a la de quienes intervinieron antes que él. Para Barce la reforma de la enseñanza musical en España no pasa por una atención excesiva y acrtica a la *creatividad* del alumno sino que hizo hincapié en la necesidad de que éste adquiriera una sólida formación técnica y artística antes de volar por su cuenta. Dijo una frase lapidaria: «El arte es una cosa cruel en la que no cuentan más que los resultados». La frase produjo algún rumor que otro y un par de respues-



Victor Pliego, Antoni Ros Marbà y José Luis Temes

tas. En una de ellas se sostenía que la mera actividad artística, como tal, es ya satisfactoria para el individuo que la practica, porque le ayuda a realizarse como tal. Barce respondió que eso era cierto, pero que el arte, la obra bien hecha y redonda es otra cosa. Las espadas quedaron en alto, como quedaron en la cuestión de la formación de niños prodigio. Barce contó su experiencia personal con algunos de estos niños, a los que se les suele especializar en un repertorio manido, cuyas dificultades técnicas ya han sido debidamente superadas por otros virtuosos, y que en el resto de su formación dejan mucho que desear. Irina Shirokij, profesora de dirección coral del Conservatorio de El Escorial, puntualizó en el sentido de que, al menos en la antigua URSS, esa formación era más amplia. También en esta cuestión la polémica quedó suspensa.

Hubo política también. En la jornada inaugural los ponentes debían representar a los tres principales partidos políticos del arco parlamentario: PSOE, PP e IU. Ni el gobierno ni su partido envió representante alguno, asunto que rozó realmente lo incomprensible, puesto que fallida la gestión cerca del Ministerio de Educación y Ciencia—cuyo titular

fue el primer invitado— se quiso que viniera algún dirigente socialista. No fue así y se perdió una oportunidad de una intervención a tres voces, que se redujo a dos. No fue un acto preelectoral, a pesar de que se celebró a sólo unas horas del anuncio oficial de las elecciones anticipadas, pero supo a poco. En escasas ocasiones durante el Simposio fue patente la necesidad de más tiempo para el desarrollo de los debates que en el primero, el más político. Una lástima. Si hubo un reproche general por parte de los asistentes a los representantes del PP y de IU y es la escasa preocupa-

ción de las fuerzas parlamentarias por la música. Ambos representantes prometieron hacer todo lo que estuviera en su mano para subsanarla. Lo cual a más de uno le debió de sonar, como suele decirse, a música celestial.

La presentación del Simposio corrió a cargo de una destacadísima personalidad musical como Antoni Ros Marbà. La organización fue impecable y culpa de ella no fue que los temas debatidos fueron tantos, las exigencias de respuesta tan perentorias y las posibilidades de darlas tan escasas. Como suele ocurrir en nuestro país son tantos los problemas, cuando se trata de algo relacionado con la enseñanza, que apenas hay tiempo más que para exponerlos y dejar el resto para mejor ocasión.

### Colofón

Si hubo una pregunta que planeó sobre el desarrollo entero del Simposio fue la siguiente:

¿Fomento de la *creatividad* en detrimento de una más rigurosa formación técnica o insistencia sobre ésta, dejando en segundo lugar aquélla?

Y otra, más secundaria:

¿Reforzamiento de la enseñanza pública o privatización?

En la primera de las preguntas es difícil trazar una línea clara entre lo *progresivo* y lo *conservador*. Menos en la segunda, donde hay una línea trazada con nitidez entre los partidarios del modelo, digamos, norteamericano, basado en la privatización como solución única y exclusiva, y en los que creen más en un modelo, digamos, más europeo, en el que el Estado y las otras instituciones públicas están comprometidas. Hubo muchas más preguntas y respuestas por supuesto. Y el fantasma de Radio 2

Clásica surgió más de una vez. Preocupación por el tema, por la crisis de la emisora que ha sido llamada «el mayor conservatorio del país». Algunos de los ponentes se refirieron a ella. Había otras, sangrantes: carencia de medios, insensibilidad política a determinadas demandas de extensión musical, etc.

El Segundo Simposio Nacional

*La educación Musical Elemental* ha sido una soberbia ocasión de contrastar puntos de vista, de exponer inquietudes y avanzar algunas soluciones. En el fondo, lo que latía en las intervenciones más sustanciosas, repetía el tema de lo que constituyó el centro de la reflexión de Emilio Lledó: la música puede ser una de las escasas respuestas al silencio de plomo que nos rodea. Un silencio trufado de estridencias, por así decirlo, el silencio mortal de la civilización consumista. Lledó contó una anécdota que plantea el qué hacer de la cultura creativa de nuestro tiempo. Decía que en sus frecuentes viajes en el Talgo suele recorrer todos los coches para hacer una comprobación empírica de quiénes leen durante el viaje o prefieren mirar la pantalla del vídeo, acompañados de los auriculares correspondientes. Dice que nunca se encuentra más que a tres, a cuatro lectores y que siempre que acaba el viaje siente la frustración de no invitarles a tomar una copa y charlar un rato. Porque —y esto es de mi cosecha, no de la de Emilio Lledó— son los supervivientes de una civilización que se nos muere. ¿Sin remedio?

Javier Alfaya

## BARCELONA

## El lirismo verdiano

Barcelona. Gran Teatre del Liceu. 19-IV-93. Verdi, *Il trovatore*. Aprile Millo (Leonora), Nina Terentieva (Azuena), Dennis O'Neill (Mannico), Vicenç Sardinero (Conde de Luna), Stefano Palatchi (Ferrando). Orquesta y Coro del Teatro. Director: Lamberto Gardelli.

A loír las primeras notas uno se preguntaba cuál era el planteamiento musical de Lamberto Gardelli, maestro que creemos es profundo conocedor del mundo verdiano, como lo demuestran sus grabaciones de las obras menos populares del compositor; por ello me ha parecido extraño su enfoque, al estar dirigida toda la obra, salvo contados momentos, con un tiempo extremadamente lento, que rompía el dramatismo y la fuerza: sus arias se convertían en recitativos sin intensidad, y sus cabalettas en arias de expresión. Pero lo más sorprendente es que todo esto lo hacía con un sonido que reflejaba el estilo, homogéneo y con una variedad tímbrica de gran belleza, consiguiendo de la orquesta cohesión y efectos poco frecuentes. A la puesta en escena de Horacio Rodríguez Aragón le faltaron ideas y cuando las tuvo no estuvieron en general acertadas; partía de un decorado convencional, pero interesante y bien hecho, aunque en ocasiones la repetición de las arcadas cansaban, pero existían escenas gratuitas como la gitana del primer cuadro, o el cadalso para la hoguera del tercer acto ya preparada, y olvidó detalles importantes como es la luz en el segundo cuadro que contradecía la acción.

En el plano interpretativo se plantea siempre la existencia de voces verdianas. Aprile Millo es una artista que canta muy bien Verdi, pero no es una cantante verdiana en sentido estricto: para ello le falta más penetración vocal y más fiereza. Su Leonora es muy musical y sabe aprovechar su bella voz, su técnica depurada que le permite dominar su instrumento y conseguir efectos de gran calidad, con un registro central compacto, un agudo seguro, unas agilidades correctas y con un registro grave más discreto. El éxito de la noche fue para Nina Terentieva, que posee una voz brillante y penetrante en el registro central, que le da gran fuerza interpretativa, al que une seguridad en la zona aguda, todo ello apoyado por una



Dennis O'Neill

FOTO: COLLINS

técnica compacta; sus graves son correctos, y con el tiempo adquirirán mayor consistencia, con una versión más musical que extrovertida. Dennis O'Neill es un tenor que ya conocíamos en el Liceu y creemos ha evolucionado favorablemente; su voz de tenor lírico encuentra sus mejores momentos en los pasajes más musicales, como *Ah, si ben mio*, mientras que en aquellos de mayor densidad vocal le falta más cuerpo, con un registro agudo brillante como demostró en la temible *Di quella pira* segura y con un final correcto al que le faltó mayor penetración. Vicenç Sardinero, que ha recuperado su forma vocal, su tesitura de barítono lírico le hace estar mejor en el inicio del aria que en los momentos de más fuerza, como en el dúo con Leonora, donde la voz pierde intensidad y le plantea algún problema, y Stefano Palatchi ha conseguido reforzar su registro central, y que su registro grave sea consistente, quedando por mejorar su registro agudo para conseguir mayor intensidad. El coro estuvo generalmente correcto, con momentos más brillantes, y otros en que se evidenciaban algunas entradas a destiempo.

Albert Vilardell

## BILBAO

## Un melodrama romántico

Bilbao. Coliseo Albia. 3-IV-93. Donizetti: *Lucia di Lammermoor*. Lucia Aliberti, Marcello Giordani, Alexandru Agache, Carlo Striuli, José Antonio Urdiain, Inmaculada Martínez, J. Javier Nicolás. Coro de la ABAO. Orquesta Sinfónica de Bilbao. Dirección musical: Antonello Allemandi. Dirección de escena y decorados: Giampaolo Zennaro. Vestuarios: Antonino Pipi.

La XLI Temporada de Opera de ABAO concluyó con uno de los títulos predilectos del repertorio. Aún en la memoria la anterior edición de *Lucia di Lammermoor*, con June Anderson y Alfredo Kraus, la actual se destacó por la credibilidad de la pareja protagonista. La soprano siciliana Lucia Aliberti ha limado asperezas respecto a interpretaciones precedentes, ha dulcificado su línea canora y, como buena conectora del estilo, tuvo detalles personales dentro de una óptica más próxima al belcanto prerromántico —acaba de hacer una aplaudida *Beatrice di Tenda* de Bellini en La Scala— que de los acentos verdianos. Estuvo especialmente emotiva en los dúos, donde puso de relieve toda la fragilidad del personaje, mientras la escena de la locura pecó de un cierto academicismo. El tenor italiano Marcello Giordani es dueño de un potencial extraordinario, con unos agudos fáciles y limpios, pero adolece de un fraseo sin matices y de un canto plano y escasamente variado. El muchacho está ya embarcado en importantes proyectos (*Traviata* en Munich, *Punta-ni* en Viena), por lo que es de temer que se convierta en uno más de tantos casos frustrados. Donizetti no es el compositor más apropiado para el barítono Alexandru Agache, pero al menos tiene una voz poderosa y bien proyectada. En cuanto al bajo Carlo Striuli, sus medios no son desdeñables, pero sus maneras son muy toscas. Antonello Allemandi hizo sonar demasiado fuerte a una Sinfónica de Bilbao en buena forma, sin tener en cuenta los instrumentos eminentemente líricos de la pareja protagonista y sin ayudar tampoco a los demás a encontrarse cómodos. A pesar de ello, y gracias también al entusiasmo del coro, pudimos disfrutar en gran medida de una obra, pese a sus detractores, arrebatadora.

R.B.I.

## CUENCA

## El encargo de la Semana

Cuenca. Antigua Iglesia de San Pablo. 30-III-93. Klangforum Wien y Concentus vocalis. Enrique Morente, cantaor; Marcus Weiss, saxofón; Josef Steinbock, tuba; Manno Formenti, piano. Director: Mauricio Sotelo. Obras de Ustwolskaja, Bach, Wolf/Stravinski, Sotelo.

Un par de horas antes de la prevista para el comienzo del concierto inaugural de la trigésima-segunda edición de sus Semanas de Música Religiosa, concierto en el que se presentaba la obra-encargo, el ambiente, el interés, el conocimiento, incluso, de ese arranque eran prácticamente nulos entre los convencidos y aun entre los guardias municipales de la bellísima ciudad castellano-manchega. Menos mal que, poco a poco, fue la cosa mudando de signo. Porque, ya a punto de iniciarse el concierto de apertura, pudo comprobarse que la concurrencia iba a distar del lleno, pero que tampoco iba a ser lo desoladora que el clima detectado hacía temer. Por otro lado, la primera parte del concierto dio ya medida de la gran calidad interpretativa de los artistas invitados, aunque fuera menos completa que en la segunda, y en mezcolanza muy poco lógica y escasamente coherente: dos breves y no demasiado interesantes piezas para voz solista y grupo orquestal de la rusa Galina Ustwolskaja (Petrogrado, 1919), enmarcando a un *ricercare* de la *Ofrenda Musical* bachiana y a dos de las *Canciones españolas* de Hugo Wolf, instrumentadas por Stravinski.

Mejoró todo mucho en la segunda parte, y por el costado que más intere-



Mauricio Sotelo

FOTO: M. PEREZ

saba: por el de la gran calidad del trabajo compositivo del título estrenado, la importante dosis imaginativa aplicada en la disposición de los elementos que se utilizan en él y el alto sentido macro-constructor que se evidencia en página de cuarenta minutos. En otras palabras, Mauricio Sotelo ha enriquecido con una

obra no sólo de categoría musical, sino plena de originalidad, la gloriosa historia de las *Semanas*. Precisamente, en la que, por desgracia, la única muestra de nuestra música han sido estas *Tenebrae responsoria*.

Para ellas, Mauricio Sotelo, además de un estudio tan minucioso como profundo de los *Responsorios de Viernes Santo* de Tomás Luis de Victoria —de cuya intervállica parte, para llegar hasta ensayos microintervállicos—, se apoya textualmente en los números 1, 3, 4, 5 y 6 de los nueve que, originariamente son. Sobre ellos, y con un plantel interpretativo nada usual —los cuatro solistas citados en la entrada, tres grupos instrumentales y doble coro—, crea una doliente atmósfera sonora de permanente sensación de espacialidad y con hermoso clímax resolutorio en el *Tenebrae factae sunt*, culminado con muy trabajada transición orquestal al eficaz número conclusivo. Acierto pleno, pues, el de Sotelo, no sólo por lo dicho y por la riqueza, en continua mutación, de tímbricas, densidades y dinámicas, sino también por su especialísimo tino al ensambalar dentro de un lenguaje de prosodia y sintaxis nada concesivas, la hondura del cante, en formas de *saetas*, del gran triunfador, después del propio compositor, de la tarde: Enrique Morente.

Leopoldo Hontañón

## LA CORUÑA

La Coruña. Palacio de Congresos. 23-III-93. Wiener Mozart Akademie. Leonid Gorokohv, violonchelo. Director: Yehudi Menuhin. Mozart, *Obertura de «Los bodas de Figaro»*. Haydn, *Concierto para violonchelo en do mayor y Sinfonía n.º 104, «Londres»*.

El Palacio de Congresos de La Coruña fue el marco de la única actuación española de la Wiener Mozart Akademie tras cancelarse la anunciada gira española previa a la presentación de la orquesta con Yehudi Menuhin en el Brucknerhaus de Linz y en el Musikverein de Viena. La WMA es una excelente agrupación, de sonido homogéneo logrado por estar compuesta por profesores de la Orquesta Filarmónica de Viena a cuya iniciativa, encabezada por Johannes Wilder, fue creada en 1989 con el «propósito de preservar el casi desaparecido estilo de interpretación vienés de Mozart y asegurar su continuidad de generación en generación, como se hacía en el pasado».

Una vez más, Menuhin puso de manifiesto que la carencia de una moderna

## Preservar el estilo

técnica de dirección orquestal no es óbice para la obtención de resultados de calidad extraordinaria gracias al meticuloso trabajo en los ensayos. El concierto de la WMA fue una auténtica fiesta de refinamiento sonoro y sutileza de fraseo en unas versiones de extrema fidelidad a la partitura y al servicio de una tradición interpretativa que es una fuente de *autenticidad* tan a tener en cuenta como el conocimiento de los criterios de la época del compositor. Menuhin, por otra parte, demostró estar al corriente de las investigaciones musicológicas actuales, más incluso que la mayor parte de los intérpretes presuntamente historicistas. Sabe que la sonoridad de la orquesta en el *Concierto* nada tiene que ver con la sonoridad que requiere la *Sinfonía*<sup>1</sup> y conoce perfectamente los

propósitos de Haydn en cuanto a la estructura, por ejemplo las conflictivas relaciones entre la Introducción y el Allegro condicionadas por el sorprendente plan armónico del Adagio que los enlaza en el 1.º movimiento de la *Sinfonía*. La interpretación del *Concierto* tuvo menor relevancia por las limitaciones del solista, sutilmente servido por Menuhin, quien logró increíbles pianísimos de la WMA.

Xoán M. Carreira

NOTA: 1. Sobre la cuestión de las composiciones de Haydn en Londres, ver: L. Sömfai: «The London Revision of Haydn's Instrumental Style» en *Royal Musical Association Centenary Essays*, Londres, RMA, 1975. D. Schoeder: *Haydn and the Enlightenment: the late symphonies and their audience*; Oxford, Clarendon Press, 1990. Ph. G. Downs: *Classical Music: the era of Haydn, Mozart and Beethoven*; Londres-Nueva York, Norton, 1992.

## La Filarmónica de Nueva York, 150 años

Madrid. Auditorio Nacional. 1, 4-IV-93. Filarmónica de Nueva York. Director: Kurt Masur. Obras de Barber, Sheng, Dvorák, Mozart, Strauss y Brahms.

Fundada en 1842, la Orquesta Filarmónica de Nueva York es la más antigua de los Estados Unidos y siempre ha estado en el conjunto más selecto de las orquestas americanas. En su actual gira por Europa para conmemorar su temporada nº 150 –la 92-93– ha tocado en Madrid bajo las manos –que no batuta– de Kurt Masur. Lo primero que sorprende es el sonido europeo que el maestro alemán ha conseguido en poco tiempo. He escuchado bastantes veces a la Filarmónica de Nueva York (incluso en ensayos) tanto aquí como en la sede del Lincoln Center y siempre me había parecido una orquesta típicamente americana tendente a la brillantez, al virtuosismo y a cierta hinchazón retórica (sobre todo en las épocas de Bernstein y Mehta). Ahora todo ha cambiado. Aun teniendo unos instrumentistas de no tan alta calidad como los de la Sinfónica de Chicago o de Filadelfia (orquestas ambas que nos visitaron en el 92, mucho mejor la segunda que la primera debido a la diferencia de batutas, el excelente Muti frente al mediocre Barenboim) la Filarmónica de Nueva York alcanza un sonido más refinado que antes, con un metal no siempre infalible pero perfectamente integrado en el contexto sonoro y con unas maderas de las que Masur extrae numerosos matices.

El secreto está en el maestro alemán. Poco elegante en el gesto, algo monótono si se quiere, pero eficaz y con detalles de fraseo y de timbre de gran clase, resulta algo más que un eficiente Kapellmeister. Es lástima que tenga tendencia a los tempi rápidos lo que, en ocasiones, atropella un poco el discurso musical. Consiguió detalles de gran interés en la *Novena* de Dvorák –ya que es difícil de tan tocada– y en la *Segunda* de Brahms –probablemente lo mejor, con una exposición del lírico segundo tema de extraordinaria calidad– y también en esa especie de *Ruslan* y *Ludmila* americano que es la obertura de *Candide* –hecha con enorme talento por Bernstein– tocada en homenaje del autor sólo por la orquesta, sin director y con resultados deslumbrantes. Menos buena fue la *Sinfonía Concertante* de Mozart y el *Till* de



Kurt Masur.

Strauss: a la primera le faltó gracia y hondura; a la segunda, chispa y variedad de color. Los programas se completaron con el muy bello y algo manoseado *Adagio* de Barber (hasta sale en los anuncios de tráfico de TV) y el estreno de *H'un* del chino-americano Bright Sheng (1955) una página a medio camino entre la *Sacre* de Stravinski y los *Treni* de Penderecki, sin que los resultados vayan más allá de lo meramente aceptable. En el fondo, una diatriba contra los malos comunistas de la Revolución Cultural. Que Sheng haya conseguido que su obra sea llevada por toda Europa por la Filarmónica de Nueva York es por completo sorprendente. En los conciertos de Iberrmúsica (días 1 y 4) lo más aplaudido fue Dvorák y Brahms, amén de las propinas: la *Danza eslava op. 72 nº 5*, la *Húngara nº 1*, el *Vals* de la *Serenata* de Chaikovski y, por dos veces, la mencionada *Candide*.

C.R.S.

## Aromas de caverna

Madrid. Auditorio Nacional de Música. 2-IV-93. Orquesta Filarmónica de La Scala. Director: Riccardo Chailly. Jean-Yves Thibaudet, piano; Takashi Harada, ondas Martenot. Messiaen, *Sinfonía Turangallá*.

Cuando entre el primero y el segundo movimientos de la *Sinfonía Turangallá* de Olivier Messiaen unos cuantos espectadores iniciaron un desfile hacia las puertas de salida del Auditorio Nacional de Música que no se interrumpiría durante los ocho intermedios siguientes, un aroma de vergüenza empezó a enseñorarse de una sala que recibía una de las músicas que no se interrumpiría sino más luminosas y abiertamente comunicativas de nuestro tiempo. Una música que a determinada subespecie del público madrileño le aburre soberanamente –ya ocurrió lo mismo hace años en el Monumental, y ante las mismísimas canas del compositor a quien ese día se homenajeaba por su ochenta cumpleaños–, lo que sería perfectamente respetable si ese mismo público no supiera por adelantado lo que va a escuchar. Porque lo grave no es irse, sino no saber a qué se va. Y probablemente de esa reflexión surgía el gesto de asombro de unos intérpretes que, con toda seguridad, en su vida se han encontrado con tan grosera reacción. Sobre todo si, como así sucedió, esos mismos intérpretes estaban ofreciendo una versión excelentemente planteada, decididamente extrovertida, volcada hacia una más que evidente necesidad de compartir su propio entusiasmo. Riccardo Chailly, que parece capaz de dirigir hasta al motor de un camión de treinta toneladas, condujo la orgía sonora con un absoluto dominio, sabedor incluso de las limitaciones de una orquesta que se entregó en una obra que requiere, sin duda, más altas calidades individuales y de conjunto. No me pareció esta vez la Filarmónica de La Scala la sorprendente formación de su anterior visita al mando de Muti. Jean-Yves Thibaudet estuvo espléndido, en verdadero solista, sirviendo para mostrar la ligazón de Messiaen con una tradición bien transparente. El público que se quedó hasta el final aplaudió con verdadero entusiasmo, y no sólo, me parece, para paliar la bochornosa impresión producida por aquéllos que siguen confundiendo la cultura con la elegancia social del concierto. Más honesto hubiera sido, por parte de los que huyeron, quedarse hasta el final y manifestar su desagrado con toda libertad. Cavernícolas, sí, pero a mucha honra.

L.S.

## Belleza indigesta

Madrid. Teatro de la Zarzuela. 20-IV-93. Mozart: *La flauta mágica*. Robert Lloyd, Gregory Kunde, Gwendolyn Bradley, François Le Roux, Maja Tabatadze, Susan Chilcott, Robert Tear, Anthony Michaels-Moore, Paloma Pérez-Iñigo, Virginia Parramón, Lola Casariego, Gustavo Beruete, Santiago Santana. Niños solistas del Tölzer Knabenchor. Orquesta Sinfónica de Madrid, Coro del Teatro. Dirección musical: Antonio Ros Marbà. Dirección escénica: Emilio Sagi. Escenografía y figurines: Jesús Ruiz. Iluminación: Eduardo Bravo. Producción del Festival de Ópera de Oviedo de 1991.

**S**in duda, tras esta revisión madrileña, hay que felicitar al joven escenógrafo cordobés Jesús Ruiz por su imaginación, intuición y sensibilidad plástica, evidenciadas en su formalmente brillante propuesta operística para ilustrar *Die Zauberflöte* (por la que recibió el Primer Premio Ciudad de Oviedo): un amplio espacio escénico consistente en una pinacoteca cuajada de cuadros en su mayoría de asunto arquitectónico (entre ellos, varias Torres de Babel), que van de Brueghel a Claudio de Lorena, en los que predomina el estilo manierista pero que incluye, por ejemplo, motivos de Canaletto. La disposición arquitectural de este espacio, en principio homogéneo, es enriquecida con pistas evocativas de un esplendor romano y de un racionalismo palladiano. Las congratulaciones —y en contra de lo que en el nº 58 de SCHERZO exponía J. L. Téllez— por parte del que firma en esta ocasión no pueden ser tan efusivas a la hora de analizar de qué forma esta disposición, en principio tan atractiva, realista pero al tiempo forjadora de una paradójica irrealidad, engarza, casa y se funde en la ópera que la ha promovido. Un planteamiento que, como el descrito, parece querer agrupar, en un todo, elementos artísticos heterogéneos y que, se supone, pretende establecer, más bien críticamente, una especie de tránsito del caos al orden, y que muestra unas ideas enraizadas en un rígido racionalismo —en contraposición al factor manierista apuntado—, muy difícilmente puede avenirse en una obra como *La flauta mágica*.

De acuerdo con que una propuesta tal, que nos acerca a los orígenes del iluminismo, podría enlazar con los principios de la francmasonería, cuya doctrina fundamenta la razón de ser ideológica de la ópera; pero lo cierto es que, ya para estos finales del XVIII, aquellas tesis habían evolucionado ampliamente en centroeuropa hasta aparecer en la base del movimiento *Sturm und Drang*. Sería

Herder (1744-1803) quien promovería una recuperación de las tradiciones populares y quien iría en contra de la fácil admiración por la civilización francesa en beneficio de un nacionalismo de nuevo cuño que remitía a la cultura alemana más antigua que, entremezclada con las más puras nociones de la Ilustración, estaba en los elementos autóctonos, transformados, que sedimentaban productos teatrales y musicales como el *singspiel* o su hermana menor, la *spieloper*, en cuya estela se ubica de lleno esta obra maestra mozartiana. No puede negarse que la última ópera del salzburgoés es muy abierta, intemporal, ambigua (en el terreno de los hechos, no en el de la moral); pero no hasta el punto de admitir una disposición conceptual semejante. En tomo a ella, la profesionalidad de Sagi se mueve bastante encorsetada, sin poder evitar un casi constante confusiónismo, aunque no tanto como para que, en sentido opuesto, el director de



Susan Chilcott y François Le Roux en *La flauta mágica*, en el T.L.N. La Zarzuela

escena no maneje humorísticamente —sin especial transcendencia— la acción empleando hábiles recursos, mejorando en buena medida su labor respecto a la representación ovetense de 1991.

### La vía musical

Lástima por todo ello que la filosofía de esta ópera, un cuento de hadas con

mensaje de amor, tan nítido, tan claro, tan directo —simbología incluida—, quede en esta producción lejos de la comprensión del espectador medio. Y pena que, de tal manera, no se llegue a establecer la necesaria comunicación directa con el foso y con las voces. En aquél reinaron la cuidadosa musicalidad, las trabajadas proporciones propugnadas por la batuta de Ros Marbà, muy preocupado —quizá en exceso— de ofrecer un equilibrio sonoro y una fluidez discursiva casi camerística antes que de resaltar los abundantes contrastes estilísticos que contiene la partitura. Faltó un poco de fachenda, de vitalidad, de ordinaria y sana alegría, de brillo tímbrico en una versión muy aligerada de texturas —no tanto de *tempo*—, transparente y refinada. Entre las voces, minuciosamente apoyadas por la orquesta, hubo de todo. Desde la pulcra y aseada frialdad del Tamino de Kunde, de timbre poco atractivo y expresión plana o la efusión no siempre bien proyectada de la trémula aunque muy cálida Pamina de Bradley —que no pudo vencer las enormes dificultades de su aña— hasta la nobleza un tanto forzada y nasal del Sarastro de Lloyd (al menos, un bajo con

graves) o la gracia artificiosa pero profesional del eficaz Papageno de Le Roux, poco grato tímbricamente. Muy deficiente la Reina de Tabatadze, de pequeño, metálico e insuficiente instrumento de lírico-ligero; muy bien Tear como Monostatos y Chilcott como Papagena, pasable Michaels-Moore en el Orador, poco acertados Beruete y Santana como Hombres armados y destemplados (más de lo conveniente) los genios de los niños de Tölze. Mención aparte merecen las muy plausibles pero genéricas damas de Pérez-Iñigo, Parramón y Casariego, que cantaron con

corrección, adecuadamente orientadas por Ros, pero que poseen timbres que no acaban de casar con sus líneas vocales: son dos sopranos líricas o lírico-ligeras muy parecidas y una mezzo aguda, cuando lo ideal es contar con una soprano lírica, una mezzo aguda y una mezzo de más cuerpo o (mejor) una contralto.

Arturo Reverter

## Berlioz, sí; Mahler, no

Madrid. Auditorio Nacional. 17-III-93. Berlioz, *Harold en Italia*. Sinfonía fantástica. Yun Gandel'sman, viola. 18-III-93. Mahler, *Sinfonía n.º 2 en do menor, «Resurrección»*. Rosa Mannion, soprano; Florence Quivar, mezzosoprano. Orfeón Donostiarra. Orquesta Filarmónica de Israel. Director: Zubin Mehta.

**E**n el primer programa, con una preciosa combinación (*Harold* y la *Fantástica*), Mehta se movió como pez en el agua en los pentagramas berliozanos, por su brillante técnica, su sentido del sonido y una teatralidad del

mejor cuño. *Harold en Italia*, con el primer viola de la orquesta, de timbre mórbido y adecuado a la pátina ensoñadora y nostálgica de la obra, tuvo una traducción bellísima, llena de frescura. La *Sinfonía fantástica*, por su parte, estuvo llena de contrastes y de bien entendida espectacularidad.

El segundo concierto, sin embargo, nos dejó bastante decepcionados. La capacidad de Mehta como director mahleriano está fuera de toda duda,

pero sólo afloró en instantes aislados de la *Sinfonía «Resurrección»*. Su lectura fue en exceso apresurada y superficial, decayendo hacia ese concepto de Mahler blando y edulcorado, sin reflejar el transcurso de tensiones amargas y desazonadas. Estuvo muy lejos de la versión ofrecida la pasada temporada por Neumann. Tampoco la orquesta se mostró a la misma altura del día anterior. Únicamente el mezzo Florence Quivar y un espléndido Orfeón Donostiarra contribuyeron a elevar la emoción en el final.

R.B.I.

### De todo

Madrid. Auditorio Nacional. Sala de Cámara. 27-III-93. I Ciclo Liceo de Cámara. Manuel Cid, tenor; Miguel Zanetti, piano; Schubert: *La bella molinera*, D. 795.

**E**l sevillano Manuel Cid, uno de nuestros más activos tenores en el escasamente cultivado (en nuestro país) campo del lied, conoce bien la partitura, una de las más grandes cimas en la historia de las composiciones para voz y piano. La interpretó sin interrupción (es un decir, porque tras la tercera canción se abrieron las puertas para los retrasados de turno) y con gran seguridad. No es el suyo un instrumento particularmente atractivo, pues el color cambia de forma considerable cuando ha de apianar sobre el fa (o notas superiores) agudo al tener que recurrir al falsete. Cid se mueve con comodidad en la zona media del registro, con una entonación suficientemente segura (casi siempre) y aunque tampoco deslumbra su capacidad de articulación, posee un indudable gusto y oficio, matiza con sabiduría y elegancia, y por ello su interpretación, si lejos de lo inolvidable y sin alcanzar a penetrar en muchas de las sutilezas del gran ciclo, fue sentida y más que correcta y permitió pasar una agradable velada (muy bonitos detalles al final de *Wohin?* y *Des Baches Wiegenlied*). Desgraciadamente, me temo que la contribución de Zanetti estuvo bien por debajo de lo que esperábamos de él. Un tanto descentrado, mostró una dinámica estrecha cuando no abiertamente confundida y muchas veces en conflicto con la visión, mucho más contenida del tenor. El pianista madrileño sin duda tuvo una mala tarde. No obstante, justo es reconocer que el éxito fue grande y obligó a los intérpretes a repetir *Wohin?*

R.O.B.

### De Weber a Verdi

Madrid. Auditorio Nacional de Música. 14-III-93. Orquesta Nacional de España. Director: Maximiano Valdés. Angel Jesús García, violín. Obras de Weber, Gerhard, Debussy y Scriabin. 28-III-93. Director: Aldo Ceccato. Coro Nacional. Gabriel Wood, recitador. Obras de José Luis Turina, Schoenberg y Beethoven. 4-IV-93. Director: Aldo Ceccato. Coro Nacional. Gauci, Naé, Di Domenico y Mikulas. Obras de Verdi.

**E**n su reencuentro con la ONE, de la que fue principal director invitado hace años, el chileno Maximiano Valdés —hoy titular en Buffalo— planteó con seriedad un programa variado, difícil e interesante, en el que destacaba con luz propia un *Concierto para violín y orquesta* de Roberto Gerhard que merece un lugar en el repertorio. Angel Jesús García lo tradujo con su dominio habitual, con esa musicalidad y esa clase técnica que en él va siempre de la mano del conocimiento del estilo. Menos fina quedó la *Obertura de «El cazador furtivo»* y bien el *Preludio a la siesta de un fauno*, con una Juana Guillem que volvió a mostrar su calidad a la flauta. El *Poema del éxtasis* de Scriabin recibió una traducción sin tendencia al exceso, lo que se agradece.

La *Fantasia sobre una fantasía de Alonso de Mudarra* de José Luis Turina, una obra de éxito seguro con la que los públicos parecen olvidar sus reticencias hacia la música contemporánea, necesita una interpretación que no renunciando a la brillantez de la página muestre con claridad todas sus líneas de fuerza. Y la verdad es que Ceccato y la ONE sólo lo consiguieron a medias. Mejor en la *Quinta* beethoveniana, a pesar de que la sombra de Celibidache merodeaba aún por el Auditorio. *Kol Nidre* no está, desde luego, entre lo más granado de Schoenberg, pero recitador, coro y

orquesta fueron capaces de insuflarle a la partitura una emoción de la que, en buena medida, carece.

El *Requiem* de Verdi fue expuesto por Ceccato con atención al concepto general y al detalle —hacía tiempo que no cantaba así la cuerda grave de la ONE—, asumiendo de entrada, y tranquilamente, lo que en él hay de opulenta manifestación externa, pero sin olvidar que, más allá del tópico repetido hasta la saciedad, resulta ser una obra mucho más recogida de lo que parece. A pesar de un arranque muy bien medido, lo mejor estuvo en sus fragmentos más sonoramente apabullantes, con un *Dies Irae* sobrecogedor. Los solistas compusieron un cuarteto de calidad notable. Miriam Gauci —una joven promesa— se defendió con excelencia en esa especie de tremenda escena para soprano que es el *Libera Me* que cierra la obra. Alicia Nafé no es una voz verdiana, pero su buena línea, su expresividad y sus tablas hicieron que solventara muy bien su parte. Peter Mikulas posee buen instrumento vocal y buen gusto para usarlo. El más flojo fue el tenor Dino Di Domenico, de voz corta y con escaso brillo, justito de valor. Muy bien también el Coro Nacional, en lo que acabó siendo uno de los conciertos más interesantes de la temporada.

L.S.

## Buenos programas y dedicación

**S**in especiales brillos pero con un más que aceptable tono medio se ha cerrado el segundo trimestre de la programación de la Orquesta de la Radio Televisión Española. Un trimestre que ha tenido cosas muy sustanciales y otras que lo son mucho menos. La orquesta se sigue resintiendo de la precariedad de su estado: sigue habiendo plazas sin cubrir en sus diversas secciones y la situación del coro, a pesar de los esfuerzos notables de Alberto Blancafort, es preocupante. Por lo demás ha habido momentos excelentes y una programación que se salía de lo habitual en estos pagos. La orquesta toca entregada, lo cual fue especialmente visible como en los conciertos dirigidos por Lytton, Ceccato o Wakasugi, en los que parecía que intentaba, con verdadero afán superarse a sí misma. Otra cosa es que lo consiguiera siempre.

Por el podio de la orquesta han pasado, además de Comissiona, que dirigió dos programas, un joven como Andrew Lytton, que ya es algo más que prometedor, un veterano como Janos Fürst, que demostró estar en buena forma, el magnífico Hiroshi Wakasugi, Antoni Ros Marbà, el finlandés Osmo Vänska, Galduf y Ceccato. Quizá el programa más arriesgado fue el dirigido por este último, con una sola obra sobre los atriles: la *Novena Sinfonía* de Bruckner. Que Ceccato es un buen bruckneriano lo ha demostrado varias veces en Madrid, tanto con esta orquesta como con la ONE—recordemos la estupenda versión de la *Cuarta Sinfonía* del compositor austriaco que hizo hace un par de temporadas en el Auditorio Nacional con la ONE y otra, más lejana en el tiempo de idéntica obra con el conjunto de la RTVE—. En este caso lo más notable fue la concepción. Nada grandilocuente, pero sí profundamente lírica, que de la obra tiene Ceccato. La orquesta bregó con entusiasmo por seguir al maestro milanés y el resultado, si no fue excelso, sí tuvo, al menos, momentos muy logrados.

Algo parecido ocurrió en el concierto que dirigió Lytton, un norteamericano que trabaja con frecuencia en el Reino Unido, que se mostró como

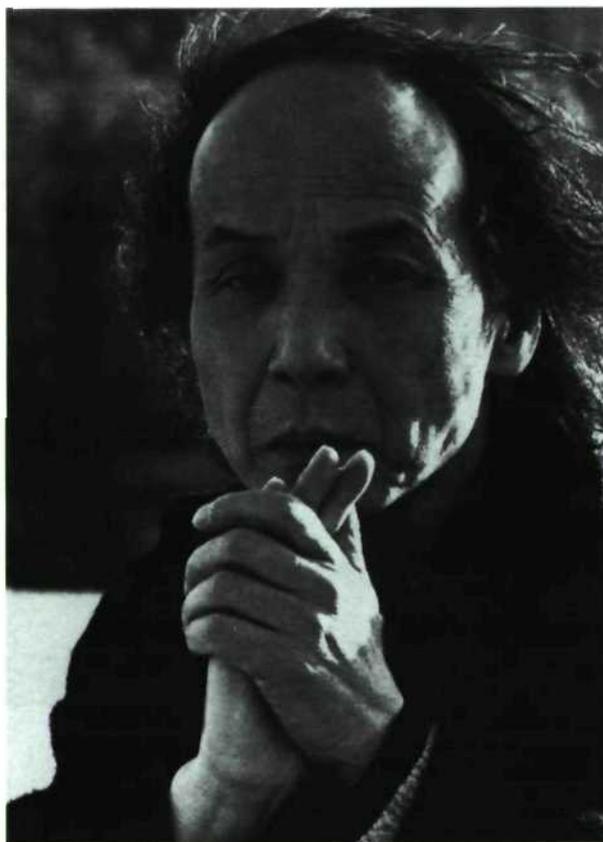
poseedor de una batuta ágil e imaginativa. Muy bien *Así habló Zaratustra*, de Richard Strauss, una partitura inmensamente comprometida, en la que la orquesta tuvo que esforzarse al máximo para conseguir un resultado que estuvo a la altura del director. Muy bien también el húngaro Janos Fürst, que sacó adelante excelentemente *El príncipe de madera* de Béla Bartók, y que contó en el *Concierto n.º 2 para piano y orquesta* de Brahms con un solista de la categoría de Peter Frankl, que nos dio una versión sólida y nada crepuscular de la obra. Otro joven, el finlandés Osmo Vänska, que venía precedido de una cierta notoriedad, como batuta en alza en los países escandinavos y que ya había actuado en España, en el Festival de Alicante, tuvo más problemas.

en el movimiento final, que tuvo algunos verdaderamente memorables.

Wakasugi, por su parte, es otro director de auténtico renombre, director titular durante un tiempo nada menos que de la legendaria Staatskapelle Dresden. Wakasugi tuvo a su cargo una amplia selección de *Los maestros cantores* de Wagner y demostró ser lo que ya hemos intuido por algunas de sus grabaciones discográficas: un maestro exigente, dotado de una espléndida técnica. Antoni Ros Marbà, por su parte, nos dio una primorosa versión de la *Sinfonía en re menor* de César Franck, obra difícil donde las haya, pero con la que el maestro catalán demostró una vez más su soberbio sentido musical. Manuel Galduf, José Vicente Puertos y Suso Mariátegui nos dieron una versión muy

aceptable de la hermosísima *Serenata para tenor y trompa* de Britten, y luego el director valenciano se lució en una *Sinfonía n.º 4* de Schumann, quizá más brillante que honda. En cuanto a los dos programas que dirigió el titular de la orquesta, Sergiu Comissiona, éste una vez más demostró el acierto que fue contratarlo. Su esfuerzo con un conjunto tan largamente mal trabajado, es digno de elogio y su grado de compenetración con la orquesta es difícilmente superable. Si el *Requiem* de Verdi no fue muy memorable se debió en parte a la sólo relativa idoneidad de las voces, la *Primera Sinfonía* de Mahler la resolvió muy bien, con nervio y amplitud. En los conciertos para trompeta de Michael Haydn y Hummel contó con una solista de excepción como Hakan Hardenberg.

Cuando se publiquen estas notas la ORTVE estará ya inmersa en una aventura importante: ese ciclo de *Música del siglo XX*, acerca del cual escribe nuestro compañero Leopoldo Hontañón en este mismo número de SCHERZO, que tantos riesgos comporta y que, por otra parte, puede darnos la medida de la idoneidad del conjunto para un tipo de música al que éste debería dedicarse con mucha más frecuencia de lo que lo hace.



Hiroshi Wakasugi

Primero, por la helada reacción del público ante una obra tan magnífica—y estrenada por él mismo precisamente en Alicante— como *Le Christ dans le banlieu* de Josep Soler, y por la *Cantata profana* de Bartók, decididamente mal cantada por el coro. En cambio en la *Sinfonía n.º 3* de Sibelius, Vänska consiguió momentos admirables, sobre todo

## Kabaivanska y los demás

**Madrid.** Teatro Lírico Nacional. 29-III-93. Puccini, *Trittico. Il tabarro*. Mana Abajan (Giorgetta), Luis Lima (Luigi), Vicente Sardinero (Michele), Rosa María Ysás (Frugola). *Suor Angelica*. Raina Kabaivanska (Angelica), Viorica Cortez (La tía princesa), Gianni Schicchi. Alberto Rinaldi (Schicchi), María José Martos (Lauretta), Juan Luque (Rinuccio). Orquesta Sinfónica de Madrid. Coro del Teatro Lírico Nacional. Escolanía Sagrada Familia. Director: Theo Alcántara. Director de escena: Lluís Pasqual. Escenografía: Ezio Frigerio. Vestuario: Franca Squarciapino.

Seis años después de su estreno se repone en La Zarzuela el *Trittico* pucciniano, habitual práctica en cualquier teatro de repertorio, confirmando de nuevo las virtudes y defectos iniciales que en una segunda vuelta nada se han modificado. Con dos profesionales de prestigio como Ezio Frigerio en la escenografía y Franca Squarciapino en el vestuario, Lluís Pasqual en la escena ambientó el tricolor mensaje en la época del músico. Algo nada violento en el caso de *Il tabarro*, ni tampoco en la atemporalidad del clima de un convento donde la única referencia externa es la Tía princesa, pero sí resulta chocante en la obra cómica, ya que nadie en tiempos puccinianos puede pleitear por la herencia de una mula. Los monumentales decorados de una horizontalidad rígida impusieron al movimiento actoral un sentido casi único, dando mayor clima a las dos primeras obras que a la tercera, donde quedó feo, oscuro y un tanto absurdo al final, con la pareja enamorada en un imposible espacio detrás de la ventana, como suspendidos en el aire. Pasqual huyó del tremendismo en *Tabarro*, evitó la cursilería en *Angelica* y consiguió algunos momentos corales inteligentes en el movimiento del grupo familiar de *Schicchi*. Pero imperó el aburrimiento, partiendo de la batuta que, cuidadosa de los timbres y atenta a diferenciar el color de cada capítulo dramático, se enfangó en unos *tempi* ampulosos e inoperantes que sólo convinieron parcialmente al lirismo de *Suor Angelica*.

Lima y Sardinero resultaron dos voces demasiado livianas para los respectivos Luigi y Michele del drama. El primero forzó unos medios bellísimos y firmes que se iban debilitando a medida que se acercaban al agudo, donde perdía el tenor aire y presencia. El barítono que dio todas las notas con comodidad, incluso las de su siempre problemático registro agudo, el timbre hermoso que se conoce, no pudo con la sonoridad ni con la psicología de Michele, que demandan en lo primero una voz imponente y en lo segundo un cantante-actor. La soprano María

Abajan, si bien puede mejorar su Giorgetta, derrochó unos medios apropiados (regalando el agudo *ad libitum* de la palabra «nostalgia») y temperamento suficiente. El resto, operativo.

Con Raina Kabaivanska apareció Puccini en la escena en todo el esplendor de su linismo, emoción y teatralidad. La búlgara, con el paso de los años evidencia más la escasez de su órgano vocal, de fuerte vibrato, opaco, limitado por ángulos. Pero la artista está incólume, con el esplendor de una preciosa experiencia. Asombra la pintura del personaje, alejado del cliché resignado de culp-

los niveles descendieron. Rinaldi que es un interesante barítono del repertorio bufo no puede con la complejidad del protagonista. Ha de ser un actor inmenso y un vocalista inteligente, casi un ventrílocuo canoro. El momento en que Schicchi diferencia su dictado al notario con el recuerdo (*Addio, Firenze*) a los parientes de la pena por falsedad en documento público es la prueba irrefutable de su falta de recursos. Aparte de que vocalmente sus agudos, que siempre fueron su talón de Aquiles, ahora son su calvario (y el nuestro).

Hay la costumbre de encomendar Rinuccio a un tenor ligero; esto es relativamente eficaz, ya que el muchacho posee unas frases de gran expansión lírica (en el aria, en los momentos a la limón con Lauretta), que en una vocali-



Raina Kabaivanska (a la izquierda), en *Suor Angelica*, en el T.L.N. La Zarzuela.

sa madre soltera (por ejemplo, hay coraje en *E luogo di clemenza*, e *luogo di pietà*, donde habitualmente se pone sumisión); el cuidado puesto en cada frase o en cada período de más desarrollo canoro; en su forma de moverse por la escena. Su *Senza mamma* fue modélico por la intensidad creciente y fraseo. Viorica Cortez, exagerada en la descripción de una princesa que es cruel pero no vulgar, evidenció bajón vocal. Buen conjunto canoro de la comunidad del convento operístico.

Con Gianni Schicchi, la joya del panel,

dad así quedan paupérrimas. Se agrava el caso con Juan Luque tenor ligerísimo, con bonita voz y válido canto, menos cuando se acerca a los agudos que le aterrorizan. Martos cantó muy bien su página solista, aunque ya que es un aria requetemanida, se la ha oído interpretada con mayor poética y cuidado en la dinámica; luego la prometedor soprano se diluyó. El largo reparto restante estuvo bien, mejor en conjunto que en solitario.

Fernando Fraga

GRANDES ARTISTAS



GRANDES OBRAS



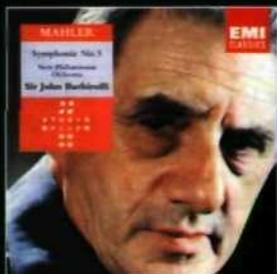
PRECIO MEDIO

## Studio + Plus

Otras 8 grandes grabaciones a precio medio de EMI CLASSICS



**BEETHOVEN**  
Triple Concerto  
**BRAHMS**  
Concierto para violín y violoncello  
**David Oistrakh**  
**Mstislav Rostropovich**  
**Sviatoslav Richter**  
Berliner Philharmoniker  
Cleveland Orchestra  
**Herbert von Karajan**  
George Szell  
CDM 7 64744 2



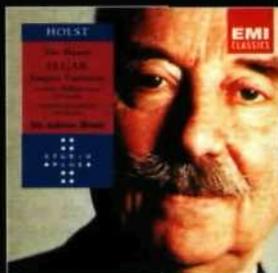
**MAHLER**  
Sinfonía nº 5  
New Philharmonia Orchestra  
**Sir John Barbirolli**  
CDM 7 64749 2



**BERLIOZ**  
Harold en Italia  
Oberturas: Benvenuto Cellini,  
Los Jueces Francos  
**Donald McInnes**  
Orchestre National de France  
London Symphony Orchestra  
**Leonard Bernstein**  
André Previn  
CDM 7 64745 2



**GRIEG**  
Suite - Peer Gynt  
Danza Sinfónica, Op.64 nº 2  
Obertura de Concierto, Op.11  
'En Otoño'  
Una antigua Canción Folklorica  
Noruega con Variaciones Op.51  
Royal Philharmonic Orchestra  
**Sir Thomas Beecham**  
CDM 7 64751 2



**HOLST**  
Los Planetas  
**ELGAR**  
Variaciones Enigma  
London Philharmonic Orchestra  
London Symphony Orchestra  
**Sir Adrian Boult**  
CDM 7 64748 2



**BEETHOVEN**  
Concierto para piano nº 3  
**MOZART**  
Concierto para piano nº 22  
**Sviatoslav Richter**  
Philharmonia Orchestra  
**Riccardo Muti**  
CDM 7 64750 2



**FRANCK**  
Sinfonía en re menor  
Variaciones sinfónicas  
*El cazador maldito*  
**Alexis Weissenberg**  
Orchestre de Paris  
Berliner Philharmoniker  
Philadelphia Orchestra  
**Herbert von Karajan**  
**Riccardo Muti**  
CDM 7 64747 2



**FALLA**  
El sombrero de tres picos - suite  
El amor brujo - suite  
*Noches en los jardines de España*  
Victoria de los Angeles  
Gonzalo Soriano  
Philharmonia Orchestra  
Orchestre de la Société des  
Concerts du Conservatoire  
**Carlo Maria Giulini**  
Rafael Frühbeck de Burgos  
CDM 7 64746 2

### Otros títulos en la serie

**BEETHOVEN**  
Concierto para violín  
Romanzas 1 y 2  
**Sir Yehudi Menuhin**  
Philharmonia Orchestra  
New Philharmonia Orchestra  
**Otto Klemperer**  
Sir John Pritchard  
CDM 7 64324 2

**BERLIOZ**  
Sinfonía fantástica, Op.14  
Oberturas: El corsario, Beatriz y Benedict.  
El Carnaval romano  
Orchestre National de France  
London Symphony Orchestra  
**Leonard Bernstein**  
André Previn  
CDM 7 64630 2

**BRAHMS**  
Concierto para violín, Op.77  
**MOZART**  
Sinfonía Concertante, K.364  
**David Oistrakh**  
Igor Oistrakh  
Orchestre National de la  
Radiodiffusion Française  
Berliner Philharmoniker  
Otto Klemperer, David Oistrakh  
CDM 7 64632 2

**CHOPIN**  
Concierto para piano nº 1  
Nocturnos nos. 4, 5, 7 y 8  
Balada nº 1  
Polonesa nº 6  
**Maurizio Pollini**  
Philharmonia Orchestra  
Paul Kletzki  
CDM 7 64354 2

**DVORAK**  
Sinfonías nos. 8 y 9  
'Del Nuevo Mundo'  
Berliner Philharmoniker  
**Herbert von Karajan**  
CDM 7 64325 2

**MUSSORGSKY**  
Cuadros de una exposición  
**STRAVINSKY**  
Consagración de la Primavera  
The Philadelphia Orchestra  
**Riccardo Muti**  
CDM 7 64516 2

**VIVALDI**  
Las 4 Estaciones  
Conciertos para violín RV 199  
'El sospechoso', 347 y 356

London Philharmonic Orchestra  
Israel Philharmonic Orchestra  
**Itzhak Perlman**  
CDM 7 64333 2

EMI-Odeon SA  
Torrelaguna 64  
28043 MADRID

## Encuentros con la música

Madrid. Auditorio Nacional. 29, 30 y 31-III-93. Brahms, *Cuartetos de cuerda n.ºs 1, 2 y 3*. *Quintetos de cuerda n.ºs 1 y 2*. *Quinteto con piano*. *Quinteto con clarinete*. Cuarteto Melos. Enrique de Santiago, viola; Ulf Rodenhäuser, clarinete; Konrad Elser, piano.

El ciclo organizado por la Fundación Caja de Madrid prosigue su brillante curso. En este trío de conciertos era grande el interés por escuchar los cuatro *Quintetos* de Brahms, muy inhabituales no sólo por estos pagos: terminada la primera sesión, Wilhelm Melcher, guía del Cuarteto Melos, afirmaba no haber tocado ni escuchado en concierto los *Quintetos de cuerda*. Realmente, el encaje de la viola en el compacto tejido del cuarteto plantea problemas nada fáciles de resolver en vivo, máxime a una agrupación que recientemente ha cambiado su segundo violín; Gerhard E. Voss cedió su puesto a la americana Ida Bieler. Y así la ejecución del *Primer Quinteto opus 88* ofreció las calidades tradicionales del Melos, como musicalidad, empaste, cálido sonido y eficaz regulación dinámica; pero también cierta carencia de ligereza, de precisión rítmica y de soltura en el contrapunto, notables sobremanera en el difícil movimiento final. Las codas, en especial las de los tiempos 1 y 2, fueron muy bellas y anunciaron los excelentes resultados que se obtendrían en la segunda parte —*Quinteto opus 111*— cuyo curso abrió arrebataadamente el chelo Peter Buck, sentando las bases de una ejecución, si no perfecta, sí apasionada y memorable, a la altura de la soberana belleza de la obra.

En el segundo día escuchamos, también en la sala de cámara, el *Primer Cuarteto opus 51, n.º 1* y el *Quinteto de clarinete opus 115*. Y si en el movimiento final de aquella partitura la fogosa intensidad se alcanzó a veces a expensas de la precisión, los centrales fueron ejemplares: cálidos, contrastados en dinámica y expresión, con realización muy personal y, de nuevo, estupendas intervenciones del chelo. El final fue espléndido en todos los sentidos. Admirable también el *Quinteto*, que cosechó la interpretación más redonda del ciclo, con perfecto encaje del magnífico clarinetista, quien fraseó con gran expresividad, sin merma de rigor, la sección central del sublime movimiento lento. Oír esta cumbre de la música de cámara del siglo XIX en una versión perfecta y en sala de acústica idónea es una experiencia musical casi única.

La presencia del piano aconsejó realizar el tercer y último concierto en la sala sinfónica, en donde se diluyó buena parte de los méritos de la ejecución de los *Cuartetos opus 51, n.º 2* y *opus 67* (otra cima del catálogo brahmsiano). Aquél se caracterizó, atinadamente, por un lirismo postschubertiano realzado por

el *legato* ejemplar y la bella sonoridad de los músicos. En el *opus 67* faltó algo de vivacidad y precisión en los movimientos extremos, aunque los centrales rayaron a gran altura. La sesión se cerró con una equilibrada versión del *Quinteto opus 34* que, si bien careció del último grado de intensidad disfrutado en los *Quintetos opus 111* y *115* y en el primero de los *Cuartetos*, redondeó este trío de memorables encuentros con la *Música*.

Roberto Andrade



Cuarteto Melos

### MÁLAGA

## Luces y sombras

Málaga. Teatro Cervantes. Temporada de Ópera. 28-III-93: Massenet, *Werther*. Joseph Wolverton, tenor; Santos Ariño, barítono; Pablo Pascual, bajo; Santiago S. Gericó, tenor; Ismael Pons, barítono; Markella Hatziano, mezzo; Cecilia Galletro, soprano; Miguel Colorado y Eliezer Godoy. Coro de la Orquesta de Málaga. Director escénico: Giuseppe de Tomasi. Orquesta Ciudad de Málaga. Director: Bertrand de Billy.

Una ópera como *Werther* es ante todo una ópera de tenor. Vamos a prescindir de la obligada referencia al insuperable personaje que ha sabido crear Alfredo Kraus. Vamos incluso a prescindir de otras referencias —Tagliavini ya hace mucho tiempo, o Aragall en una ocasión inolvidable, o el mismo Araiza— vamos a pensar que cuando un tenor asume la responsabilidad de dar vida al personaje que ideara Goethe, está suficientemente seguro de sus posibilidades y ha estudiado en profundidad el personaje, desde el doble ámbito de lo musical y literario. Pues no en balde *Werther* es todo un símbolo, un punto de referencia para la juventud romántica del pasado siglo y una reliquia viva envuelta en las brumas de la leyenda para el mundo de hoy. Musicalmente tiene fuerza, por la riqueza melódica, por el estudio psicológico del personaje por esa fuerza que le han hecho irradiar buenos intérpretes, sobre todo Alfredo Kraus. Entonces, cuando el tenor no alcanza esos mínimos exigibles, toda la obra se resiente. Y desde luego pienso que Joseph Wolverton no ha medido adecuadamente sus fuerzas. Si bien es verdad que es poseedor de una voz grata y bien timbrada, aunque muy corta de extensión, no puede sorprendernos que en el primer acto estuviera hasta digno, con el aria *Oh nature* dicha con gusto y sensibilidad. Pero el fuerte segundo acto y sobre todo la paradigmática aria *Pourquoi me réveiller* consti-

tuyen una prueba fehaciente de que no es el señor Wolverton un *Werther* mínimamente aceptable. Problemas de emisión de voz, de respiración, de técnica y de expresión. Problemas que se agudizaron en el dramático final, donde la inseguridad en el registro agudo se hizo patente, con el fallo ostensible bien disimulado por un director y una orquesta muy avezados en su tarea envolvente.

Sin embargo, la Charlotte de Markella Hatziano fue todo un hallazgo. Hermosísima voz de rico timbre, segura, con una gran personalidad, sabiendo desplegar todo el universo de temura, y sensibilidad que requiere el personaje. Fue la suya una labor verdaderamente brillante. En una línea excelente estuvo también el barítono Santos Ariño, seguro y eficaz en su no demasiado lucido quehacer y espléndidos todos los personajes secundarios.

Pero sobre todos brilló el joven director de orquesta Bertrand de Billy, seguro, pleno de ductilidad, con un quehacer brillantísimo. Entendió perfectamente la partitura y nos legó una versión en la que supo encontrar el clima apropiado a cada acto. Seguro, eficaz, pendiente de todos los intérpretes, llevó a todos los actores y al público esa sensación de seguridad y esa brillantez en el desarrollo de la obra. Buena dirección escénica y magnífica producción.

José Antonio Lacárcel

SEVILLA

## Hipotecas, crisantemos y representaciones

A pesar de que se hallen hipotecados los contrabajos, el piano, la celesta y la percusión, la Orquesta Sinfónica de Sevilla no ha visto alterada su calidad sonora, sino más bien lo contrario. El conjunto se muestra más cohesionado y maduro, y los dos conciertos que ofrece semanalmente en su sede habitual, el Teatro de la Maestranza, registran una asistencia de público que ha superado con creces las previsiones. La Orquesta es hoy una espléndida inversión cultural y no se merece que la lentitud burocrática altera su buen ritmo. En lo que va de año han tocado con ella notabilísimos solistas, y baste recordar la serena juventud de una Sabine Meyer o la siempre fresca madurez de Rosalyn Tureck. Otros tendrán ocasión de hacerlo hasta el 2 de julio, fecha en la que termina la temporada. En el horizonte nombres como los de José Luis García Asensio, Alexandr Rudin... y estrenos como *Vidya* del joven Antonio Flores, premio Joaquín Turina 1992.



Sharon Cooper

FOTO: ALCANTARA

Como contrapunto sinfónico, el ciclo Música de las Naciones del que ya se dio cumplida cuenta en el número anterior.

Por otra parte, la actividad del Maestranza se ha visto incrementada con la inauguración a finales de marzo de su Sala Teatro Experimental, con capacidad para unas doscientas cincuenta personas, que acogerá hasta junio el ciclo de Solistas y Grupos de la Orquesta Sinfónica de Sevilla: siete conciertos (cuatro recitales de piano, dos de chelo y uno de guitarra) organizados por Juventudes Musicales. Una buena iniciativa que podrá verse enriquecida en próximas temporadas con la participación de otros conjuntos. Lástima que la pequeña sala, de aceptable acústica y deficiente visibilidad, recuerde con sus tubos y cables al aire más a una discoteca que a un espacio camerístico. Los *Crisantemos* de Puccini requieren otro marco. Con todo, el Teatro va cobrando vida, pero no olvidemos que el primitivo proyecto de Auditorio se adaptó como espacio para representaciones líricas y que en la actualidad es el mejor dotado de los existentes en

España y el más, por paradójico que resulte, infrautilizado.

Mientras Werther repite su suicidio por amor, y los puritanos persiguen incansables al enamorado Arturo, y cantan trovadores en los teatros de Málaga y Córdoba, reina el silencio en el escenario del Maestranza. El precio del desacuerdo entre las instituciones es ya excesivo y los amantes de la lírica se preguntan ¿hasta cuándo? Muy de agradecer, al menos, es que el Teatro Lope de Vega, con tan escaso presupuesto como problemas múltiples, haya ofrecido un *Dido y Eneas* de Purcell, esta vez representado, a cargo del English Bach Festival, que constituyó una lección de cómo hacer cierto tipo de óperas. Para ello contaba con la dirección escénica de Tom Hawkes y una cantante modélica por voz y gestos: Sharon Cooper. Su muerte de Dido fue un cuadro de una conmovedora hermosura. La belleza, al fin y al cabo, no es cuestión de dineros, sino de inteligencia. ¿Cuándo se seguirá el ejemplo?

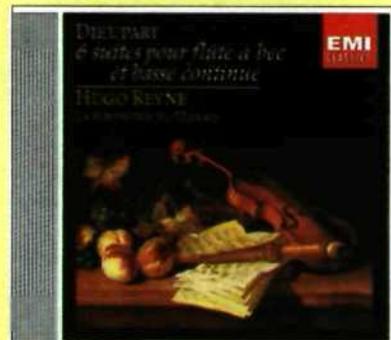
Jacob Cortines

EMI  
CLASSICS

NOVEDADES



CDC 7 54663 2



CDC 7 54771 2



CDC 7 54793 2

EMI ODEON, S. A.  
Torrelaguna 64. 28043 MADRID

## LONDRES

## Un Abbado magistral

Londres. Covent Garden. 24-III-93. Debussy, *Pelléas et Mélisande*.

**P**arece casi irrelevante que la Royal Opera escenifique una nueva *Pelléas et Mélisande* poco más que doce meses después de que la Welsh National Opera hubiera conseguido un gran triunfo con su nueva producción de Boulez-Stein en Cardiff. Pero al cabo de pocos minutos en la noche del estreno, se dispararon todas las dudas. Nos encontramos con una representación de la obra maestra de Debussy que debe ser vista y escuchada. Y sobre todo, escuchada. Claudio Abbado, que fue amistosamente recibido en su regreso a la Royal Opera después de diez años de ausencia, respondió con una vívida interpretación de la partitura orquestal de Debussy que será recordada durante mucho tiempo.

La producción fue originalmente escenificada por el difunto Antoine Vitez en La Scala de Milán en 1986, viajó a la Ópera Estatal de Viena (donde la dirigió también Abbado) y fue re-escenificada para el Covent Garden por Lorenzo Mariani.

En Cardiff, Boulez y Stein trabajaron conjuntamente para conseguir unos claros lineamientos que apenas se corresponden a la *atmosphère de rêve* mencionada por Debussy, pero que daban a la ópera una asombrosa nueva validez teatral. Aquí Abbado trabaja de un modo completamente diferente, dirigiéndose hacia el mismo fin. Su apasionado acercamiento enfatiza que se trata de personas reales, guiadas por impulsos que no tienen que ver con la materia de los sueños, sino que proceden de una experiencia humana intensamente sentida. Todo lo que la producción requería era seguir el impulso de Abbado y casi siempre lo hizo. Tal como lo ve Abbado, Pelléas y Mélisande no se enamoran. Realmente se zambullen en el amor.

La intensidad de sentimientos en Abbado nunca ahoga la poesía musical. La poesía puede ser fuerte a la vez que delicada y Abbado se muestra escrupuloso en su creación de las características texturas de Debussy y de sus sutiles matices armónicos. Pero fue en su dejar suelta a las ricas oleadas de opulento sonido instrumental en apoyo de los

momentos culminantes en el escenario, y su casi furiosa emotividad, la que cortaba el aliento y decidió la naturaleza de este *Pelléas et Mélisande*. Donde Boulez se mostraba francés y preciso, Abbado fue italiano y romántico. La orquesta, que interpretó tan soberbiamente Berlioz para Davis sólo unas pocas noches antes, tocó Debussy para Abbado con la misma entrega.

Para Abbado, la soñada tierra de Allemonde era casi una auténtica provincia mediterránea. Así ocurrió, también en la producción. La primera visión del mar resplandecientemente azul entre los árboles altos y esbeltos, nos hablaba con la misma seguridad que Abbado. A medida que avanzaba la velada, lo hacía la configuración de los personajes y se iba construyendo un

de dominar su destino. François Le Roux como Pelléas se mostró heroico en la declamación, una pareja ideal para una Mélisande tan realista, y aunque el ardor de su relación a veces negaba la inocencia que habitualmente se atribuye a ambos, su caracterización temperamental iba en la dirección del acompañamiento de Abbado.

El Golaud de Victor Braun también ganó con el toque de Abbado, con su angustia espiritual claramente insinuada por el acompañamiento orquestal, y con la triste resignación final a la duda, emotivamente descrita. Robert Lloyd, que celebraba sus 20 años de trabajo en la Royal Opera, añadió un serio y reflexivo Arkel a su larga lista de estudios de personajes. Yvonne Minton fue una comprensiva Geneviève y con



FOTO: CLIVE BARDA

Frederica von Stade, Robert Lloyd y Victor Braun en *Pelléas et Mélisande*, en el Covent Garden

poderoso centro dramático. Los decorados de Yannis Kokkos eran llamativos, con los momentos culminantes iluminados por círculos de luz contra un fondo oscuro. Cuando Mélisande deja caer su anillo en el agua, nosotros estábamos en el fondo del pozo mirando hacia arriba.

Frederica von Stade fue una Mélisande perfecta, con belleza de entonación nerviosamente frágil, pero sugiriendo enseguida la fuerza interna de voluntad que más tarde estallará en su decisión

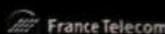
Patrizia Pace como Yniold se completó un bien equilibrado reparto.

De nuevo una interpretación que demuestra cuán inspiradamente puede sonar la orquesta de la Royal Opera con un gran director. Porque Abbado lo es. Cuán profundamente comprende *Pelléas et Mélisande*, y con qué magisterio y dominio comunica ese entendimiento.

Kenneth Loveland

LULLY • ARMIDE

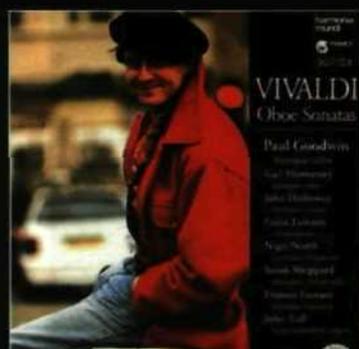
Guillemette Laurens • Howard Crook • Véronique Gens  
Noëmi Rime • Bernard Deletré • Gilles Ragon  
COLLEGIUM VOCALE • LA CHAPELLE ROYALE  
PHILIPPE HERREWEGHE



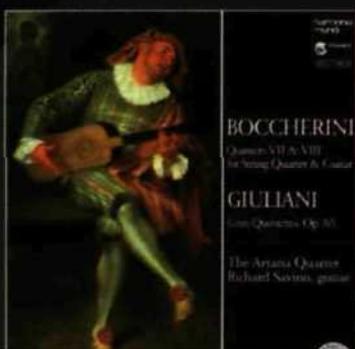
HMC 901456, 57 CD

La obra maestra cumbre  
de la tragedia lírica

Esta es la primera  
interpretación  
con instrumentos  
originales de las  
sonatas para oboe.



HMU 907104 CD



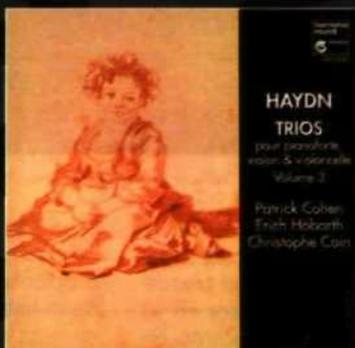
HMU 907069 CD

Último volumen  
(1º HMC 907039 /  
2º HMC 907026)  
de la integral de  
quintetos para  
guitarra incluyendo  
la famosa "Ritirata  
di Madrid".

Los comienzos de  
una escuela  
inglesa  
directamente  
inspirada por  
la sonata en trio  
italiana.



HMC 901438 CD



HMC 901400 CD

Tercer volumen  
de la serie  
(1º HMC 901277 /  
2º HMC 901314)  
dedicada a los  
sorprendentes tríos  
de Haydn.

## El Berlioz de Sir Colin Davis

Londres. Covent Garden. 8-III-93. Berlioz, *La damnation de Faust*.

Cuando escuchamos *La damnation de Faust* en una sala de conciertos parece como si ésta exigiera un tratamiento operístico completo que haga justicia a la imponente visión de Berlioz. En el teatro, somos conscientes de sus deficiencias estáticas que desafían cualquier solución, y nos marchamos convencidos de que es a la sala de conciertos a la que pertenece realmente esta obra. Aquí, al fin, nos encontramos con una producción que justifica el cambio de la sala de conciertos al teatro de la ópera, y que dio a esta obra maestra única nuevas dimensiones expresivas.

En la noche del estreno fue la soberbia interpretación de la partitura orquestal de Berlioz lo que inspiró esa convicción y la convirtió en uno de los mayores éxitos teatrales de las últimas temporadas. El arquitecto fue Sir Colin Davis, de vuelta a la casa donde su época como director musical fue testigo de tantas experiencias memorables.

Por supuesto, no es que necesitemos que se nos recuerde que Sir Colin es probablemente el más sensible director berlioziano de nuestros días. Sus grabaciones de *Les troyens* y de *Beatrice et Benedict*, así como de la *Symphonie Fantastique* con la orquesta del Concertgebouw de Amsterdam demuestran esta afirmación.

Pero nunca ha estado mejor que ahora. Es como si la experiencia de traer la maravillosa partitura de Berlioz al teatro hubiera hecho más preciso su instinto para los más finos detalles,

para la apasionada urgencia de las melodías de Berlioz, y que refinara todavía más su don para la claridad textual que revela los colores de la obra en su mayor esplendor. Hay romanticismo en su lectura, pero romanticismo francés, al tiempo que su afición a los climas más audaces se evidencia más que nunca.

Hay pasajes que Davis ilumina con tal luz, reveladora de los detalles más íntimos, que adquieren una nueva importancia en su contexto dramático, otros en que el acompañamiento es radiantemente hermoso, como el de las cuerdas en la introducción y durante el sensible acompañamiento de *D'amour l'ardente flamme*, seguramente una de las melodías más sinceras de la música francesa. En otras partes, el ataque instrumental tuvo una total unanimidad. En resumen, pocas veces hemos escuchado tocar con tanta brillantez en el Covent Garden.

La producción de Harry Kupfer era espectacular, pero no por mor del

para lo apocalíptico (como en la carrera hacia el abismo) Kupfer la aprovechó. Lo que dio más valor a la dirección de Kupfer, sin embargo, fue su persecución de un tema unificador. *La damnation de Faust* es más acerca de Mefistófeles que acerca de Fausto, y su música nos cuenta que a éste le preocupa más burlarse de la humanidad que llevar a Fausto a la perdición.

Así que en cada escena percibíamos un hilo de ironía, saboreábamos el sarcasmo. Las sílfides eran feas, Margarita, después de todo, resulta una muñeca, los esperados estudiantes resultan ser unos cuantos jubilados. No se nos ofrece ninguna explicación de qué hace

Fausto en la llanura húngara. Nos sobra con que la escena nos parezca la celebración de una hueca victoria de los Habsburgo, con la derrota probablemente a la vuelta de la esquina.

Esta insistencia en lo sardónico significa que más que nunca Mefistófeles tiene que ser el centro de la producción, algo que Samuel Ramey, como gran artista que es, aceptó gustosamente. Con su levita, parecía exactamente ese tipo de especulador del que uno nunca se fiaría al hacer una inversión. Dominó cada escena, impregnándola suavemente de falsa elegancia y sardónico desprecio. Y su canto fue magníficamente versátil, con belleza de tono en *Voici les roses*. La joven mezzo rusa Olga Borodina llenó de vulnerabilidad su primera entrada y aportó a *D'amour l'ardente flamme* con riqueza de tono y sinceridad de expresión. Jerry Hadley cantó su Fausto con

pasión, superando con facilidad todas las dificultades y dando lo mejor de sí en las frases amplias. El coro cantó magníficamente.

Un triunfo redondo, en especial para Sir Colin Davis.

Kenneth Loveland



Samuel Ramey y Jerry Hadley en *La condenación de Fausto*, en el Covent Garden

FOTO: ZÖE DOMINIC

espectáculo sino que, al igual que la interpretación orquestal, tenía un propósito. Uno era menos consciente de lo habitual de los peligros de que *La damnation de Faust* se convierta en episódica o que avance espasmódicamente. Las escenas se ensamblan con facilidad, y donde había una oportuni-

MILAN

## Don Juan en La Scala

Milán. Teatro alla Scala. 12-III-93. *Don Juan* de Mozart-Da Ponte. Director musical: Riccardo Muti. Puesta en escena de Giorgio Strehler.

En el bien documentado programa de mano del Teatro alla Scala figuran, entre otros textos, unas decisivas páginas de Sören Kierkegaard sobre esta gran ópera de la seducción, que tanto significó para él. Se trata del último capítulo de su ensayo *Don Juan, La música de Mozart y el eros* (aún no traducido al español), donde expone la teoría de que el seductor sólo puede ser expresado musicalmente. Para el pensador danés, Don Juan es el héroe de la ópera; en él se concentra el interés principal y de él proviene el de los otros personajes. Ahí está, dice, el secreto de esta ópera, en la que no hay caracteres, sino pasiones que se agitan todas en torno a la de Don Juan.

Supongo que el maestro Muti conocía estas páginas, o bien desde el estudio de la partitura llegaba a idénticas conclusiones, pues la versión oída hace unos días en la Scala respondía, como pocas, a esta concepción de la totalidad. La Obertura sonó tal como idealmente la describía Kierkegaard: «...no como un confuso laberinto de ideas, sino concisa, decidida, sólidamente construida, y, sobre todo, impregnada de la esencia de la ópera toda». Muti optaba por el lado serio, pulsional, de esta música y la orquesta respondía en todo momento, con disciplinada escrupulosidad, a sus directrices.

Creo que por encima de los otros elementos que conforman la obra: voces y puesta en escena, la verdadera protagonista de la noche fue la orquesta en manos del maestro napolitano. No es que desmerecieran los aspectos vocales y visuales, pero nunca antes había sido testigo en las versiones escuchadas de tan buen decir desde el foso.

Don Juan (Thomas Allen) no tuvo su noche más seductora, pues daba la

impresión de estar ligeramente afectada su garganta en los registros graves. Más afortunado se mostró Leporello (Alessandro Corbelli) que siempre estuvo a la altura, o a la baja, de su papel, aunque su comicidad a veces resultara más ingenua que cínica. En sus cortas, pero fundamentales intervenciones, el Comendador (Alexander Anisimov) cumplió con su cometido de ser representante de la justicia en el mundo (en



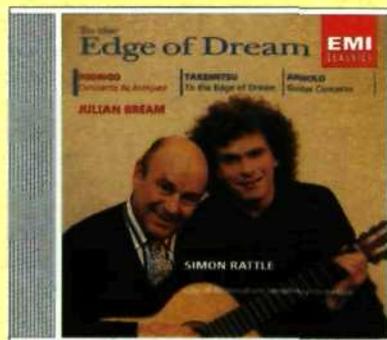
Producción de Giorgio Strehler para el *Don Juan* de la Scala

el escenario) y mensajero del más allá (desde el foso). Doña Ana (Carol Vanes) y Doña Elvira (Renee Fleming) expresaron con convicción su odio y amor hacia Don Juan. Don Octavio (Gösta Winbergh) mereció los aplausos en sus famosas arias por parte de un público que fue parco en ellos durante la representación. Y finalmente Masetto (Pietro Spagnolini), correcto y algo tímido, potenció la brujería de una Zerlina (Cecilia Bartoli) que subyugó no sólo a Don Juan, sino a todos los presentes. Bien orgulloso puede sentirse Strehler de esa criatura que llenó de chispeante vida su hierática y al mismo tiempo sugerente puesta en escena. Las aclamaciones de las que fue objeto Muti al saludar revelaban que el público reconocía en él al responsable de tan sólida como sutil e inclasificable arquitectura.

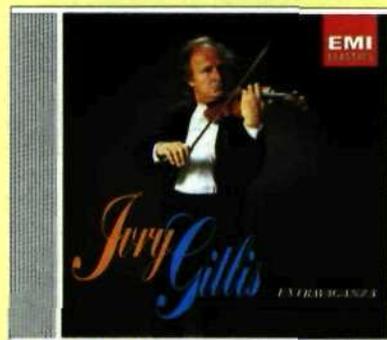
Jacobo Cortines

**EMI**  
CLASSICS

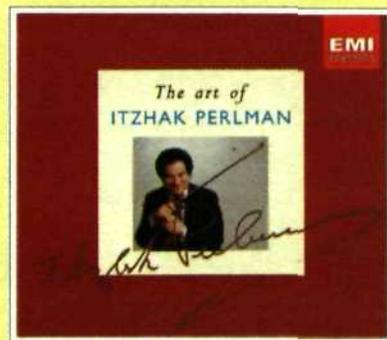
# NOVEDADES



CDC 7 54661 2



CDC 7 54774 2



CMS 7 64617 2

**EMI ODEON, S. A.**  
Torrelaguna 64. 28043 MADRID

## BURDEOS

## Una fiesta teatral

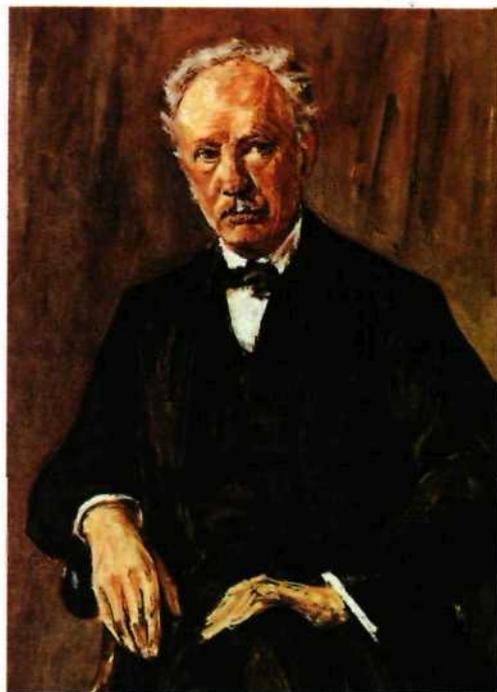
**Burdeos.** Gran Teatro. 9-III-93. Strauss: *Ariadne auf Naxos*. Andrea Catzel, Jeanne Piland, Marie-Françoise Lefort, Heikki Siukola, Gilles Cachemaille, John Graham-Hall, Russell Smythe, Wilfried Gahmlich. Orquesta Nacional de Burdeos-Aquitania. Dirección musical: Karl Anton Rickenbacher. Dirección de escena: Jean-Louis Martinoty. Decorados: Hans Schavernoch. Vestuario: Lore Haas.

**E**l Gran Teatro de Burdeos, desde su reapertura el pasado año tras una importante reforma, se ha convertido bajo la dirección artística de Alain Lombard en uno de los primeros teatros de ópera de Francia. La reciente producción de un título tan complejo como *Ariadne auf Naxos* así lo ha puesto de manifiesto. La puesta en escena de Jean-Louis Martinoty, pensada originalmente para la Ópera Cómica de París y mostrada también en el Covent Garden, es una de las más ingeniosas de los últimos tiempos y demuestra el talento de un auténtico hombre de teatro, que ha asociado con verdadero gusto todas las referencias y guiños que se dan cita en esta obra donde se amalgaman en una síntesis casi imposible la tragedia clásica y la *commedia dell'arte*. La influencia de la ópera barroca en los directores teatrales franceses se dejó sentir en un movimiento prácticamente constante, especialmente en el prólogo (situado entre las bambalinas de un teatro de la época de Strauss y Hofmannsthal) y en la escena de Zerbinetta y sus alegres compañeros. Bellísimo el espacio escénico creado por Hans Schavernoch (la escena final, con Baco y Ariadna en el salón vacío de un

palacio circular sobre el cual se va descubriendo el fondo de un cuadro de Gustav Klimt es de antología), y muy inteligente la utilización de la luz.

Toda la compañía formó un estupendo cuadro de cantantes-actores, en el que habría que destacar el magnífico Compositor de Jeanne Piland. Andrea Catzel (que sustituía a Gabriela Benackova, y recordaba en lo físico a Anna Tomowa-Sintow —quien protagonizó este montaje en Londres— y en la emisión a Rita Streich, aunque con voz más voluminosa), a pesar de no poseer una personalidad especial, al menos tenía noción de cómo abordar este repertorio. Heikki Siukola posee una voz de tenor poderosa y percutiente, si bien no es muy sutil como intérprete. Marie-Françoise Lefort sacó mucho partido escénico a su Zerbinetta, y sin altibajos los numerosos pequeños papeles, con nombres como Gilles Cachemaille o Russell Smythe.

Muy positiva la labor de la Orquesta Nacional de Burdeos-Aquitania, de la



Richard Strauss, óleo de Max Liebermann

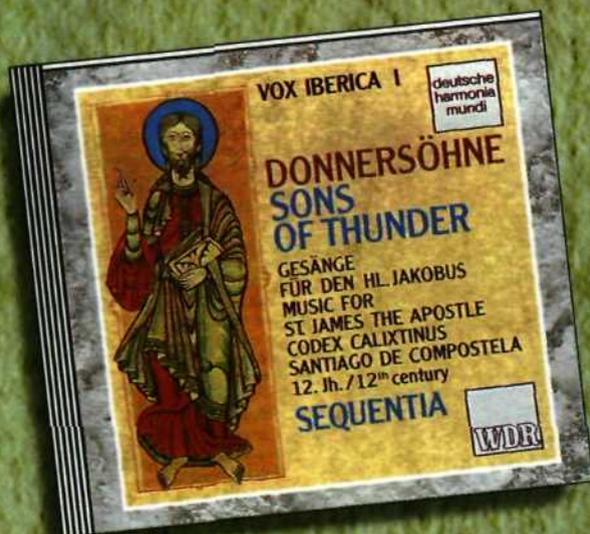
que obtuvo un gran rendimiento Karl Anton Rickenbacher, dentro de una óptica de seriedad y rigurosa tradición germánica. Una excelente representación.

R.B.I.

Compact Disc

deutsche  
harmonia  
mundi

Del Mes



**BMG quiere unirse a la celebración del año Xacobeo a través de una grabación excepcional: la música para el Apóstol Santiago extraída del Codex Calixtinus. Interpretado por SEQUENTIA, especialistas en música medieval, este compact disc es imprescindible en cualquier discoteca clásica.**

**VOX IBERICA I - LA MÚSICA DEL CAMINO DE SANTIAGO**

VOX IBERICA I  
Música para el Apóstol Santiago  
extraída del Codex Calixtinus

SEQUENTIA

BMG  
CLASSICS

MAYO

NUEVA YORK

## Habe Dank

Tantas veces uno abandona el teatro después de una función pensando por qué tantos cantantes no atinan a retirarse a tiempo. Resulta penoso verlos debatirse en el mar de limitaciones que trae el paso del tiempo o en el caso de carreras trágicamente cortas, el mal uso o la mala dosificación de las facultades vocales. El recital de despedida de Christa Ludwig en Carnegie Hall el 20 de marzo, por el contrario, nos dejó una mezcla de sensaciones muy distintas: por un lado la satisfacción de poder guardarla en la memoria en total control de sus medios vocales y expresivos, por el otro, la melancolía de verla partir cuando aún tiene tanto para dar. A los



Christa Ludwig

FOTO: SCHAFFLER

sesenta y cinco años su voz conserva una envidiable frescura y con su decir a veces gracioso, a veces triste, a veces reflexivo, a veces jocoso, creó líneas invisibles de comunicación que tuvo cautiva la atención de cada espectador como en una especie de embrujo.

Eligió un programa con obras de Brahms, Mahler, Schumann, Wolf y Richard Strauss, como si hubiera querido incluir la mayor cantidad de compositores posibles en esta despedida de esa sala que encierra tantos recuerdos. Como si hubiera querido imprimir en su memoria el sonido de su voz en ese ámbito hilvanando notas escritas por todos ellos y letras de tantos poetas que por confesión propia, fueron un espejo a través de los cuales ella percibió la vida.

James Levine tocó con extrema suavidad, pero estuvo totalmente compenetrado con el espíritu de Ludwig en cada canción. Hubo frases de piano solo que parecían una prolongación del canto, y a su vez, la voz

empezaba a dibujar una melancolía como si surgiera del mismo piano.

Christa Ludwig deja detrás de sí cuarenta y ocho años de carrera en la que nos entregó lieder, melodías y canciones, una variedad de personajes de óperas de Mozart, a Strauss, de Wagner a Verdi y versiones inolvidables de las obras sinfónico vocales de Mahler. Ella eligió, significativamente, como última entrega en su programa *Morgen*, una canción de amor y de esperanza, ahora que se embarcará en un *mañana* que la aleja de los escenarios, e intentó despedirse con *Zueignung* (Dedicación), pero las propinas debieron alargarse por la insistencia del público que se negaba a dejarla ir. El final de cada estrofa con ese «habe dank» resumía un sentimiento mutuo: «gracias sean dadas», ella por poder poner punto final a su carrera con sus medios intactos, el público por un artista como Christa Ludwig.

M.J.C.

**EMI**  
CLASSICS

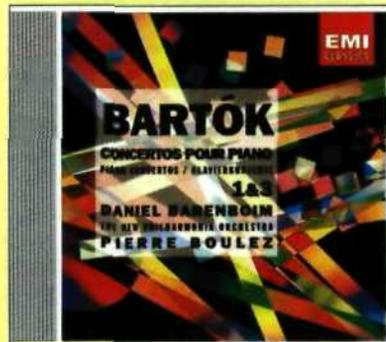
# NOVEDADES



CDC 7 54581 2



CDC 7 54603 2



CDC 7 54770 2

**EMI ODEON, S. A.**  
Torrelaguna 64. 28043 MADRID

PARIS

## Un americano en París

París. Teatro de la Bastilla. 9-IV-93. Mozart: *La flauta mágica*. Dirección musical: Friedemann Layer. Dirección escénica: Robert Wilson. Vestuario: John Conklin.

La *Flauta* de Bob Wilson ha vuelto al parisino teatro de la Bastilla dos años después de que fuera estrenada con motivo del bicentenario mozartiano en junio de 1991. Y como todo lo que pone en escena este singular y genial hombre de teatro —y esta *Flauta* no iba a ser menos— está rodeado de una importante dosis de polémica y de un gran aparato publicitario. Su estreno, como era de esperar, levantó en su día (21-VI-91) una gran polvareda. Ahora, en su reposición, se ha convertido en una de las pocas producciones que agotan el papel en el mastodóntico coliseo parisino.

La gente va —vamos— a ver la *Flauta* de Wilson sin equipaje musical, aunque un poco expectantes a ver lo que se nos viene encima. Evidentemente, se trata de una producción no apta para puristas y donde el componente musical pasa a un discreto segundo plano. Tanto, que uno se plantea si esta orgía visual y este desmedido esfuerzo escénico, al que se ven sometidos los actores/cantantes, merece realmente la pena en una obra donde todos los géneros musicales alcanzan su más alta perfección. Wilson, a diferencia de otros grandes de la escena de hoy —Berghaus, Kupfer, Bondy o los Herrmann—, está más interesado en mostrarnos las particularidades estéticas de los personajes que en exprimir sus rasgos psicológicos o dramáticos. En la *Flauta* de Wilson todo está medido, quizás demasiado medido. Los personajes son perfectos autómatas, seres carentes de vida. Con excepción de Pamina —el personaje más humano para Wilson— y los Papagenos, todos los demás parecen salidos de un bajorrelieve animado de la época de Akhenatón. Es una *Flauta* con pinceladas históricas a la moda egipcia, sin apenas simbolismo masónico y totalmente carente de comicidad y esponta-



neidad. No obstante, posee un gran atractivo y éste radica en la perfecta simbiosis escénica de luz y color. La primera escena es sencillamente deslumbrante a pesar de la economía de elementos: Una roca azul añil intenso se levanta sobre un suelo verde fosforito y un fondo amarillo radiante. Las dos de la Reina de la Noche buscan más la

belleza plástica que el efecto escénico. En general, todo el primer acto está muy bien planteado, diseñado y medido. No ocurre lo mismo con el segundo, en el que parece que a Wilson se le han agotado las ideas, sobre todo en la escena de las pruebas, que es de una vulgaridad manifiesta. Con todo es un gran espectáculo visual desde la primera escena hasta la última.

Otro asunto, como ya se ha apuntado, fue la parte musical. Ni el director, Friedemann Layer —superficial como pocos—, ni los cantantes superaron el listón del aprobado. David Rendall, otrora buen mozartiano, demostró en su Tamino parisino que está acabado en estas lides. La norteamericana Cynthia Haymon posee línea musical, aunque sin presencia vocal para Pamina y el francés Philippe Duminy nos aburnió soberanamente con su Papageno monocorde. Entre las voces graves destacó algo más, por estilo y calidad la de Cornelius Hauptmann, que hizo un buen Orador/Primer sacerdote, que la de Erich Knodt en Sarastro. Por último, Cyndia Sieden, se limitó a engrasar la nómina del club de «Reinas de la Noche en apuros» y se defendió como pudo ¡qué no es poco!

Antonio Moral

## Discreta Mireille

París. 13-III-93. Opéra Comique, Gounod, *Mireille*. Command, Lombardo, Gorr, Vanaud, Vomhos. Coro de la Opéra Comique. Orquesta Colonne. Director: Cyril Diedrich.

La ópera que escribió Gounod sobre la obra homónima de Frédéric Mistral —discretamente tocada y cantada, con una puesta en escena y unos decorados tradicionales y no siempre afortunados— fue clamorosamente celebrada por el público, que abarrotó la Salle Favart durante doce representaciones. Un público abigarrado, con marcada presencia familiar, nada exigente, ganado de antemano, dispuesto a disfrutar con la inverosímil peripecia escénica; con esta ingenua historia de buenos y malos, amores contrariados, gitanas ominosas, espectros, apariciones, valles informales, desiertos, muertes, arrepentimientos y milagro final.

La Orquesta de Colonne es una agrupación instrumental media, con una discreta calidad tímbrica, pero que interpreta con evidente placer su música, tal vez contagiada del entusiasmo de Diederich, un director de gesticulación sobria y eficaz, sensible a los efectos dinámicos, flexible con los cantantes y siempre atento al coro.

Michèle Command, Mireille, dio presencia escénica y vocal a su personaje; por el color y la robustez de centro y graves (cuarto acto). En el registro agudo se siente insegura y por eso lo sitúa bien, pero lo sostiene; y además el compromiso se afronta con una actitud corporal —echándose hacia atrás— que muestra ese temor.

Tras ella, el bajo cantante, Allain Vernhes, en el papel de Ramón; el joven tenor, Luca Lombardo, provisto de un brillante registro alto, pero con centro y graves casi inéditos; Michel Vanaud, en Ourrias, que extremó la violencia de un personaje a mitad de camino entre el Alfio, de *Cavalleria*, y el Mefistófeles, de *Fausto*. Rita Gorr, espléndida desde un punto de vista escénico (tercer acto), no posee un verdadero carácter dramático para dar la medida vocal de Taven, la maligna gitana.

Julio Andrade Malde

# Références

Références

EMI  
CLASSICS

Grandes Grabaciones  
Históricas a  
Precio Medio

Lanzamiento de  
Primavera 1993



Rubinstein interpreta a Chopin  
CHS 7 64697 2 (3 CD)



Karajan dirige Wagner  
CDH 7 64704 2



Kreisler interpreta a Kreisler  
CDH 7 64701 2



Kempe dirige Brahms  
CDH 7 64705 2



Serkin y Busch interpretan a Brahms  
CDH 7 64702 2



Bjorling canta Arias de ópera  
CDH 7 64707 2



Schweitzer interpreta a Bach  
CDH 7 64703 2



Solomon interpreta a Beethoven  
CHS 7 64708 2 (2 CD)

# Maria João Pires

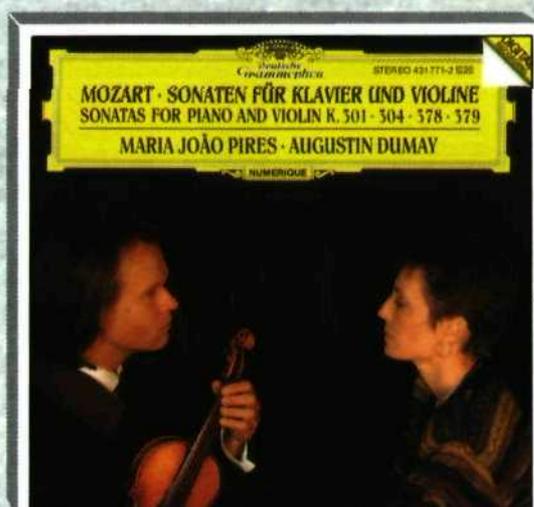
## Agustin Dumay



6 CD 431 760-2 



435 800-2 



431 771-2 



427 769-2 

en



# Anne-Sophie Mutter, la metamorfosis de la alondra



Anne-Sophie Mutter

FOTO: CRICKMAY/D.G.

**E**stá a punto de cumplir 30 años, y pocos dudan de su puesto de privilegio en el escalafón de los instrumentistas. Anne-Sophie Mutter fue descubierta, a los 13 años, por Herbert von Karajan —algunos la habíamos descubierto un poco antes, en una *Mozartwoche* zaltzburguesa—, y desde ese instante su carrera quedó definida. Alumna primero de Ema Honigberger, en su Rheinfelden natal, la muerte de la profesora, cuando la alumna sólo cuenta 10 años de edad, lleva a la pequeña Mutter a trabajar en Winterthur, Suiza, con Aida Stucki, que modela su forma de tocar de manera que Karajan, en el 76, sólo necesita unos minutos de audición para convertirla, de cara a los años siguientes y hasta su muerte, en su violinista.

En el curso de la conversación que se transcribe, mantenida en los días de la última actuación con la artista en España, para Juventudes Musicales, Anne-Sophie Mutter relata su significativa relación con Karajan y, sobre todo, su trascendental metamorfosis acerca de la música de nuestro tiempo, que la ha llevado a ser, en los últimos años, la violinista de primera fila más volcada hacia la creación contemporánea. Nombres del pasado, como David Oistrakh, se cruzan en la conversación con los de grandes músicos del presente, en algunos casos sin haberse dado la colaboración artística —Carlos Kleiber—, para terminar con el capítulo, triste para la intérprete, del encuentro, deseado, con Celibidache, y el no-entendimiento con el mítico maestro.

Precisa en sus ideas, de avasalladora simpatía personal, dispuesta a abordar cualquier tema en la conversación, Anne-Sophie Mutter convierte el trabajo del entrevistador en el más sencillo del mundo. En su labor, el firmante ha de agradecer la ayuda recibida para la realización de este reportaje por parte de María Isabel Falabella, Presidenta de Juventudes Musicales en Madrid, y de Faustino Núñez, responsable hasta hace muy poco del sello Deutsche Grammophon.

**S**CHERZO.—Creo que fue en 1976 cuando, en las mismas sesiones de la Mozartwoche de Salzburgo, tuve ocasión de ver a dos violinistas muy jóvenes, Anne-Sophie Mutter y Thomas Zehetmair. Si no me falla la memoria, recuerdo que usted tocó el Tercer Concierto para violín de Mozart, con dirección de Leopold Hager.

ANNE-SOPHIE MUTTER.—Sí, sí, es cierto, pero creo que fue en 1977, e inmediatamente después di mi primer concierto con Karajan.

S.—¿Cómo es posible para una artista tan joven como era usted entonces superar el Track, el temor a ponerse delante de un auditorio?

A.S.M.—¿Sabe?, para un buen músico la cosa más natural del mundo es salir a un escenario y tocar para un público. Puede que para alguien que no sea músico, para quien, por ejemplo, se sienta en el patio de butacas y nos ve, aquello pueda resultar terriblemente aterrador; pero nosotros vivimos con el deseo de comunicarnos con el público. Y, sí, claro que hay tensión y estás bajo presión antes de un concierto, pero no creo que sea necesario sufrir de los nervios: ya sé, unos sufren, otros no, pero lo que básicamente permanece como algo común a todos nosotros es el deseo de salir a escena y comunicarse con el público. Ya sé que hay músicos, mayores que yo, ciertamente, que todavía hoy pasan terribles momentos antes de salir a escena, pero yo no pondría un énfasis excesivo en todo esto: lo que cuenta, para un músico, es poder llevar algo que tú piensas que tienes a los demás, y tratar de hacerlo con las mejores dotes de inspiración posible.

S.—¿Cómo fue su itinerario hasta Karajan, cómo llegó a él?

A.S.M.—Le diré algo: durante los trece años que estuve trabajando con Karajan, en todos los ensayos, en todas las pausas, siempre hubo alguien, algún músico joven, que llegó y tocó para él. ¡Era asombrosamente fácil tocar para él, siempre encontraba tiempo para escuchar a un músico joven! Le puedo decir que, durante estos trece años, he visto, no exagero, a cientos de colegas que han hecho audiciones para Karajan: muchos pianistas, un montón de cantantes, no recuerdo un solo ensayo en el que no aprovechara la pausa para escuchar a gente joven. Así que, como para todo el mundo, también para mí fue fácil que él me oyera.

Debo decirle que no fue idea mía, ¡por Dios que no!, y debo añadir una cosa: esa, sí, seguramente, ha sido la primera y única vez en mi vida en que he estado nerviosa por ir a tocar para alguien. Cuando recibimos la llamada, indicando que Karajan quería que hiciera una audición para él, ahí sí me puse realmente nerviosa, y le dije a mi profesora: «Por favor, mira, prefiero no ir allí a tocar para Karajan». Traté de posponer

aquella cita, y de hecho la pospuse por dos o tres meses, pero, finalmente, en diciembre de 1976, tomamos el avión para Berlín, y vinieron dos, tres días de espera hasta el momento apropiado: ¿sabe?, en medio de aquellos días de espera, hasta el gran momento, en algún instante yo me dije —a mí misma: «Realmente no tienes oportunidad alguna de ir a tocar con él, ¿para qué te vas a angustiar?» Así que me tranquilicé y cuando llegó el día de ir a la audición, acudí muy tranquila, porque en mi mente yo tenía ya hecha la composición de lo que iba a suceder, por tanto lo único que había que hacer era tocar dignamente, lo mejor posible, y marcharse a casa otra vez. Bueno, empecé a tocar, y él se mostró desde el principio educadísimo, muy amable, muy condescendiente, me dijo que no me preocupara de nada y que tampoco quería cansarme en exceso: toqué primero la *Chacona* de Bach, y cuando iba a tocar la siguiente pieza que traía preparada, se levantó y me dijo: «No hace falta que toque nada más». Yo pensé: «¡Ah, bien, esto se ha acabado pronto!» Pero él se limitó a decirme: «Quiero que demos un concierto juntos el año que viene, ¿de acuerdo?, y se marchó, y yo, naturalmente, me quedé sin habla.

S.—Probablemente, si me permite utilizar esta expresión, usted ha sido la última artista a la que Karajan ha educado.

A.S.M.—Lo sé, y es muy exacto lo que usted dice. Mire, yo sé a cuántos artistas ayudó Karajan: pienso en Mirella Freni, o en



FOTO: ANTHONY CRICKMAY

Plácido Domingo, o en Carreras, o yendo más atrás en Schwarzkopf, y a algunos de ellos los moldeó. Y sé algo aún más importante: creo que soy el único instrumentista de violín con el que trabajó continuamente por espacio de trece años. Él tendió a tener este tipo de largas asociaciones artísticas con cantantes, pero no tanto con instrumentistas, y sé que mi caso ha sido único: además, con el matiz adicional de toda mi transi-



FOTO: JÖRG REICHARDT/D.G.

ción como ser humano; él vivió toda mi evolución, desde que yo era una niña, hasta convertirme en un ser humano adulto. Mire, él era increíble; cuando yo tenía diecisiete años, después de un concierto, me dijo: «A partir de ahora, quiero que des menos conciertos conmigo; ahora tienes que madurar tu propio estilo, y yo no quiero influirte en exceso». ¿Se imagina usted la sabiduría que supone un planteamiento así? Yo tardé en entender que lo que él quería decirme era que no quería condicionarme con su carisma, o su influencia, o su cultura, que era gigantesca! Y le hice caso: di, desde entonces, muchos, muchos conciertos con otros músicos, y comencé a desarrollar mi propia personalidad. Pero, ¿se da usted cuenta de qué maravilloso gesto de humanidad fue el suyo? Nunca quiso ser mi cincelador, ni moldearme en demasía, por temor a malearme o condicionarme: sólo trató de ayudarme a que yo eligiera libremente mi camino. Perdóne, ¿debo entender que usted ha admirado a Karajan, verdad?

S.—Pues... era difícil no ver una actuación suya y no admirar lo que se escuchaba.

A.S.M.—¡Bienvenido al club! (Entre grandes risas).

S.—Gracias. Si le parece, continúo haciendo yo las preguntas. Dejando aparte a Karajan, ¿qué música ha influido más en usted?

A.S.M.—Le diría que mi maestra, la Sra. Stucki, que ha jugado un papel muy importante en mi vida. Ella es musicalmente excelente, fue alumna de Carl Flesch, y posee un nivel de conocimientos increíble. Cuando fui a trabajar con ella, yo sólo tenía diez años: ella es quien me enseñó todo acerca del estilo, y en tomo al análisis de una pieza musical. Ella, creo, es, aparte de Karajan, quien más me ha influido. Y al decir esto, claro, hay nombres inmediatos: por ejemplo, Lutoslawski, o Paul Sacher. Sacher ha sido esencial en mi vida, porque él me introdujo en, ¿cómo podría decirle?, en una dimensión totalmente nueva de la música. Lutoslawski fue, sí, el primer nombre de mi relación con la música actual, y fue decisivo, pero no sólo por ser el primer autor contemporáneo que yo interpreté, sino por su asombrosa pureza de estilo: él ha enriquecido enormemente mi manera de tocar, con su escritura que alberga toda esa gama desde el *pianissimo* hasta esos pasajes insólitos, *non vibrato*, que son caracte-

rísticos de su escritura para cuerdas; Lutoslawski es el primer compositor que me ha enseñado a hacer uso de ese *non vibrato*, que para mí era como una regla de oro, porque el *vibrato* es lo que te permite obtener colores en la música.

S.—Sacher es, en cierta forma, como la síntesis de todo este siglo musical.

A.S.M.—Sí, sí, estoy de acuerdo. ¿Sabe?, lo vi el pasado domingo, en un recital que di en Zürich. No sé la edad que tiene actualmente, ya he perdido la cuenta, debe andar por los 87 años, o algo así, pero su cabeza sigue siendo algo pasmoso, con esa brillantez, esa lucidez... y sigue encargando obras nuevas.

S.—De no haber existido Sacher, una cantidad enorme de obras maestras de este siglo jamás habrían sido escritas. ¿Cómo llegó a conocer a Paul Sacher?

A.S.M.—Yo crecí en la parte de Alemania que llamamos la Selva Negra, y ésta es la parte del país más cercana a Suiza y a Francia. Yo vivía a unos 20 minutos de Basilea, y Basilea es la ciudad donde Sacher reside. Ya di algunos conciertos con él cuando yo tenía quince años, y, viviendo tan cerca, los Sacher me invitaron desde entonces a su casa. Maja Sacher, la esposa

del maestro, posee la más fantástica colección de arte contemporáneo imaginable: por ejemplo, algunos de los mejores Picasso de la época azul, además de pinturas de Monet, Chagall, Miró, Klee, ¡es como un museo! Debo decir que los Sacher han ejercido una influencia decisiva en mí en dos vertientes: la música contemporánea y la pintura actual. De hecho fue Sacher quien inició mi contacto con autores modernos; yo, al principio, no estaba especialmente interesada en el tema. Pero él creía en ello, y yo no podía dejar de confiar en su gusto y su sabiduría, conociendo su inteligencia y su calidad intelectual. Y yo empecé a tocar música actual más por confianza en la palabra de Sacher que por convicción: entonces no hubiera podido imaginar, ni por asomo, que un día se escribirían obras de música para mí.

S.—Su transformación, es muy curioso, está reflejada en dos entrevistas, concedidas con diez años de diferencia a la revista Gramophone: hace una década, usted declaraba no ser la persona adecuada para interpretar música contemporánea, y hace sólo unos meses expresaba su pasión por esta música.

A.S.M.—Sí, sí, es verdad! Y hoy soy una Fan de la música actual. ¡Qué cambio, verdad! (Y ahora casi con un grito) ¡Gracias a Dios! ¡Menos mal que cambié! Si no, ¡qué aburrimiento de artista sería yo ahora!

S.—Karajan dijo, en una ocasión, que tocar las obras de Webern o Schönberg le había llevado a una comprensión mayor de las partituras de Brahms o de Mahler.

A.S.M.—Eso mismo podría decir yo acerca del gran repertorio para violín. Trabajar con músicos como Lutoslawski, Dutilleux, Moret, Penderecki o Rihm me ha ayudado a comprender a los grandes clásicos. Y tiene su lógica: todos los nombres que acabo de citar le tienen sus raíces, muy profundas, en Debussy, Stravinski o los vieneses. Hay aspectos rítmicos comunes, y hasta colores... Y, sobre todo, en todos aquellos se da algo que para mí es esencial: en sus obras hay una estructura, y un desarrollo de la misma, no se trata de un mero ajuste de colores o de trazos, es una cuestión de método. Eso es lo que me atrajo inicialmente de la música de Lutoslawski: es casi imposible determinar qué fue primero, si la inspiración o la estructura.

S.—¿Me podría describir, desde su propia experiencia, las últimas



Anne-Sophie Mutter

FOTO: RICHARD HOLT/EMI

obras que ha incorporado a su repertorio, por ejemplo, las de Moret o Rihm?

A.S.M.—Creo que hay una cualidad común a todas ellas, es la cantabilidad, la capacidad de hacer que la música cante; también el sentido del color, que para mí es fundamental. Wolfgang Rihm, en su *Gesungene Zeit*, por ejemplo, ha escrito a su modo una suerte de aria, lo cual es muy distinto de lo que ha hecho Norbert Moret. Pero hay algo más: todos ellos me llevan al borde mismo de mis posibilidades como intérprete; quiero decir que lo que han escrito es muy difícil, y eso me estimula.

S.—¿Podría hablar un poco de su experiencia con el *Concierto de Alban Berg*, que muchos consideramos el más importante de este siglo?

A.S.M.—Sí, aunque yo iría más lejos: a mí me parece, junto al de Beethoven, el más grande de los *Conciertos para violín*, a causa de la humanidad que anida en las dos obras. Mi historia con el *Concierto de Berg* es muy especial, porque fue toda una lucha, una verdadera lucha. Creo que empecé a estudiarlo hace ahora diez años. Al principio no me gustó ¡para

nada! Pero, bueno, me lo tomé como una obligación, estudié su estructura, traté de tocarlo de corrido, y, bueno, ¡creo que hasta llegué a soñar por las noches con la partitura! Finalmente lo abandoné. Un día leí el análisis de la obra escrito por Adorno, y a raíz de eso volví a tomar la partitura, e hice en ella algunas anotaciones. Entre medias, ocurrió lo que ya le he contado, que empecé a tocar obras contemporáneas, paulatinamente. Y, poco a poco, con esa experiencia, y con la ayuda del análisis de Adorno, empecé a entrar en la más absoluta estructura de la obra, el mero esqueleto, algo que resultó ser esencial. Es que eso te lleva a percibir momentos como aquél en que Berg recupera el Coral de Bach, en los instrumentos de viento, en la segunda parte de la obra: si no percibes instantes como éste, ¡estás perdido en la obra! A partir de ahí empecé a estudiar la obra, realmente en serio, y pasé de un «¡Guau, esta pieza es realmente interesante!» a una progresiva fascinación y posterior amor, amor total, por la obra. Pero quiero señalarle algo: yo he madurado como persona, ahora tengo una familia, un hijo, y todo ello, por distante que parezca, me ha llevado a comprender y a amar una obra como ésta.

S.—¿Cuáles son sus próximos pasos en el repertorio, moderno o clásico?

# GIUSEPPE SINOPOLI STAATSKAPELLE DRESDEN EN CONCIERTO



BARCELONA  
27 DE ABRIL  
MADRID  
28 Y 29 DE ABRIL  
SANTIAGO  
DE COMPOSTELA  
1 DE MAYO  
VALENCIA  
2 DE MAYO



ARTISTA EXCLUSIVO DEUTSCHE GRAMMOPHON



CD 435 790-2



CD 431 684-2



CD 437 689-2



CD 423 677-2

A.S.M.—Hay otro concierto nuevo, escrito para mí, que espero estrenar en breve, es el nuevo *Concierto para violín* de Penderecki, que debía darse a conocer en junio, pero ha habido que posponer la fecha del estreno, porque la obra aún no está terminada...

S.—...como suele suceder con Penderecki.



Anne Sophie Mutter

A.S.M.—¿Ya es tradicional, verdad? Bien, aparte de esa obra lo que quiero hacer en los próximos años es música de cámara, tanta cuanto me sea posible. Hay tantas obras maravillosas de Brahms o de Schubert en ese terreno...

S.—¿Y obras para violín solo de distintas épocas, como las Sonatas y Partitas de Bach, o la Sonata de Bartók?

A.S.M.—No me gusta resultar drástica, pero de momento no tengo intención alguna de tocar esas obras en concierto, o de grabarlas en disco. Bach es algo que toco para mí misma, exclusivamente, y la ayuda que esa música me da en mi trabajo no sé si sabría transmitirla al público. Pero, como ya ha visto usted, sé cambiar de ideas, así que...

S.—¿Qué violinistas del pasado le han interesado más?

A.S.M.—Esencialmente dos: uno es David Oistrakh, al que escuché en un concierto, cuando yo tenía seis años, y le puedo asegurar que todavía guardo la impresión de aquel día; lo extraordinario de Oistrakh era su modestia al tocar, la forma en que su impresionante honestidad humana se traducía en la interpretación, en la que nunca pretendía usar la música, sólo servirla. La otra violinista que me ha impresionado, y a la que sólo conozco a través de los discos, es Ginette Neveu. Hay otro artista que me ha impresionado siempre, y que no es un violinista: es Dinu Lipatti, cuya forma de tocar siempre me ha subyugado, por su forma de hacer cantar a un piano, algo increíble.

S.—¿Repetiría hoy alguna de las grabaciones, en parte ya clásicas, de las obras que llevó al disco con Karajan?

A.S.M.—No, creo que no. Me ha sucedido ya con algunos

maestros, que me han pedido grabar con ellos obras como los *Conciertos* de Brahms o de Beethoven, o el *Doble* de Brahms, pero no me siento capaz. No sé, tampoco en esto quiero ser drástica, pero creo que sólo podría hacer esto con algunos músicos: quizá con Carlos Kleiber, por ejemplo, ¡pero graba tan pocos discos! Además, ¡ni siquiera he tenido la suerte de tocar

con él! Le conozco personalmente, ¿sabe?, también vive en Munich, y es una persona de una inteligencia y un talento increíbles. Me fascina su sentido insólito de la claridad, de la luminosidad, él es la música en estado natural: cuando dirige, no te transmite nada que haya aprendido, es algo que está dentro de él. En fin, con otro gran maestro, que es Celibidache, no he tenido suerte: supongo que sabe la historia de nuestro concierto frustrado; hace seis años me llamó para tocar el *Concierto* de Sibelius, y me dio tres ensayos con él. Yo llegué al primer ensayo, y lo primero que me dijo, sin siquiera

FOTO: EMIL PERAVER/D.G.

darme la mano, no fue «Buenos días» o algo así, sino «¡Olvide todo lo que Karajan le ha dicho!» Yo me quedé un poco aturrida, porque no entendía muy bien qué tenía que ver yo en medio de su vieja batalla psicológica con Karajan. En fin, después de aquella recepción, empezamos al ensayo: los tempi eran muy lentos, algo que yo sabía ya, pero aquel día creo que llegamos al límite posibilístico de la pieza (*Canta el comienzo de la obra, lentísimo*), y le juro que yo traté de dar lo mejor de mí misma. En medio del ensayo, dijo que fuera a su camerino. Y me habló con dureza enorme, sin motivo, y volvió a insistir en que me olvidara de Karajan. Debo decir, con tristeza, que no me prestó apenas atención, ni en ese ensayo ni en el siguiente, y sólo me lanzó algunos gritos desafortunados. Llegamos al ensayo general, y le vuelvo a asegurar que, por encima de todo, traté de tocar como él quería: pero fue en vano, en ese ensayo, ante mi asombro, tocamos el *Concierto* aún más lentamente que en los días anteriores, y aquello carecía de vida, era una interpretación muerta por anticipado. Pedí hablar con él al final, y le dije: «Maestro, lo siento de corazón, pero no voy a dar el concierto, no me puedo responsabilizar de la interpretación». Ni me contestó. Ni nos despedimos. Eso fue todo. Fue muy triste. Sé muy bien quién es y lo que es Celibidache, pero no tuve suerte con él. Sé que desde entonces no habla particularmente bien de mí. Lo lamento de veras. Me habría gustado trabajar, musicalmente, con él, pero no pudo ser.

José Luis Pérez de Arteaga

## OPINION

## Los premios que vos matáis gozan de buena salud

No creo que recordemos 1993 como el mejor año de nuestras vidas. Al menos, no será el mejor año de nuestras vidas discográficas. Lo recordaremos, sí, por hechos aislados, ediciones sueltas o proyectos solitarios. Guardaremos en la memoria casos y cosas como el *Aladino* de Nielsen que Luis Suñén comenta en estas páginas, como las entregas sucesivas de la espléndida edición Leonard Bernstein —para los no advertidos, la *Royal Edition*—, como la *Sinfonía n.º 15* de Shostakovich por Sanderling o como el fabuloso CD en el que José Ramón Encinar dirige el ciclo completo *Eléphants Ivres* de Luis de Pablo a la Sinfónica de RTVE. Claro es que no olvidaremos a Glenn Gould, ni el rescate de recientes tesoros de Sviatoslav Richter, ni tampoco, que éste fue, es, el año en que empezaron a publicarse los Bruckner de Celibidache en Laser-Disc.

Pero citamos sólo lo bueno. Quizá —¡confiemos en que se quede en «quizá»!— tengamos que recordar 1993 como el año en que se detuvo el proyecto Gerhard de la Orquesta de Tenerife (véase el preocupante artículo de Javier Alfaya, en el número anterior, referido a la agrupación tinerfeña). Quizá —y aquí el pesimismo da para más— debamos recordar 1993 como el año en que José Luis Temes y Rosa María Molleda tuvieron que parar en seco su admirable proyecto de monográficos iniciado en el 92 con el título genérico de *Música española contemporánea*, once CDs ya editados, nacido al amparo del Quinto Centenario y muerto (o así) como el Idem Centenario. Y, desde luego, recordaremos la campaña 92/93, como aquélla en que el Ministerio de

para Empresas y Producciones Discográficas que, tradicionalmente, concedía por las calendas primaverales.

Los premios del Ministerio, no nos engañemos, nunca fueron el equivalente de la Academie Charles Cros, o del Deutsche Schallplattenpreis, o del Edison Award, o de los mismos Grammy, y menos aún del, también fenecido —al cumplir 25 años de fructífera vida, por cierto—, Premio Mundial del Disco; pero cumplían una función, no sólo honorífica, sino re-integradora. Los premios de Cultura, amén de distinción

des multinacionales, enjugar sus balances y sus cuentas de pérdidas y ganancias, y, sobre todo, ayudaba a nuestros escasos y siempre aventureros hombres del disco a afrontar nuevas producciones.

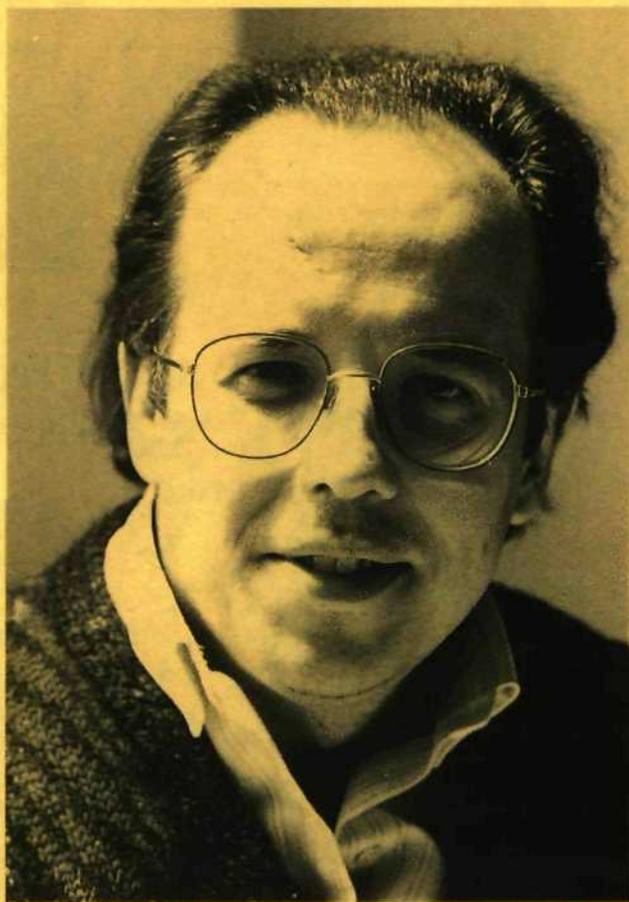
En mucho o en poco, los medio olvidados Premios del Disco del Ministerio —no se ha hablado de ellos desde hace meses, bastantes meses— coadyuvaron a la benemérita labor, casi impagable a medida que el tiempo pasa y su hueco no se llena, de empresas y hombres como Ensayo de Antonio Armet o Etnos de Gabriel Moralejo, por no

hablar de proyectos regionales encomiables (Asturias, Cantabria, Andalucía), tanto en el campo de la música clásica como en el del folclore. No resolvieron la vida a los premiados, ni siquiera —tampoco en esto nos engañemos— concedieron difusión generalizada a sus trabajos, pero no es poco, fueron, no piedras en el camino, sino balones de oxígeno o popular botijo de caminante: cumplieron, cumplían, como antes se ha dicho, una función.

En este 1993, Víctor Pablo Pérez y sus huestes insulares se han tenido que conformar con el reconocimiento de los Premios Ondas, que en esta campaña, por vez primera, miraron al mundo del clásico, pero el otro reconocimiento, el institucional del Ministerio, acaso habría disipado un poco los nubarrones entrevistados en Canarias. Acaso, también, habría hallado José Luis Temes más eco en patrocinadores o promotores de su proyecto si su notoria entrega inicial hubiera sido bendecida desde las instancias de la Casa de las Siete Chimeneas. Hasta los mismos discos RTVE, de nada sencilla financiación, y gestión,

podrían haber encontrado mayor apoyo, interno y externo, de haber sido refrendada su propuesta por la administración del Estado. Pero no ha podido ser. Bien. Para no quedarnos con mal sabor de boca, ¿decimos aquello de «el año que viene, si Dios quiere?».

J.L.P.A.



José Luis Temes

FOTO: GLORIA COLLADO

cual si de Radio 2 se tratara —aunque ya daría Radio 2 lo que fuera por tener la cuarta parte del presupuesto que aún le queda a Cultura—, recortó, sí, las partidas activas de la Orquesta Nacional, descalificó, sí, las parejas partidas del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, y además volatilizó los Premios

y reconocimiento, implicaban compra masiva de ejemplares de los registros galardonados por parte de la administración pública, y, de cara a las pequeñas empresas, suponían una especie de re-alimentación o servo-mecanismo: esa, tampoco desmedida, dotación económica, permitía a nuestras firmas, carentes por principio de las ventajas de las gran-

## Baile de lujo



Aprile Milo

**E**l Laser-Disc, medio de preponderancia creciente —y no sólo en el ámbito de la

ópera, como inicialmente pudo creerse—, domina por entero esta sección, en donde todos los Audios que se reseñan tienen origen y/o reflejo en la superficie dorada del LD como contrapartida visual. La Ópera de París inicia este recuento con la grabación de *Un ballo in maschera*, la partitura verdiana, tal como la agrupación de La Bastilla brindara la pieza el 6 de abril de 1992. Myung-Whun Chung dirigió a los conjuntos de los que es titular, dentro de una producción debida al *Regisseur* Nicolas Joël. Luciano Pavarotti y Aprile Milo encabezaban el reparto; en el caso de la soprano americana, su trabajo suponía duplicación, ya que en esos días completaba su encarnación del personaje de Amelia para otra

producción audio-visual, la de James Levine en el Metropolitan de Nueva York.



Jesús López-Cobos

FOTO: LLERAS/COVER

## Boulez en Salzburgo

**T**al es el título del soberbio libro que Josef Häusler firmara con motivo de la virtual *entronización* de Pierre Boulez en el Festival de Salzburgo 1992, gran signo de la nueva época de Gérard Mortier al frente del veterano Festspiele. Pero es también el título de uno de los tres (!) Vídeos realizados con motivo de la estancia de Boulez en la villa del Salzach el pasado mes de agosto; dicho documental, filmado por Feliz Breisach, es una producción de la ORF. De Loft es otro documental de Volker Weicker que recoge la interpretación de *Repons* del propio Boulez en el Lehrbauhof salzburgués. Pero lo más esperado, y aquí sí, formato LD —aunque también habrá versión en compact, en cassette digital y en vídeo VHS— es el registro del concierto de clausura de ese Salzburgo 92, con el encuentro —e inmediata *historia de amor*, palabras de Boulez— entre el compositor/editor francés y la *Filarmónica de Viena*. Las obras fueron cuatro: *Nocturnos* de Debussy, *Livre* para cuerdas del mismo Boulez, *Canto*



Pierre Boulez

FOTO: KALTER

*del ruiseñor* de Stravinski y *El mandarín maravilloso* de Bartók, versión íntegra del ballet. En la parte visual de este *Laser-Disc* es Klaus Viller el responsable de la realización. Deutsche Grammophon publica el producto.

## Pedro y el barbero, Bejart y López-Cobos

**A** sí dicho, parece el título de una película de Monicelli o de Vittorio de Sica, años 50. Pero no es sino la suma de todos los elementos concurrentes en las dos producciones audiovisuales que Jesús López Cobos ha dirigido para la RTSR (Radio-Televisión Suisse Romande), con la agrupación de la que es titular desde 1988, la Orquesta de Cámara de Lausana. El primero de estos trabajos es, pese a su aparente modestia, el más interesante: se trata de una recreación del inefable cuento musical de Prokofiev *Pedro y el lobo* —no confundir, *please*, con *Teresa y el oso*, reciente *opus* de Luthiers—, narrado y coreografiado por Maurice Béjart (!); la producción más tradicional sería la de la ópera rossiniana *El barbero de Sevilla*, grabada en el Gran Teatro de Ginebra a principios de 1992, según una puesta en escena de Alain Marcel, con decorados de Carlos Cytrinski, sobre un reparto que incluyó a Rockwell Blake como Almaviva, Patrick Raftery como Figaro, Vesselina Kasarova como Rosina y Carlos Feller como Bartolo. Michael Dami dirigió la vertiente visual de ambos LDs.

## El viejo entre los jóvenes

La maravillosa relación de Günter Wand con los fabulosos instrumentistas juveniles de la Orquesta del Festival de Schleswig-Holstein, la manifestación creada por Leonard Bernstein y Justus Frantz. En su actual cargo de Consejero Artístico del festival, el venerable Wand concita el entusiasmo y la admiración del conglomerado internacional de músicos jóvenes que anualmente se reúnen en torno al palacio ducal. Un nuevo LD del grupo BMG/RCA recoge el concierto inaugural del Festival 1992, ofrecido el pasado 28 de junio, en el que Wand dirigió a la Orquesta de la NDR, de la vecina Hamburgo —la orquesta juvenil titular preparaba, en esos días, su gira europea, que llevó al conjunto, entre otras ciudades a Granada para la clausura del Festival 1992, el 5 de julio—; con Roland Greutter como solista, Wand interpretó el *Concierto para violín en la menor de Bach* y una de sus páginas predilectas, la *Séptima Sinfonía* de Bruckner. Apostilla granadina: la Orquesta de Schleswig-Holstein volverá a cerrar el Festival del 93, el 7 de julio —San Fermín—, esta vez con Sir Georg Solti en el pódium. De nada.

## El Otello del octogenario



Sir Georg Solti y Plácido Domingo

FOTO: PURDOM

Ya se ha informado, en estas mismas páginas, de cómo Sir Georg Solti festejó su octogésimo aniversario dirigiendo en el Covent Garden el *Otello* de Giuseppe Verdi, el pasado mes de octubre. Pioneer anuncia ahora, en coproducción con la BBC y la propia Royal Opera House londi-

nense, la edición de esta ópera, en grabación realizada por Brian Large durante las representaciones. Plácido Domingo, Kiri Te Kanawa y Sergei Leiferkus protagonizan la obra de una composición escénica de Elijah Moshinsky. Así, pues, tercer *Otello* de Solti —que siente incuestionable pasión por la partitura—, en un inventario que recoge dos grabaciones en Audio —con Cosutta y Pavarotti respectivamente en el papel principal— y una tercera en LD, la que ahora se reseña.



*Te acercamos*

LA MEJOR MUSICA

**EMI  
CLASSICS**

*Si desea recibir información periódicamente sobre novedades, catálogos monográficos y el Catálogo General anualmente, envíe este cupón*

Nombre .....

Dirección .....

C. Postal .....

Ciudad .....

Edad ..... Profesión .....

Preferencias: Vocal

Sinfónico

Cámara

EMI ODEON, S. A.

Torrelaguna 64, 28043 MADRID



## RETRATOS

Peter Maag:  
una semblanza

Hace ya bastantes años, allá por mediados de los años setenta, un director suizo, escasamente conocido en España, vino a dirigir la Orquesta de la Radio Televisión Española. No eran buenos tiempos aquellos para la orquesta—no es que los de ahora lo sean, pero al menos ahora está más centrada. Si no recuerdo mal el programa era así: *Orfeo* de Liszt, la *Sinfonía n.º 36* de Mozart y el *Preludio y Muerte de Isolda* de Richard Wagner. Tal vez falte alguna obra, pero no me acuerdo. Yo había escuchado algunas grabaciones fonográficas de Maag, todas de los años sesenta y con la London Symphony. Entre ellas había una absolutamente extraordinaria de la *Escocesa* de Mendelssohn y otra, que no lo era menos, de su *Sueño de una noche de verano*, así como algún que otro disco de Mozart, uno en especial con las *Sinfonías n.ºs 32 y 38* y aun otro con los *Conciertos para trompa*, con Barry Tuckwell como solista. En otros sellos discográficos —estas grabaciones eran de Decca— tenía, por ejemplo, uno, también muy bello del *Concierto para violín y orquesta* de Dvorák y de *Tzigane* de Ravel, con Edith Peinemann y la Filarmónica Checa. Pero volvamos a aquel concierto: la temporada de la ORTVE no era muy brillante que digamos, pero la presencia de un director con tan buenos antecedentes, aunque fueran sólo discográficos, era suficiente como para animarlo a uno a darse un paseo hasta el Teatro Real y asistir al ensayo abierto al público.

Y allí ocurrió el pequeño milagro. La orquesta sufrió eso que los franceses llaman *un coup de foudre*, un flechazo, y se enamoró de aquel suizo entonces de mediana edad, de alborotados cabellos rubios y ojos de una especial candidez azulina, cuya vigorosa y elegante figura parecía proyectarse sobre ella, en busca de una unión íntima con unos músicos que hasta entonces, y con alguna ocasional excepción, solían tocar con una especie de apática indiferencia. El Real estaba lleno y me acuerdo de dos personas, Eduardo Rincón y Miguel Azaola, —que no me dejarán mentir, como suele decirse— que al terminar el ensayo y estallar una ovación clamorosa en la sala tras el acorde último de la *Liebestod*, se volvieron hacia mí, que estaba en una fila de butacas detrás de la

suya, y me dijeron al unísono, con un tono de profunda admiración: «Oye, ¿quién es este tío?» Y pocos días después de aquel concierto leía yo en *Ritmo* una crítica del menos complaciente de los críticos, Arturo Reverter, en la que elogiaba sin reservas a Maag y le saludaba como el mejor director que había pasado por la orquesta en mucho tiempo.

Así debió de empezar aquella especie de idilio que unió a la ORTVE y a Maag y que se encargaron de liquidar unos cuantos de esos sujetos practicantes del más sórdido de los pecados capitales, y el más extendido de nuestro país, según escribió mi ilustre paisano, el gran padre Feijóo: la envidia. Tal vez habría otras motivaciones pero esa juraría que fue esencial. A Maag lo prohibieron también los aficionados enseguida y alguno hubo que en los programas de mano tachó el nombre del titular de entonces y puso el del suizo. Por desgracia aquello no era más que un deseo. Maag dirigió unas cuantas veces más, y con éxito, a la orquesta, pero ni él

recuerdo mal. Fue López Cobos —que en cierto modo es su discípulo— quien lo trajo, cuando era titular del conjunto en sustitución de Antoni Ros Marbà. Pero ni él ni Maag, al parecer, se entendieron ni —lo que es más grave— el estilo directorial de éste encontró comprensión en una orquesta, que entonces sufría una de sus peores crisis —y van unas cuantas— de identidad. Dicen que los músicos de la ONE se quejaban de su falta de claridad al marcar. A otros, tan hechos a la rutina, les cargaba la manera entusiasta, casi mística con que Maag explicaba ciertas partituras. Él lo pasó muy mal. Acostumbrado a su *Love affaire*, como le llamaba, con la ORTVE, no encontró el camino al corazón y al cerebro de una orquesta resabiada como pocas, que disimulaba su falta de fe en sí misma con su aspereza y distanciamiento en su trato con los directores. Los últimos conciertos fueron un desastre, con una orquesta desganada y un maestro desmoralizado. Todo hacía pensar que, cerradas las puertas de la

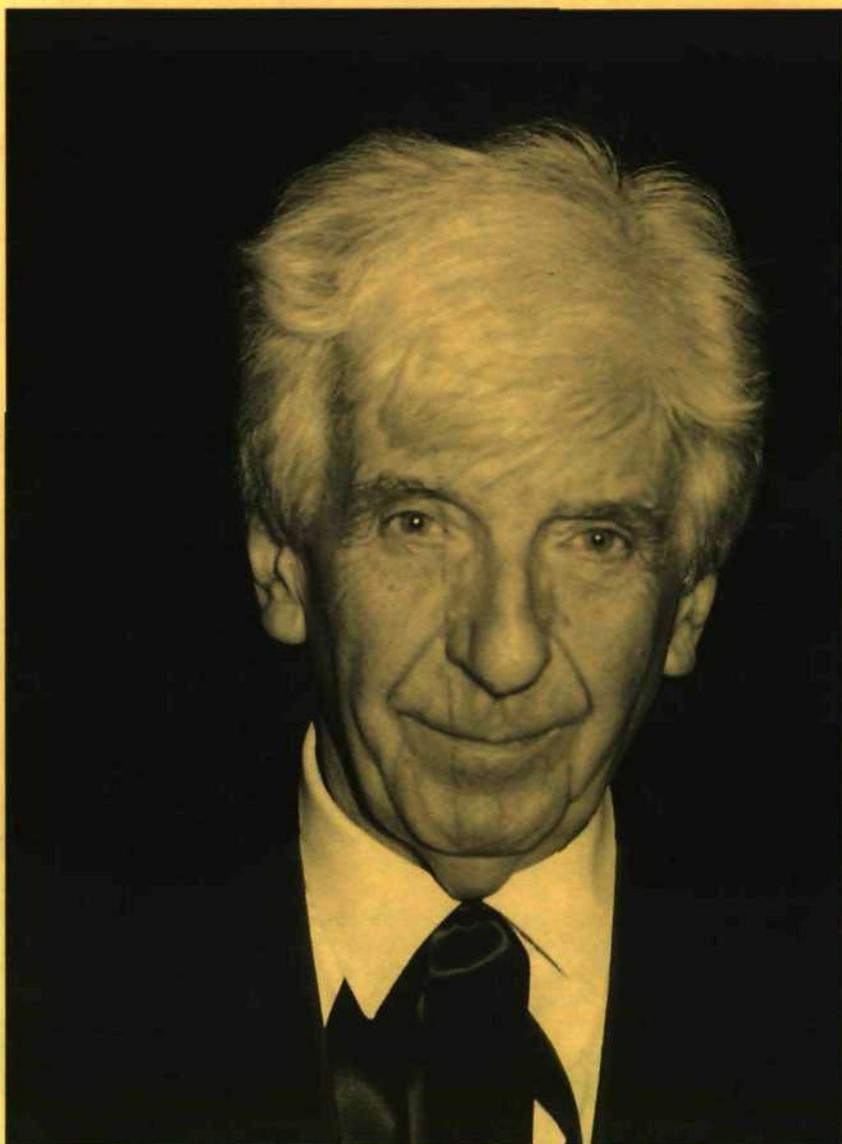
ORTVE por la burocracia de turno, Maag tenía difícil lo de volver a Madrid —si es que quería hacerlo—. Ahora Maag vuelve con la ORTVE dentro de nuestro Festival Mozart y se anuncia que volverá de nuevo con ella la temporada 1993-94. Bienvenido sea.

Curioso maestro, Peter Maag: estudiante de teología con Karl Barth, de filosofía con Jaspers, discípulo de Ernest Ansermet, y que descubrió su vocación directorial actuando como solista con Wilhelm Furtwängler en un concierto para piano de Bartók. Furtwängler le animó y es a él y a su otro maestro, el genial relojero suizo, Ansermet, a quien rinde con más gana el homenaje de su admiración sin límites. Maag hablaba de esos dos maestros con un razonado entusiasmo. Lector de Nietzsche a fin de cuentas, utilizaba dos conceptos del pensador alemán para definirlos: Furtwängler, el hombre del Norte, era el dionisiaco, el arrebatado, que al empezar a dirigir la *Quinta Sinfonía* de Beethoven sentía su cuerpo recorrido por una especie de corriente eléctrica y entraba en trance —un trance que comunicaba a la orquesta que, desde ese momento obedecía, sin una vacilación las indicaciones, a veces desmañadas de aquel hombre. Algo parecido a lo que, según cuenta Chai-kovski, hacía Arthur Nikisch. Y en cuanto



Peter Maag

ni casi nadie se explicó por qué de pronto esa relación se cortó y la orquesta siguió navegando en las habituales aguas de marasmo y desgana, hasta tiempos bien recientes. Luego llegó la etapa de Maag con la ONE, que se saldó con un redondo fracaso. López Cobos, entonces un director en alza entre nosotros, conocía mucho a Maag porque precisamente su revelación como director operístico se había producido al sustituirle por enfermedad en algún teatro italiano, si no



Peter Maag

FOTO: BOFILL

al otro, a Ansermet, Maag hablaba de esa precisión matemática, de ese rigor absoluto que bordeaba tantas veces la frialdad pero que evidenciaba un conocimiento perfecto, sin falla de la música, que dirigía, y le llamaba el apolíneo. Resultaba difícil saber a quién admiraba más nuestro músico. Los dos fueron sus guías cuando era joven y lo absorbía todo con la devoción de los neófitos.

Hombre curioso, este Maag, al que nunca le han importado un comino los triunfos fáciles, que en plena carrera ascendente tuvo una crisis espiritual y se largó al Extremo Oriente para vivir como monje en un monasterio budista. Por entonces dirigía con frecuencia a la London Symphony Orchestra y grababa para la Decca. Tenía sus problemas con las orquestas —siempre los ha tenido, al parecer y ésa es una de las causas por

las que ha estado mucho más alejado de los estudios de grabación de lo que quizá debiera— pero estaba en un buen momento cuando se le ocurrió aquello del «Vanidad de vanidades y todo vanidad» del Eclesiastés. Sólo que a él, a pesar de ser hijo de un hombre de iglesia, de un pastor protestante, no le dio por la mística cristiana. Por entonces el budismo zen estaba en alza por toda Europa, quizá como imposible remedio contra una civilización cada vez más perversamente consumista y egocéntrica. De modo que Maag lo dejó todo —seguramente también alguna de las múltiples mujeres que le han acompañado en su vida— y se marchó al Extremo Oriente, a un monasterio budista cerca de Hong-Kong. Más allá, no. Más allá estaba el maoísmo en plena efervescencia y este liberal impenitente, masón de

la misma logia vienesa en que militó —¿se dice así?— Wolfgang Amadeus Mozart, debía de mirar con asombro la locura totalitaria de sus vecinos de la China Popular.

Hay que decir que Maag volvió al podio por casualidad. Al cabo de dos años de budismo zen, Maag se hartó de silencios y suspensiones del pensamiento o la carne exigió sus derechos. Así que, aún vestido con el rugoso hábito monjil emprendió un viaje, tal vez de vuelta a Europa, tal vez, sencillamente, de errabundeo por Asia. Un día tomó un tren en Japón y el Destino, burión, le tenía preparada una trampa. En el mismo departamento donde él viajaba, metido en su rincón, iban unos cuantos músicos japoneses. Unos músicos un tanto desesperados, por cierto. Estaban en gira por el país y su director, Antal Dorati, había enfermado repentinamente y no tenían con quién sustituirlo. Uno de los músicos se puso a mirar a Maag y lo reconoció. «¡Maestro!» Maag se quedó confuso, pero respondió al saludo. Ya estaba. Por mucho, que según cuenta, lo intentó no pudo sustraerse al deseo de aquellos hombres, que necesitaban como el aire seguir en su gira. Volvió al podio y desde entonces, por fortuna para todos, no lo ha dejado.

Y Maag ha seguido su carrera errática, singular, de gran músico que no se adapta a los moldes habituales. De vez en cuando alguna de las figuras del momento le reconoce. Así von Dohnányi, que hace unos años habló de él, en los micrófonos de la BBC, como uno de los mejores mozartianos de nuestro tiempo. Fue director de la Orquesta Sinfónica de Berna durante unos años y de esa etapa quedan unas cuantas grabaciones excelentes de Mendelssohn, Schumann —incluida esa raramente interpretada obertura de *Hermann y Dorotea*, con su hermoso homenaje a la *Marsellesa*— o Martinu. Ahora ha vuelto a Italia, donde trabajó tantos años, con una orquesta modesta, la de Cámara de Padua, con la que también ha empezado a grabar, para Marco Polo esta vez.

Un maestro como Maag, con sus setenta y tres o setenta y cuatro años encima, no va a ser nunca una gran figura —o un figurón, que es lo frecuente— en el sentido habitual de estos términos: una cierta prosopopeya, una intencionada mitificación y esa serie de equívocos que dicen que forman lo que se llama la fama. Es hoy lo que era ayer: un músico admirable, un director excepcional que hace música simplemente porque le gusta. Algo que casi nadie es capaz de hacer ya.

Javier Alfaya

## REFERENCIAS

## Los Cuartetos de cuerda de Johannes Brahms

Con tan sólo tres obras, Johannes Brahms ocupa uno de los lugares de honor en el olimpo cuartetístico. De no ser por el yugo autocrítico que el hamburgués no cesó de imponer a los frutos nacidos de su estro durante toda su vida, serían muchos más los cuartetos que habrían llegado hasta nosotros. Un yugo que antes de 1873 —fecha de publicación de su *Op. 51*— se manifestó en forma de respeto reverencial y atemorizado ante la magnitud imponente y la modernidad deslumbrante del legado beethoveniano. Precisamente por ello, los cuartetos que menciona Schumann en su profético artículo *Nuevos Senderos* (1853) debieron dar con sus armonías en las llamas y con sus melodías en el olvido.

El *Cuarteto Op. 67* nace a la par que la *Sinfonía n.º 1*, otra obra de gestación larga, compleja y fruto paradigmático de las consecuencias de la negra y prolongada sombra que, en el sentir de Brahms, seguía acompañando a un Beethoven incorpóreo. Consumada su génesis, aquél —poco amigo de explayarse más allá de los límites del tríptico en los diversos géneros camerísticos que cultivó— consideró suficiente su aportación a la breve pero fulgurante historia del cuarteto, con la que en menos de un siglo Haydn, Mozart, Beethoven y Schubert habían elevado uno de los edificios fundamentales en el largo devenir creativo del espíritu humano. Pero escuchando estas tres obras maestras, no puede sino añorarse la existencia de otros cuartetos de primera y última época. Ciertamente es que contamos con los dos *Sextetos*, con los dos *Quintetos* y con ese melancólico canto del cisne encamado en el *Quinteto con clarinete*.

Partituras todas que están bien lejos de ser malos consuelos, pero que no por ello nos dejan de alimentar el deseo de haber recibido un legado cuartetístico brahmsiano mucho más amplio y representativo de las diversas etapas y estilos de la fecunda y exigente carrera del hamburgués.

En un rápido examen de estas tres obras debe hacerse necesariamente mención de las diferencias que separan

los dos *Cuartetos* de la *Op. 51* del solitario habitante de la *Op. 67*. Los dos primeros, en modo menor, nos presentan a un Brahms trágico, cultivador de amplias formas, maestro de la «variación desarrollada» (por servimos del término acuñado por Schoenberg). El último, en un luminoso si bemol mayor, vuelve la mirada hacia Haydn, el creador del género, a la vez que nos anticipa maneras, rostros, confidencias del último Brahms, especialmente en varias de la colosal serie de variaciones final, en las que, al igual que hizo —quizás no casualmente— en las *Variaciones sobre un tema de Haydn*, Brahms demuestra su talento contrapuntístico al hacer sonar simultáneamente dos temas en apariencia dispares —el bajo de la *passacaglia* y el tema de las variaciones en la *Op. 56*, el tema inicial del primer movimiento y el tema de las variaciones en la *Op. 67*— en el colofón de la obra. Un guiño que no hace sino acentuar la mayor transparencia constructiva de este tercer cuarteto, algo que puede plantear en pocos problemas a los intérpretes duchos en la estética romántica pero poco familiarizados con los procedimientos clásicos.

Los tres *Cuartetos* de Brahms abren de lleno los portones del Romanticismo.

en algunos movimientos del hamburgués (la *Romanza del Op. 51, n.º 1*, por ejemplo), pero sus texturas nada tienen que ver en general con las de sus compatriotas. La simbiosis entre melodía y armonía, el importante papel desempeñado por las voces intermedias en el entrelazado armónico brahmsiano, la riqueza motivica, la amplitud de su trazado, todo ello hace de estos cuartetos, y especialmente de sus movimientos extremos, verdaderas «sinfonías encubiertas» (Schumann *dixit*). Brahms decide, inteligentemente, renunciar a adentrarse en los abismos dibujados por las *Opp. 130, 131 y 132* de Beethoven y parte en los tres casos de una estructura cuatupartita tradicional, en la que lo más novedoso desde el punto de vista formal suele llegar en el tercer movimiento, casi siempre una suerte de *Intermezzo* que ocupa el lugar del *Minuetto* o el *Scherzo* tradicional.

Abordar la interpretación de los tres *Cuartetos* de Brahms es empresa que plantea infinitos problemas, por más que la alta calidad de las versiones que reseñaremos más adelante pueda inducirnos a pensar lo contrario. En su tupida red de interrelaciones temáticas resulta imprescindible que se perciba siempre con claridad a los cuatro instrumentos, pues de lo

contrario el discurso, la lógica férrea del mensaje brahmsiano se perderá irremisiblemente. Empeño no fácil en muchas ocasiones, en las que la transparencia sólo surgirá a partir de las mil y una sutilezas dinámicas que se verán obligados a realizar los intérpretes. Y junto a la claridad, la densidad, una de las más inequívocas señas de identidad del lenguaje del alemán. Como sus *Sinfonías*, como su música para piano, como sus *lieder*, estos cuartetos están conformados de texturas

densas, macizas casi, que sólo pueden hallar traducción adecuada en manos de grupos capaces de extraer de sus instrumentos un amplio espectro dinámico y de moldearlo en función de los requerimientos de las partituras.

Técnicamente, las tres obras plantean también multitud de problemas a los intérpretes. Ritmos cruzados, ataques que el arco juzga *contra natura*, recurrencia al



Quartetto Italiano

FOTO: PHILIPS

Ante el silencio mantenido en este género por Berlioz, Liszt, Chopin, Bruckner o Wagner, fue Brahms el encargado de decantar un nuevo estilo que permitiera salvar el precipicio al que se habían asomado las últimas partituras de Beethoven. Mendelssohn y Schumann se aproximaron con obras muy hermosas, pero menos personales estilísticamente que sus páginas pianísticas, orquestales o vocales. La huella del segundo se percibe

registro agudo, superposiciones temáticas, articulaciones incómodas, extensa gama de golpes de arco, permanentes indicaciones dinámicas, mil y un problemas que no basta resolver en solitario, sino en comunión y connivencia con los compañeros, ya que en un cuarteto el más mínimo detalle individual revierte con magnitud insospechada en el conjunto. Todo ello, por supuesto, aparte del enorme esfuerzo conceptual que supone desentrañar y plasmar en sonidos la densa escritura brahmsiana, especialmente —insistimos una vez más— en los movimientos extremos, que son los que, en los tres casos, plantean un mayor número de problemas técnicos, expresivos y formales.

Cualquier discografía cuartetística es, en comparación con una orquestal, necesariamente sucinta. La sorprendente eclosión vivida en las últimas dos décadas está comenzando a cambiar este panorama, sin duda el más brillante del siglo. El relevo de los Busch, Kolisch,

imposible en un corto espacio y, muy probablemente, de ingrata y monótona lectura. Acudiremos, por tanto, al trazado de grandes líneas, las que nos permitirán delimitar los terrenos estéticos y técnicos en los que se mueven las once versiones reseñadas más abajo. Comenzaremos desordenadamente por aquella que, por una conjunción de motivos, puede ser considerada la integral más recomendable, la que compendia un

intensidad que sabe encontrar su cauce a través del más pequeño resquicio, tanto en los remansados movimientos intermedios como en los impetuosos extremos. El enfoque del Takács da sus mejores resultados en el *Op. 67*. Excepcionales intérpretes de Haydn (de quien han grabado las *Opp. 76, 77 y 103*), saben que la música bebe aquí de esta fuente y la interpretan con la articulación, la incisividad, la energía y los tempi que requiere Brahms: la indicación *Vivace* del primer movimiento es seguida al pie de la letra de principio a fin y lo que podría parecer una decisión suicida (basta echar un vistazo a las semicorcheas del primer violín en los compases 37 y ss.) se convierte en el punto de partida de un verdadero milagro interpretativo. Estamos ante un Brahms que surge a borbotones, que despierta energía, vigor y, lo que es más importante, una exaltada confianza en sí mismo.

Pero las virtudes no quedan confinadas a este *Vivace*, mágicamente retomado al final de las Variaciones. Los movimientos lentos de los tres cuartetos derrochan lirismo y, cuando la música lo permite (c. 43 y ss. del

*Op. 51 n.º 2* o c. 28 y ss. del *Op. 67*), un sentido trágico que siempre anida agazapado bajo los compases del hamburgo. El sonido del cuarteto es quizás el más brahmsiano de los once escuchados. En el momento de la grabación, los húngaros se valían ya de la extraordinaria colección de Amatis propiedad de la Corcoran Gallery y utilizados durante años por el Cuarteto de Tokio (que los usan también en la grabación que comentaremos más adelante: la comparación de los resultados sonoros obtenidos por uno y otro es fascinante). Y el partido que sacan de ellos es sobrecogedor, no sólo por la inusual potencia y redondez en el *forte* o el *fortissimo*, sino también por la dulzura y el empaste que saben conformar en el *piano* o el *pianissimo*. Técnicamente, las versiones son un dechado de virtudes, una verdadera *summa* de interpretación cuartetística. La acentuación, la transparencia de las diferentes líneas (perfectamente compatibles con su proyección como un bloque compacto), la presencia destacada de las voces intermedias (extraordinarios Schranz y Ormai), la flexibilidad de los tempi, la espontaneidad del fraseo, todo ello redunda en unas versiones que compatibilizan clasicismo y romanticismo y que tienden un puente hacia el futuro.

Este puente se reviste de perfiles aún más nítidos en la lectura del Cuarteto



LaSalle Quartet

Húngaro o Végh ha sido tomado por el Takács, el Tokio, el Alban Berg, el Hagen, el Melos, el Cherubini, el Chilingirian o el Orlando. Entre ambos, los cuartetos que han nutrido durante años nuestra pasión: Amadeus, Italiano, Juilliard, LaSalle, Borodin. Toda una pléyade de nombres que han puesto su virtuosismo, su musicalidad y su quehacer profesional al servicio de un repertorio exigente como pocos y gratificante como ninguno.

Resumir los matices interpretativos anotados cuidadosamente durante la audición de los treinta cuartetos es tarea

mayor número de virtudes, la grabada entre 1988 y 1990 por el Cuarteto Takács. El hecho de que se trate de la última aparecida en el mercado no hace sino acentuar esa buena salud que sin duda goza la vida cuartetística en este final de siglo y de milenio.

El Brahms de los húngaros es de una asombrosa coherencia. Los tres Cuartetos están concebidos como un bloque compacto y omnicomprendido y todos ellos son enfocados con idéntico prisma. Los primeros compases del *Op. 51, n.º 1* nos anuncian ya a un Brahms de una

LaSalle. Sabida es la dedicación casi exclusiva de los estadounidenses a la música de nuestro siglo. Cuando han afrontado otros repertorios lo han hecho desde una perspectiva renovadora, unas veces con una lucidez deslumbrante (últimos *Cuartetos* de Beethoven), otras con un exceso de desapasionamiento (*Quinteto* de Schubert). Aquí optan por una plasmación sonora de las tesis defendidas por Schoenberg en su artículo *Brahms, el progresivo* (1947), que desmiente las frecuentes acusaciones de conservadurismo vertidas sobre el hamburgués y resalta, con profusión de ejemplos, los elementos más innovadores de su música. Brahms, en los atriles del LaSalle, es el camino que conduce de Beethoven a la Segunda Escuela de Viena. Lejos de interesarse en resaltar efusiones románticas, los de Cincinnati exploran la modernidad que palpita en estas partituras valiéndose de dos instrumentos insustituibles: una finísima capacidad de análisis y una técnica omnimoda. Su Brahms se puebla de aristas, de acentos, de acordes secos, de incertidumbres. Los contrastes dinámicos se extreman, se recurre con frecuencia a los golpes de arco en el talón para reforzar su incisividad y mordiente, el *vibrato* se emplea con parquedad y cautela, el *legato* también se constriñe, se acentúa la duración de puntillos o síncopas (c. 29 y ss. del *Andante* y c. 161 y ss. del *Vivace*, ambos del *Op. 67*), el lirismo permanece como soterrado. Las obras parecen así redescubrirse, escucharse por vez primera, planteadas como están de un solo trazo. Apenas hallamos reposo y los momentos de relajación se adivinan como obertura de nuevos procesos tensivos (c. 161 y ss. del *Finale* del *Op. 51 n.º 1*, por ejemplo), todo siempre concluido con acordes secos, cortantes, privados de alargamientos innecesarios. Como sucede con su Beethoven de última época, el Brahms del LaSalle puede no gustar, pero en ningún caso debe ignorarse, no sólo por un afán ciego de novedad, sino por los muchos secretos que alberga y nos descubre.

En la integral del Cuarteto Alban Berg puede rastrearse sin dificultad el magisterio recibido en Cincinnati por el LaSalle. Con su primera formación (con Maetzl y Beyerle en los atriles que hoy ocupan Schulz y Kakuska), el Berg nos propone un Brahms nada contemplativo, tendente al desafuero (controlado) y a un ropaje sonoro más hiriente e incisivo del que

caracteriza hoy a los vieneses (tendente incluso al preciosismo en algunas de sus últimas grabaciones). Al igual que el Takács, sus lecturas nos presentan tanto al Brahms juvenil y apasionado, lleno de fuerza (*Allegro* inicial del *Op. 51 n.º 1*, el más rápido de los escuchados), como al Brahms sereno y lúcido constructor de estructuras impregnadas de orden y de lógica (*Allegro non troppo* del *Op. 51 n.º 2*). Todo ello realizado a partir de un minucioso análisis de las tensiones, de los arcos del fraseo, de las relaciones armónicas y revestido de un sonido plural, cargado de matices y casi nunca desprovisto del fondo aterciopelado que, incluso en los pasajes más intensos, suele acompañar a la cuerda vienesa. Lástima que el prensado español de los discos de vinilo empañe con saturaciones una interpretación plagada de sutilezas dinámicas.

También en elepé debe disfrutarse una de las grandes integrales de estos *Cuartetos* y para muchos, quizás, aquella que más puede contribuir al placer del oyente. Hablamos, por supuesto, del Cuarteto Italiano, la mítica agrupación de Borciani, Pegreff, Farulli y Rossi a quien debemos la autoría de muchas de las más brillantes páginas de la historia de la interpretación cuartetística en este siglo.

en la que el drama surge solo, en el interior de una música fraseada nota a nota, nunca se provoca o se exagera sobre las cuatro cuerdas. Es un Brahms, claro, que bebe de Haydn, de Mozart, de Beethoven, un maestro de la forma sonata, de la dialéctica entre iguales. La calidez, el empaste (¿pueden escucharse unísonos más hermosos?), el generoso *vibrato* y la redondez del sonido no impiden que éste sea incisivo cuando la música lo requiere (c. 118 y ss. del *Allegro* inicial del *Op. 51 n.º 1*), aunque los italianos rozan el ideal de belleza cuando pueden dar rienda suelta a su lirismo (c. 81 y ss. de las *Variaciones* del *Op. 67*), de una efusividad y un poder expresivo difícilmente igualables. Ciertamente es que estamos ante un Brahms menos plural que el del Takács, el Berg o incluso el LaSalle, pero con ello no queda empañada la lucidez o la riqueza del enfoque de los italianos, maestros también en el difícil arte de cohesionar el complejo material temático y envolverlo en un halo de amplitud, de efusión lírica ribeteada de tintes trágicos.

Más decepcionante es la integral del Melos, que acostumbrado como nos tenía en sus últimos años —sobre todo, a partir de su prodigiosa integral Beethoven— a construir versiones de verdadera

referencia, nos sorprendió con un Brahms indeciso y falto de una clara definición estilística y, sobre todo, sonora. Una cierta despreocupación dinámica (¿dónde está el trascendental *pianissimo* del compás 52 de las *Variaciones* del *Cuarteto Op. 67*, por ejemplo?) obra en contra de aquella y un *mezzo-forte* casi constante se convierte a menudo en un escollo insalvable para que los contrastes queridos por Brahms produzcan el resultado expresivo necesario. Los alemanes nos presentan en los movimientos extremos a un Brahms fatalista, trágico, desesperanzado, pero sus buenas intenciones no acaban de quedar plasmadas del todo en su interpretación, en la que las voces graves no acaban de hacerse oír con la presencia

que demanda la música. La viola de Hermann Voss es siempre un punto negro (óigasele, por ejemplo, en el tercer movimiento del *Op. 67*, con su bellissimo solo, y compárese con los de Kamnitzer, Beyerle, Isomura, Ormai o, sobre todo, Farulli, maestro de maestros) y su parte debe coadyuvar decisivamente a la decantación de la personalidad sonora del conjunto. Los mejores logros se alcanzan en el *Op. 51 n.º 2*,

## THE TOKYO STRING QUARTET Brahms String Quartets No. 1 in C Minor No. 3 in B-flat



Como su Mozart, su Haydn o su Beethoven, el Brahms de los italianos no es de este mundo. Habita en un olimpo de belleza, elegancia y distinción. No resulta fácil imaginar una traducción más hermosa que la que nos dispensa el Italiano. Apoyado en los *tempi* más lentos de los escuchados, su Brahms transita por entre los cuatro atriles cual poeta que recita sus versos con delectación. Ningún matiz escapa a la interpretación de los italianos,

pero su lectura no puede rivalizar con las reseñadas más arriba, que la aventajan en riqueza tímbrica, en contrastes dinámicos, en análisis formal. Todo ello, por supuesto, dentro de un nivel muy alto, aunque superado recientemente por su último Brahms grabado para Harmonia Mundi, y en especial por su histórica versión del *Quinteto Op. 111*, una obra en la que el Melos sí que da lo mejor de sí, confirmando como uno de los cuartetos más importantes del último cuarto de siglo.

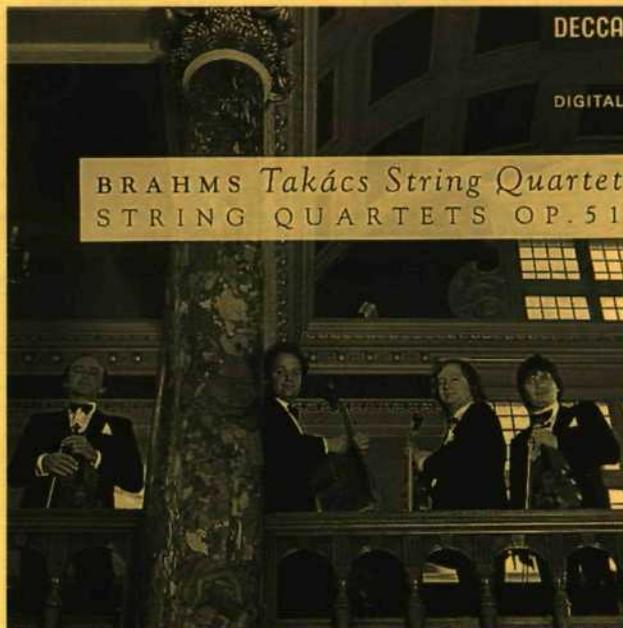
Ante semejante panorama, agrupaciones como el Cuarteto Danés o el Cuarteto Bartók poco pueden hacer. Son las suyas versiones muy estimables, pródigas en virtudes, pero lejos de las maravillas obradas por el Italiano, el LaSalle o el Takács. Los daneses nos obsesionan con un sonido cuartetístico interesante, aunque aún deja asomar ciertos desequilibrios e incertidumbres en el empaste. Musicalmente, su Brahms es siempre interesante y válido, con hallazgos originales (como la realización del *ritardando* del c. 194 del *Allegro* inicial del *Op. 51 n.º 1*) y una personalidad sonora más acusada en los movimientos intermedios que en los extremos, donde unos *tempi* rápidos, que dejan entrever valentía y suficiencia técnica, acaban traduciendo en problemas de ajuste.

El Bartók es, en cambio, una agrupación más experimentada, más hecha, y un fiel exponente de la brillantísima escuela cuartetística húngara. Poco ayudados por una grabación plana, que uniformiza la paleta tímbrica del conjunto y hace sobresalir hasta el exceso a Péter Komlós, el primer violín, los miembros del Bartók se decantan, como sus compatriotas del Takács, por un Brahms conflictivo, tocado con naturalidad, sin esfuerzo aparente, y en el que sólo añoramos un seguimiento más escrupuloso de las prolijas indicaciones dinámicas del hamburgués. Ante los hallazgos y los fulgores que despiden otras versiones, no podemos conformarnos con un

Brahms simplemente bien tocado y bien planteado musicalmente. En cualquier caso, estamos ante una opción válida para adentrarse en el conocimiento de las obras (el Bartók ha grabado también los *Cuartetos con piano*, los *Quintetos* y

lugar, como ocurre siempre con los japoneses y con Oundjian, su virtuosismo nos sobrecoge: ¿podemos concebir una mejor ejecución, una igualdad semejante entre los sucesivos *spiccati* en los c. 41 y ss. del primer movimiento del *Op.*

*51 n.º 1*, por ejemplo? ¿Cabe una progresión más lógica o eficaz de los *stringendi* de los c. 33, 124 y 231 del *Allegro* final de esta misma obra? El Tokio, por muchas que sean las prevenciones, acaba provocando el asombro de los más incrédulos. Al margen de su milagroso dominio de los instrumentos (aquí, los Amati de la Corcoran Gallery), su musicalidad ha demostrado ser capaz de avenirse, de fundirse en estrecha simbiosis con las estéticas más dispares. Su Brahms puede ser aquí haydniano (*Vivace* del *Op. 67*) o abiertamente mórbido y dramático (*Allegretto* del *Op. 51 n.º 1*); puede anar bajo su manto la modernidad del LaSalle, la belleza sonora del Italiano, la espontaneidad del Takács, la dejadez vienesa del



los *Sextetos de cuerda* del hamburgués, lo que implica un conocimiento de primera mano de todos sus estilos), aunque no ante la destinada a figurar como exponente solitario en una buena discoteca.

Dos versiones no distribuidas en España, integradas en ambos casos por tan sólo dos de las tres obras que comentamos, requieran ahora nuestra atención. La primera, por estar protagonizada por el Cuarteto de Tokio, considerado por muchos como el cuarteto joven (aunque casi cuarto de siglo de conciertos y grabaciones avalan ya su veteranía) más interesante de la actualidad. Autor, con Barry Douglas, de una de las dos grabaciones de referencia del *Quinteto con piano Op. 34* de Brahms (comparte laureles con la ya histórica lectura del Italiano y Pollini), el Tokio no podía decepcionar en su solitario y para muchos inadvertido acercamiento a Brahms. Ambos *Cuartetos*, el *Op. 51 n.º 1* y el *Op. 67*, conocen, de hecho, versiones de verdadera referencia. En primer

Alban Berg. Las indicaciones dinámicas sí que tienen aquí una plasmación cuidadosa, que redunda en una infinita eficacia expresiva (nadie como ellos, por ejemplo, sabe traducir el *pianissimo* de los c. 52 y ss. o el *sotto voce* de los c. 106 y ss., ambos pasajes del *Vivace* inicial del *Op. 67*). Desde el Italiano, ningún cuarteto había mostrado tal homogeneidad entre todos sus miembros o una comprensión tan precisa del empaste entre los cuatro instrumentos. Mención especial debe recibir Peter Oundjian en la que era su primera grabación con el Tokio tan sólo unos meses después de sustituir al aparentemente irremplazable Koichiro Harada. El propio canadiense, un violinista a la altura de los más grandes de este siglo, confesaba recientemente que este registro seguía siendo uno de sus predilectos, una afirmación que, a la vista de la discografía del grupo, cobra una significación muy especial.

La segunda semiintegral, en esta ocasión el díptico de la *Op. 51*, merece ser reseñada porque el Cuarteto de Colorado, un nombre apenas conocido en nuestro país (aunque protagonizó uno de los conciertos del Ciclo de Cámara y Polifonía en una de las últimas temporadas celebradas en el Teatro Real) construye versiones admirables en ambas obras. Integrado por cuatro mujeres (y concluimos la redacción de estas líneas en el Día Internacional de la Mujer: un motivo más para rescatar a las estadouni-

1. *Cuartetos n.ºs 1-3*. Cuarteto Amadeus (1969, DG).
2. *Cuartetos n.ºs 1-3*. Cuarteto Italiano (1971, Philips).
3. *Cuartetos n.ºs 1-3*. Cuarteto Bartók (1971/4, Hungaroton).
4. *Cuartetos n.ºs 1 y 2*. Cuarteto Weller (1974, Decca).
5. *Cuartetos n.ºs 1-3*. Cuarteto Alban Berg (1978, Telefunken).
6. *Cuartetos n.ºs 1-3*. Cuarteto LaSalle (1980/1, DG).
7. *Cuartetos n.ºs 1 y 3*. Cuarteto de Tokio (1982/4, MMG).
8. *Cuartetos n.ºs 1-3*. Cuarteto Melos (1988, DG).
9. *Cuartetos n.ºs 1-3*. Cuarteto Danés (1989, Kontrapunkt).
10. *Cuartetos n.ºs 1-3*. Cuarteto Takács (1990, Decca).
11. *Cuartetos n.ºs 1 y 2*. Cuarteto de Colorado (1991, CCS).

denses del olvido), su Brahms navega casi siempre por aguas turbulentas, aunque suele desinflarse en la culminación de unos procesos tensivos contruidos casi siempre con musicalidad y con un notable despliegue de medios técnicos. Como sucedía con el Cuarteto Danés o el Bartók, son pocos los peros que pueden objetársele a su lectura, sincera y convincente, pero en última instancia son otras las versiones que, merced a una conjunción indefinible de factores, acaban por provocar la emoción del oyente.

Concluimos con dos versiones históricas. La primera, una integral del Amadeus en la que se manifiestan en todo su esplendor las carencias y las virtudes de la ya desaparecida agrupación británica. Entre las primeras, las frecuentes asperezas de un sonido siempre dominado por el violín avasallador y omnipresente de Brainin, el eterno factótum y conductor de las versiones del Amadeus; los excesos románticos, aquí en forma de portamentos y rubatos; las borrosidades que empañan con demasiada frecuencia las texturas, enturbiadas por una articulación confusa y unos golpes de arco no siempre homogéneos. Entre las segundas, la espontaneidad contagiosa, las genialidades ocasionales, los súbitos restallidos de

belleza sonora. Hoy son decenas los cuartetos que tocan mejor —en cualquier sentido— que el Amadeus, pero éste cimentó su fama en unos años de sequía cuartetística y en la probada musicalidad y virtuosismo de al menos tres de sus componentes (Lovett jamás estuvo a la altura de sus compañeros). Versión, como en tantas otras ocasiones, pionera, merece conocerse aparte de por sus indudables aciertos (espléndido, por ejemplo, el sentido fatalista que saben imprimir al Allegretto del *Op. 51 n.º 1*), por cotejarla con las lecturas del Tokio, el Takács o incluso el Melos: los nostálgicos sacarán sorprendentes conclusiones.

Por último, los dos *Cuartetos* de la *Op. 51* en versión del fugaz y excelente Cuarteto Weller, ésta sí la lectura más vienesa de todas las comentadas: dramática pero no conflictiva, acerba sin perder la dulzura, vigorosa sin dejar de ser cálida. Lástima que los cuatro filarmónicos dejaran de tocar juntos, porque varias de sus grabaciones (como la *Op. 33* de Haydn) sigue siendo hoy paradigma de buen hacer y de sabiduría cuartetística. Como las versiones del Alban Berg (Telefunken) y, sobre todo, el Italiano (Philips), sólo cabe esperar que Decca reedite este disco en soporte compacto.

Poco más en una relación que tam-

co pretende ser exhaustiva. En ella hay notables ausencias de nombres como el Húngaro, el Végh, el Juilliard (recorremos ahora una versión anodina y plagada de altibajos en un concierto ofrecido en el Teatro Real hace años) o el Borodin. Pero lo examinado nos muestra una discografía afortunada de unas obras cargadas de problemas, un síntoma más, insistimos, de la buena salud cuartetística con la que despediremos el milenio. Si alguien prefiere optar por versiones individuales de cada una de las tres obras, nuestras preferencias serían estas: Tokio (*Op. 51 n.º 1*), Italiano (*Op. 51 n.º 2*) y Takács (*Op. 67*). Como integral, la del Takács es quizás la más redonda, una de las mejor grabadas y en la actualidad es fácilmente conseguible en el mercado. Quienes quieran adentrarse en un Brahms diferente, su opción es sin duda la del LaSalle, reeditado recientemente por DG en serie económica. El Italiano, a la espera de la anhelada reencarnación definitiva en disco compacto, completaría una tema en la que quedarían representadas todas las lecturas que admiten los tres *Cuartetos* de Johannes Brahms, uno de los hitos de obligado conocimiento de la música de cámara romántica.

Luis Carlos Gago

## FUNDACION JACINTO E INOCENCIO GUERRERO PREMIOS 1993

### Premio Fundación Guerrero de Música Española

Se concederá a la persona cuya labor en la composición de música española haya constituido una aportación relevante y significativa al enriquecimiento de la misma.

Dotado con doce millones de pesetas.

### VII Premio Jacinto Guerrero 1993 a la Mejor Obra de Teatro Lírico

El plazo de presentación de las obras terminará el día 10 de octubre de 1993.

Dotado con cuatro millones de pesetas y un accésit de un millón de pesetas.

### IX Premio Internacional de Guitarra 1993 S. A. R. la Infanta Doña Cristina

Las pruebas se celebrarán a partir del día 2 de noviembre de

1993 y el plazo de inscripción terminará el día 1 de octubre.

Dotado con un primer premio de dos millones quinientas mil pesetas, un segundo premio de un millón doscientas cincuenta mil pesetas, un tercer premio de seiscientos mil pesetas y un premio especial de doscientas cincuenta mil pesetas a la mejor interpretación de música española.

### VI Premio Internacional de Canto 1994 Fundación Guerrero

Las pruebas se celebrarán a partir del día 11 de abril de 1994 y el plazo de inscripción concluirá el día 11 de marzo.

Dotado con un primer premio de dos millones quinientas mil pesetas, un segundo premio de un millón doscientas cincuenta mil pesetas, seiscientos mil pesetas al mejor intérprete de obras de Jacinto Guerrero y un premio especial de doscientas cincuenta mil pese-

tas a la mejor interpretación de música española.

### Tres premios fin de carrera para alumnos del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Modalidad: piano, composición y musicología.

Dotado con trescientas cincuenta mil pesetas cada uno.

### Dos premios especiales al mejor alumno del Conservatorio Jacinto Guerrero, de Toledo.

Dotados con ciento cincuenta mil pesetas cada uno.

Las bases de los precedentes concursos, así como los requisitos y condiciones de participación en ellos están a disposición de los interesados en la sede de la Fundación:

Gran Vía, 78, primero, de Madrid.  
Teléfono 547 66 18 - Fax 548 34

# 6 FESTIVAL Mozart MADRID 1993

**A** **MARILYN HORNE**, mezzosoprano  
**WARREN JONES**, piano  
**OBRAS DE MOZART, ROSSINI, ETC.**

AUDITORIO NACIONAL DE MUSICA  
Sábado, 8 de mayo. 22:30 h.

**B** **MARIA JOAO PIRES**, piano  
**OBRAS DE SCHUBERT**

AUDITORIO NACIONAL DE MUSICA  
Miércoles, 19 de mayo. 22:30 h.

**B** **ORQUESTA DE CAMARA DE HOLANDA**  
**ANTONI ROS-MARBA**, director  
**AUGUSTIN DUMAY**, violín

**MOZART:**  
Sinfonía núm. 28 K. 200  
Concierto para violín núm. 5 K. 219

**BEETHOVEN:**  
Sinfonía núm. 1 op. 21

AUDITORIO NACIONAL DE MUSICA  
Jueves, 20 de mayo. 19:30 h.

**A** **ORQUESTA DE CAMARA DE HOLANDA**  
**ANTONI ROS-MARBA**, director  
**MARIA JOAO PIRES**, piano

**MOZART:**  
Obertura de Don Giovanni K. 527  
Concierto para piano núm. 20 K. 466  
Sinfonía núm. 38 "Praga" K. 504

AUDITORIO NACIONAL DE MUSICA  
Viernes, 21 de mayo. 22:30 h.

**B** **ORQUESTA SINFONICA DE RTVE**  
**PETER MAAG**, director  
**ANDREW MARRINER**, clarinete  
**ROSA MANNION**, soprano

**MOZART:**  
Concierto para clarinete K. 622  
Exsultate jubilate K. 165  
Sinfonía núm. 39 K. 543

AUDITORIO NACIONAL DE MUSICA  
Viernes, 28 de mayo. 22:30 h.

Colabora:  
ENTE PUBLICO RTVE

**A** **DIE ZAUBERFLÖTE**  
**(LA FLAUTA MAGICA)**

Opera en dos actos de W.A. Mozart y libreto de E. Schikaneder (K. 620)

**OPERA DE CAMARA DE VARSOVIA**  
M. NOWAKOWSKI, dirección musical  
RYSZARD PERYT, dirección escénica

TEATRO ALBÉNIZ (MADRID)  
**A** Miércoles, 2 de junio. 20 h.  
**A** 2 Jueves, 3 de junio. 20 h.

## ASCANIO IN ALBA \*

Festa teatrale en dos actos de W.A. Mozart y libreto de Giuseppe Parini (K. 111)

**OPERA DE CAMARA DE VARSOVIA**  
M. NOWAKOWSKI, dirección musical  
RYSZARD PERYT, dirección escénica

REAL COLISEO CARLOS III (EL ESCORIAL)  
Sábado, 29 de mayo. 20 h

Colabora:  
RED DE TEATROS  
DE LA COMUNIDAD DE MADRID

## DOMENEO RE DI CRETA

Dramma per musica en tres actos de W.A. Mozart y libreto de G. Varesco (K. 366)

**OPERA DE CAMARA DE VARSOVIA**  
TADEUSZ WICHEREK, dirección musical  
RYSZARD PERYT, dirección escénica

TEATRO SALON CERVANTES (ALCALA)  
Martes, 1 de junio. 20 h.

Colabora:  
FUNDACION COLEGIO DEL REY

Todos los programas e intérpretes del Festival Mozart son susceptibles de modificación.

### PRECIO DE LAS LOCALIDADES

ALBÉNIZ/AUDITORIO	ZONA A	ZONA B	ZONA C	ZONA D
Così/Freischütz	6.000	4.000	2.500	1.500
Flauta/Lucio Silla	5.000	3.500	2.000	1.500
Conciertos	4.000	3.000	2.000	1.000
<b>ABONO</b>	<b>20.000</b>	<b>15.000</b>	<b>9.000</b>	<b>5.000</b>

### ABONOS

SERIE A	SERIE B
MARILYN HORNE O.C. HOLANDA/PRES CAMERATA DE SALZBURGO FLAUTA MAGICA DER FREISCHUTZ	MARIA JOAO PIRES O.C. HOLANDA/DUMAY SINFONICA RTVE/MAAG LUCIO SILLA COSI FAN TUTTE

— Cada abono contiene 5 espectáculos diferentes (3 conciertos en el Auditorio Nacional y 2 representaciones de ópera en el Teatro Albéniz).  
— Los abonos A1 y B1 corresponden a la PRIMERA representación de cada título de ópera.  
— Los abonos A2 y B2 corresponden a la SEGUNDA representación.

### VENTA DE ABONOS:

Los abonos se pondrán a la venta del 19 al 29 de abril y se podrán adquirir:  
— Mediante reservas telefónicas, llamando al número 559 16 60. Horario: de 9 a 14 horas de lunes a viernes. Formas de pago: cheque bancario o efectivo.  
— En los taquillas del Teatro Albéniz, C/Pza. 11, Alcalá. Horario: de 11:30 a 13 h. y de 17:30 a 21 h., todos los días de la semana, incluso festivos. Tiro de información: 522 02 00.  
— Nota: sólo se podrán adquirir CUATRO ABONOS de cada serie (A o B) por persona.

### VENTA DE LOCALIDADES:

En el caso de que el abono total no fuese vendido por el sistema de abonos, las localidades sobrantes se pondrán a la venta a partir del 4 de mayo en las taquillas del Teatro Albéniz, C/Pza. 11 (OPERAS) y del Auditorio Nacional de Música, C/Príncipe de Viana, 146 (CONCIERTOS), dentro de su horario habitual de despacho.  
Las representaciones de ópera que tendrán lugar en los Teatros de El Escorial y Alcalá de Henares no están incluidos en el sistema de abonos. Las localidades sólo se podrán adquirir en las taquillas de estos teatros.

**B** **LUCIO SILLA \***  
Dramma per musica en tres actos de W.A. Mozart y libreto de G. de Gamaera (K. 135)

**OPERA DE CAMARA DE VARSOVIA**  
ZBIGNIEW GRACA, dirección musical  
RYSZARD PERYT, dirección escénica

TEATRO ALBÉNIZ (MADRID)  
**B** 1 Viernes, 4 de junio. 20 h.  
**B** 2 Sábado, 5 de junio. 20 h.

**A** **CAMERATA ACADEMICA DE SALZBURGO**  
**SANDOR VEGH**, director titular  
**ALEXANDER JANICZEK**, violín

**MOZART:**  
Adagio y fuga Kv. 546  
Concierto para violín núm. 4 K. 218  
Sinfonía núm. 40 K. 550

AUDITORIO NACIONAL DE MUSICA  
Sábado, 12 de junio. 19:30 h.

**B** **COSI FAN TUTTE \***  
Dramma giocoso en dos actos de W.A. Mozart y libreto de Lorenzo da Ponte (K. 588)

Christine Weidinger .....Fiordiligi  
Monica Groop .....Dorabella  
Gwendalynne Bradley ..... Despina  
Stephan Dahlberg ..... Ferrando  
Carlos Alvarez ..... Guglielmo  
Stafford Dean ..... D. Alfonso

**ORQUESTA Y CORO DEL TEATRO NACIONAL DE WROCLAW**

RUBÉN SILVA, dirección musical  
JITKA STOKALSKA, dirección escénica

(1) Nueva producción del Festival Mozart en coproducción con el Teatro Nacional de Wroclaw

TEATRO ALBÉNIZ (MADRID)  
**B** 1 Domingo, 13 de junio. 20 h.  
**B** 2 Martes, 15 de junio. 20 h.

**A** **DER FREISCHUTZ**  
**(EL CAZADOR FURTIVO)**

Opera en tres actos de Carl Maria von Weber y libreto de Friedrich Kind

Gabriela Silva ..... Agathe  
Silvester Kostecký ..... Max  
Eva Czermak ..... Anchen  
Viktor Gorelikov ..... Caspar  
Marek Sztylo ..... Ottokar  
Janusz Zawadzki ..... Cuno

**TEATRO NACIONAL DE LA OPERA DE WROCLAW**

RUBÉN SILVA, dirección musical  
SIEGFRIED GROTE, dirección escénica

TEATRO ALBÉNIZ (MADRID)  
**A** 1 Jueves, 17 de junio. 20 h.  
**A** 2 Sábado, 19 de junio. 20 h.

(\*) Estreno en España

Organiza:

**schërzo**  
REVISTA DE MÚSICA

Coproducen:

**FUNDACION  
CAJA DE MADRID**

**Comunidad de  
Madrid**

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN Y CULTURA  
Centro de Estudios y Actividades Culturales

Colabora:

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

## Nace una estrella

**L**No es que Ute Lemper esté empezando ni que la vayamos a descubrir en estas columnas. Pero sí que, todavía, en nuestro pequeño firmamento meridional, su estrella no tiene excesivo fulgor. Por eso resulta doblemente útil este álbum, que en una cara nos muestra un recital de Lemper y, en la otra, una suerte de viajes por las cocinas de París y Berlín, en busca de cierta memoria de Edith Piaf y Marlene Dietrich, en cuyos repertorios Lemper explora el suyo propio.

Actriz y bailarina, Lemper, una alemana devota del arte de entre-guerras pero pasada por la experiencia de la moderna balada y la más moderna comedia musical, pone al servicio de aquellas páginas unos recursos vocales que Edith y Marlene (sobre todo, esta última) no soñaron tener. De tal modo, cada canción pasada por su tamiz adquiere el relieve de una pequeña escena cantada, de un monodrama donde confluyen la generosidad musical con el dominio del cuerpo y la distribución astuta de los recursos histriónicos. Estamos ya fuera del cabaret o del escenario de recitales: nos instalamos en un teatro de cámara vigilado por la mirada del vídeo.



Ute Lemper

Una mención notable merece el arte fotogénico de Lemper, tan unido al triunfo de las divas cinematográficas. En efecto, ¿qué sería de Greta Garbo o de Faye Dunaway sin su tesoro de fotogenia? Algo hay en el rostro de Lemper que recuerda, por su austeridad seductora, a Greta y a Sarah Leander. Sus

ojos entrecerrados y sus altas cejas evocan a Marlene. Pero observe el espectador cómo se transfigura esa cara por obra del maquillaje y del rizado artificial, cómo hace la ciudadana Lemper para devenir la pantera escénica que afronta *La vie en rose* o *Johnny*, y juzgue el valor extremo de una artista audiovisual.

Para completar esta llegada del nuevo astro, Bruno Fontaine añade unos arreglos especialmente sabrosos y sofisticados, y Georges Moustaki, estrella invitada, dialoga con Lemper.

Blas Matamoro

**UTE LEMPER:** *Illusions. The songs of Marlene Dietrich and Edith Piaf. In search of cabaret.* Dirección musical: Bruno Fontaine. 1 LD, 2 caras DECCA 071 146-1. PAL. DDD. 50'48", 51'22". Grabación: 1992. Productor: Michel Houldey.

## Beethoven en baile

**L**Se dice que Wagner consideraba danzable la *Séptima* de Beethoven. Me imagino al petiso genial de Bayreuth dando saltos sobre las alfombras de Villa Wahnfried, mientras von Bülow atacaba la *Séptima* en el piano y doña Cósima hacía ganchillo con agujas como bayonetas bismarckianas. En los años cuarenta, Hugo Fregonese dirigió un film en la Argentina, *Donde mueren las palabras*, en el que veíamos bailar la *Séptima* y los personajes, desmintiendo el título, hablaban sin parar.

Que haya ritmo en una sinfonía no asegura el buen suceso de un baile urdido sobre su música. En cualquier caso,

lo que hay que evitar es el subrayado y la redundancia de la música. Si hacemos gesticular a los bailarines exactamente como gesticulan los sonidos del Gran Sordo, entonces la fastidiamos.

Es un riesgo que no evita la versión aquí juzgada, que evoca la supuesta clasicidad *art déco* de Isadora Duncan y sus alumnos. La ventaja de Isadora es que actuaba como fundadora y ningun-

no de nosotros la hemos visto bailar. En cambio, a los entusiastas y eficaces muchachos del Dutch, sí, haciendo rondeles de primavera, simetrías y tortitas de manteca sobre una lectura, la de Haitink, que se sumerge en su propio mecanismo. Los trajes agregan otro peligro. La faldita griega, al moverse, parece una combinación, y las chicas saltan con ella como si salieran del vestidor a destiempo. A los chavales, la alta faja negra los hace chepas. Bueno: la próxima, que sea un ballet. Por ejemplo: *Las criaturas de Prometeo* de Beethoven.

Blas Matamoro

**BEETHOVEN:** *Sinfonía n.º 7.* Coreografía de Toer van Schayk. Orquesta del Concertgebouw. Director: Bernard Haitink. 1 LD PHILIPS PAL 070 116-1. Grabación: 1989. Director artístico: Rudi van Dantzig. Productor: Ank Müller.

## Las diabluras de Carsen y Ramey

**L**a escenificación del *Mefistofele* de Boito está sembrada de escollos. Los ocho cuadros en los que el músico resume las dos partes del *Fausto* goetheano van de la cantata coral que es el Prólogo al bullicio masivo del domingo de Pascua, para luego enfrentarse con los dos *Sabbats*, el intimismo ya muy operístico de la escena de la cárcel y el breve pero decisivo cuadro del jardín con el extraño cuarteto que le sirve de remate. Dificultades de simple mecanismo teatral en trucos y cambios, sumadas a la elección de criterios estéticos o lectivos que den unidad al conjunto. Robert Carsen es un joven director de escena canadiense que está subiendo como la espuma. Sus montajes de la *Ariadna* de Strauss para Lausana (1987) o *El sueño de una noche de verano* de Britten (Aix, 1991) le han llevado las recientes Bodas mozartianas de Burdeos (enero 1993), cuyos ecos estusiasmas nos llegan en obra tan baqueteada, donde dejaron la impronta los grandes del teatro vocal hasta Ponnelle y Strehler. Una coproducción entre Génova, Chicago y San Francisco le permitió al director partir de una base económica importante, un requisito decisivo también. A partir de ahí puso en marcha la imaginación (desbordante), la ironía y buen humor (poco trasgresores o gratuitos), el conocimiento escénico (la idea barroca, calderoniana, del mundo como un *gran teatro*) y la comprensión de una ópera, desde sus dos estrenos (1868-1875) no demasiadas veces entendida en su informe pluralidad. Ante el espectador se abre un mundo de una riqueza visual agobiante, lleno de sorpresas, belleza y substancia. Nunca hay una repetición, el mal gusto ausente. No hay espacio para describir las ocho propuestas escénicas. Solamente reiterar la locura del cuadro pascual, con procesiones, una representación medieval de Adán y Eva en clave lasciva (ella recordando quizás intencionadamente a la ex diputada italiana Cicciolina), enmarcadas en un continuo ir y venir de gentes movidas con precisión infalible y con un vestuario de locura. Este vestuario desbordante de variedad es de Michael

Levine, autor también del decorado barroco, con palcos (que cambian según la situación) y ángeles de turbadora presencia. Contrastando con tanta exuberancia, el cuadro de Walpurgis está resuelto con opuesto y sencillo criterio: una orgía en un burdel donde todo se solventa moviendo al coro y al actor principal y con intensos efectos lumínicos. El Walpurgis clásico apuesta por una sencillez convencional, donde Elena se trataba como una diva operística, cuyos admiradores cierran el acto con sorprendente belleza. Un apunte más: el cuarteto se canta en una plataforma giratoria (el jardín de Margarita) que con su rotación sugiere *cinematográficamente* el caos mental de la protagonista. El menor resultado se percibe en la escena de la cárcel: aquí es labor exclusivamente actoral la que importa y ni Benackova ni O'Neill están capacitados para darla. Esto nos lleva, dejando ya agotado el entusiasmo por el director escénico, a los cantantes.

Ramey empareja unos medios vocales sanos y generosos con unas cualida-

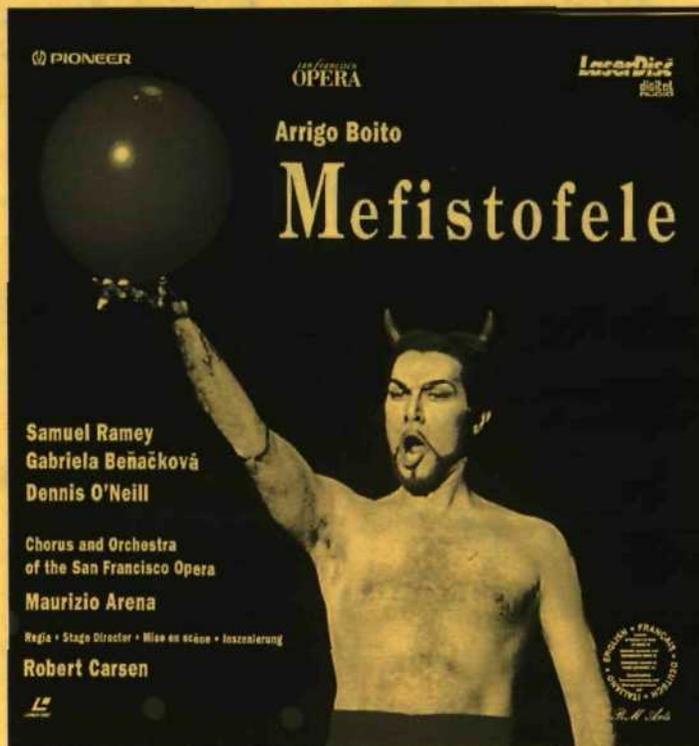
des de actor notabilísimas. La voz tan dotada, sana y en apogeo, no encuentra la menor dificultad en una tesitura exigida por todos los ángulos. No es una sorpresa: se conoce su grabación para Sony y su lectura del personaje para el Maggio Musicale Fiorentino que circula en vídeo *mafioso* por ahí. El bajo americano no tiene rival en la parte y se suma a los grandes Mefistos del pasado sin ninguna caución. Benackova se atreve con Margherita y Elena. Su voz es bella y la cantante apañada. Su registro más flaco es el de paso hacia el grave, por lo que se resiente en su escena carcelaria y cuando narra la destrucción de Troya. Al contrario, el agudo es generoso y las medias voces acariciadoras. Globalmente resulta muy sosaina, sin substancia; su *Altra notte* está muy falto de tensión y dinámica: las escolares coloraturas del fin de las dos estrofas rompen el clima antes conseguido a duras penas. Pero gana enteros al lado de su tenor enamorado, un Dennis O'Neill de un canto atropellado, el peor fraseador que hoy

día pueda quizás aguantarse, corto de agudos y fiato, atributos que agravan la escasa calidad de su voz. Torpe en la escena hasta el ridículo (con las exigencias actorales que exige Carsen) su inclusión aquí es un perfecto desastre. Los secundarios son más bien modestos para un teatro como la Opera de San Francisco, que lleva camino, si sigue así, de primar sobre su rival del este, el Met neoyorquino. (Piénsese que en la misma temporada se pudo ver la *reprise* de la magnífica *Africana* con Verrett y Domingo). Muy climático Maurizio Arena en el foso, empleándose a fondo en resaltar las calidades de las partes exclusivamente orquestales y corales (excelentes elementos los del teatro californiano) para ayudar

luego a los solistas, como todo buen director de operística italiana.

Para la realización visual de tamaño espectáculo se convocó al hombre preciso: Brian Large. La experiencia y capacidad del director inglés están, y nunca mejor dicho, a la vista.

Fernando Fraga



**BOITO:** *Mefistofele*. Samuel Ramey, bajo (Mefistofele); Gabriela Benackova, soprano (Margherita y Elena); Dennis O'Neill, tenor (Fausto). Coro y Orquesta de la Opera de San Francisco. Director: Maurizio Arena. Director de escena: Robert Carsen. Dirección del vídeo: Brian Large. PIONEER 00691. 2 LD (tres caras). DDD. 157'. Grabación: San Francisco, 1988.

## Macbethoscope

**L** Desde siempre existió el prurito de maridar ópera y cine. Lógico anhelo si se piensa en las facilidades de subsanación por parte del segundo de las dificultades que la primera plantea en numerosas puestas escénicas y no sólo de obras de Wagner. Desde la *Carmen* de 1915, con Geraldine Farrar y Cebil B. de Mille, muda por supuesto, hasta las modernas realizaciones de Zeffirelli, Losey, Comencini o Wajda, pasando por aquellas inefables propuestas de los años cincuenta (cuyo más disparatado ejemplo puede ser la *Aida* de Tebaldi-Loren) ha corrido mucho celuloide. Y no siempre para bien ni de la ópera ni del cine. La dificultad de fusionar los dos lenguajes se erige en principal desafío. Un buen director en ambos dominios es, en principio, el requisito inicial más cualificador. Se piensa en Jean-Pierre Ponnelle (SCHERZO dedicó un dossier en el nº 27 al tema Música y Cine y allí envía al interesado en esta materia el autor de estas líneas).

Claude D'Anna se acerca al *Macbeth* verdiano con mucho cariño, excelentes intenciones y escasez de medios e imaginación. La puesta en escena de monótono colorido (un gris ceniciento) en exteriores sucios y lúgubres e interiores desnudos (el castillo de Godofredo de Bouillon, el de la Primera Cruzada, en Las Ardenas) parece recrear el mundo interior de los protagonistas, glacial y fétido. Sin embargo, craso error, si de eso se trata, ¿por qué obligar a Verrett a cantar a voz en grito su *Vieni t'affretta* al lado de un soldado o frente a un prisionero repentinamente inventado que parece Florestán de una posible película en el plató vecino? ¡Qué eficaz medio de hacer saber a todos sus siniestras intenciones! ¡No sería mejor, como haría seguramente Ponnelle, filmar sólo el rostro de la protagonista, reflejando en él lo que canta, como si lo estuviera pensando? No se trata desde aquí de enseñar a filmar al sr. D'Anna, sino de señalar algunos aspectos chocantes de una realización que oscila entre la petulancia, el despiste y la uniformidad visual hasta conseguir hundir el espectador en el mayor de

los hastíos. Por otro lado, D'Anna ha tratado de evitar tiempos muertos; así en las arias, donde puede plantearse ese peligro, procura o acudir al peripatetismo (en su aria de entrada, la Lady no para de moverse arriba y abajo) o a ilustrar con imágenes lo que preocupa al cantante en ese momento solista.



Leo Nucci

Cuando recurre a estas opciones es donde el realizador encuentra sus mejores momentos filmados, como por ejemplo, toda la inquietante escena del coro *Patria oppressa* y la sucesiva aria tenoril, donde hay solemnidad y emoción.

Verrett y Nucci dan voz y cara al film. Ella como siempre majestuosa, pero excesivamente agresiva de gesto,

exhibiendo, en conjunto, un convincente registro expresivo, pero monocorde. El barítono no está muy exigido por el director, que intuyó sus escasos atributos cinematográficos; consigue en cambio dar presencia interesante al personaje y miradas comunicativas. Ramey y Luchetti, no sabemos por qué, están doblados por actores profesionales que realizan un juego interpretativo conveniente, pero sin esperanzas de premios de interpretación en posibles festivales.

Musicalmente la versión ya ha sido objeto de crítica en su momento en esta publicación. Sólo añadir o recordar algunos apuntes. Refiriéndonos sólo a los últimos registros aparecidos, Chailly no consigue la perspicacia dramática de Abbado o la brutalidad primitiva de Muti. Sí, contando con mejor reparto, logra superar las lecturas de Sinopoli o Gardelli (segunda versión para Hungaroton) Chailly, hay que tenerlo en cuenta, está lógicamente sometido a la dictadura de la imagen; no dirige como si la obra estuviera ofreciéndose en teatro o para una grabación de estudio convencional. De ahí, algunos *tempi* lentísimos (entrada de Banquo y *Macbeth*), por dar un ejemplo aclaratorio, ya que la imagen presenta a los dos personajes exhaustos luego de la batalla. Vocalmente, Verrett sigue siendo una Lady *Macbeth* de sutil crueldad, capaz de solventar aún la difícil partitura, aunque no con tanta generosidad como diez años atrás en la Scala de Milán. Nucci, bien dirigido, pone la gran voz que posee y algunos inteligentes matices. Ramey es el espléndido Banquo que se esperaba y Luchetti un apasionado *Macduff*, aunque sin el carisma de Domingo o Carreras. En el resto del equipo destaca la sonora Dama de Anna Caterina Antonacci hoy elevada a papeles de gran envergadura, en especial del catálogo rossiniano.

Moraleja: mejor oírla que verla. (Viene con Teletexto, lo cual ayuda a lo segundo).

**VERDI:** *Macbeth*. Shirley Verrett, mezzo (Lady *Macbeth*); Leo Nucci, barítono (*Macbeth*); Samuel Ramey, bajo; Johann Leysen, actor (Banquo); Veriano Luchetti, tenor; Philippe Volter, actor (*Macduff*); Antonio Barasorda, tenor (Malcolm). Coro y Orquesta del Teatro Comunal de Bolonia. Director: Riccardo Chailly. Adaptación y dirección cinematográfica de Claude D'Anna. DECCA 071 422-1. 2 discos, 3 caras. DDD. 133'31". Grabación: 1986. Film de UNITEL.

Fernando Fraga

## Delius metido a operista

**L** Entre 1898 y 1905, Frederick Delius trabajó en esta ópera basada en relatos del escritor suizo en lengua alemana Gottfried Keller datados en la segunda mitad del siglo XIX. La obra se estrenó en la lengua de Keller (Berlín, 1907) y, en la versión original inglesa, en Londres, en 1910, bajo la dirección de un fiel intérprete de Delius, Thomas Beecham.

Hay en las partituras deliusianas una suerte de llamado a la ópera. Sus descripciones de paisajes y de atmósferas concretas (una noche en el campo, un atardecer estival) parecen preludios a una acción dramática que no aparece. En este género fragmentario reside su mejor trabajo de compositor, aunque sin desdeñar su música de escena para *Hassan* de James Elroy Flecker (1920). En cambio, su producción estrictamente operística pasa a un segundo plano, en títulos como *Irmelin*, *La fuente mágica*, *Koanga*, *Fennimore* y *Georda* y estos *Romeo y Julieta de aldea*.

Delius no alcanza a definir el registro de su obra, que fluctúa entre el poema cantado, con generosos interludios orquestales, y la situación dramática, apenas descrita y sin desarrollo. Estas deficiencias la aproximan a otros ejemplos del teatro musical de fuerte impreg-

nación literaria, como el *Pelléas* de Debussy o *El niño y los sortilegios* de Ravel. *Romeo* es, por fin, una serie más bien inconexa de escenas que parecen apuntes para una acción dramática que no acaba de cuajar. No están mal las partes orquestales, pero el canto es débil y machaca en exceso sobre el monocorde registro del recitativo un poco arioso.

Peter Weigl, a quien se debe ya un vídeo sobre *La vuelta de tuerca* de Britten sobre el relato de Henry James (al cual agregó una libérrima secuencia de promiscuidad sexual que poco tiene que ver con el austero señor James, aunque sí, algo, tal vez, con lo que Britten se atrevió a imaginar sin atreverse a plasmarlo), encara aquí la difícil y desazonante empresa de filmar una ópera casi imperceptible. Se vale de un intento de

realismo poético, de reminiscencias expresionistas (del expresionismo cinematográfico alemán), llevando la escena, con frecuencia, a amplios panoramas naturales, fotografiados con tópicos efectos de luz y paisajismo.

Los niños y posteriores adolescentes viven un idilio que tarda toda la ópera en llegar a su consumación sexual, acosados por la figura del violinista ambulante, seductor y diabólico, muy en la línea de los demonios vagabundos que suelen aparecérsenos en los cuentos alemanes. Sabemos que es difícil el realismo en ópera y, más difícil, aún el realismo en la ópera filmada. Un labrador con su arado o una pareja metiéndose mano en un matorral, en medio de estruendos vocales operísticos, raramente resultan convincentes. Al final, Weigl añade un recorte de periódico donde sabemos que, tras su primer encuentro sexual, los amantes se suicidan. Quien los llamaba con su violín era la muerte. Pero, ¿hay en el lánguido lirismo de Delius algo que autorice a este enfilamiento trágico?

Los actores que doblan a los cantantes (salvo el barítono que hace de violinista) son eficaces. La fotografía, excelente. La ejecución musical es de total propiedad. El resultado: un documento para el museo de la ópera inglesa.

Bias Matamoro

**DELIUS:** *A village Romeo and Juliet*. Helen Field, soprano (Vreli); Arthur Davies, tenor (Sali); Thomas Hampson, barítono (El sombrío violinista). Actores: Dana Moravkova, Michael Dlouhy. Coro Arnold Schonberg y Orquesta ORF. Director: Charles Mackerras. Dirección de vídeo: Peter Weigl. 1 LD, 2 caras DECCA 071 134-1. DDD. PAL. 57'43" y 55'23". Grabación: 1989. Productor: Andrew Cornall. Ingeniero: Pavel Jelinek.

## 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 períodos renovables de un año natural (10 números), cuyo importe (2) abonaré de la siguiente forma:

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

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

## Haendel en la ENO

**L** En las últimas óperas de Haendel se advierten los importantes cambios que la demanda del público inglés había determinado, a raíz del éxito desbordante de la paródica obra de Pepusch y Gay *The Beggars Opera*. Y con *Serse*, la primera de las tres obras que despiden al músico de la escena londinense, comienza ese cambio. El tema es transparente a pesar de los embrollos vodevilesco y la acción camina sin tropiezos, inspirando al autor un variadísimo lenguaje musical, cuyo ejemplo puede rastrearse en la escena del acto II entre Atalanta y Elvino. Las arias sencillas, pequeñas, son numerosas (como en la primeriza *Agrippina*) sin que falten las intervenciones solistas de altura, encomendadas a los personajes importantes, en un rico surtido de infinita imaginación compositiva. Nicholas Hyttner, director de escena que pasa de estos mundos barrocos con comodidad a Mozart o a los modernos (Aulis Salinen, Tippett), tiene en Haendel uno de sus caballos batalladores. Ejemplo de ellos es su *Giulio Cesare* para París con Malgoire, espectáculo teatral tan denostado como admirado. Hyttner, con su frecuente colaborador en el vestuario Henry Fielding, partiendo de un escenario lleno de colorido y con pocos objetos pero trascendentales, busca siempre similares objetivos: mezclar épocas (la del autor y la del libreto), improvisar sorpresas, marcar la psicología del personaje, al que mueve incansablemente (complicando al coro como réplica a los discursos del solista) y, aderezando con notas de humor, intentar que el respetable siga el texto y nunca se aburra. Y en este caso comentado lo consigue ampliamente. Es una realización encantadora, ligera, divertida y consecuente, a pesar de su

duración, que son las tres horas de partitura completa. Hay extravagancias, como los criados que parecen Nosferatus de Murnau y las tumbonas y mesitas de té, muy de veraneo en Bath, pero no hay agresividad y lo que abunda es el detalle inteligente, el buen gusto y la ironía.

No es necesario hablar de la disposición de los cantantes ingleses para interpretar a su músico nacional. No son voces extraordinarias; sólo cantantes de sólida formación. Ann Murray se encuentra en terreno propicio con el personaje titular (hay que recordar su magnífico Sextus de *Giulio Cesare* de Hamoncourt en Colonia). Después de resolver dignamente el manoseado *Ombra mai fu* inicial (aquí lógicamente *Under thy shade*) encuentra el mejor momento en la opuesta expresividad que exige *If you'd worship*, resolviendo asimismo todas las dificultades de un papel largo y cumplido. Masterson empieza algo fría, árido el sonido en las zonas altas de la voz (así casi tiene un desliz en *No stain shall blemish*). Se recupera y crece, contando además con un físico arrebatador, salerosa, femenina y elegante la actriz. Una delicia. Su hermana rival en la ficción, Atalanta, asumido por otra cantante simpática y



FOTO: ASHMORE

Ann Murray y Christopher Robson en *Xerxes*

primorosa, Leslie Garrett, le sirve al director teatral para marcar muy bien sus encuentros. Una contralto de colorido típico inglés (voz pastosa con algo de nasalidad) es Jean Rigby, de fervorosa entrega en todas sus arias de contenido furioso, que son las que definen al personaje Amastris. Baja el nivel cuando su canto ha de ser más reposado. El joven contratenor Christopher Robson es uno más de la escuela inglesa, dicho para su bien. Voz de proyección firme que apenas se debilita, aunque tenga sus problemas en el aria de empuje (*I want her she'll be mine*) zanjados con valentía. En las partes reflexivas, su canto puede ser modelo para tantos colegas afónicos que pululan por estos mundos. En fin, Rodney Macann es un sonoro Ariodates que no encuentra complicación en su poco abundante papel y Christopher Boot-Jones un divertido Elviro, el Leporello haendeliano, que aprovecha su momento capital con largueza: el de la borrachera.

Excelente orquesta y buen director que hace sonar al grupo con brillo, brío, cariño y vitalidad, sin afanes profesoraes.

Fernando Fraga

**HAENDEL:** *Xerxes*. Ann Murray, mezzo (Xerxes); Valerie Masteron, soprano (Romilda); Christopher Ronson, contratenor (Arsamenes); Jean Rigby, contralto (Amastris); Leslie Garrett, mezzo (Atalanta); Christopher Boot-Jones, baritono (Elviro); Rodney Macann, bajo (Ariodates). Coro y Orquesta de la English National Opera. Director: Charles Mackerras. Director de escena: Nicholas Hyttner. Director de vídeo: John Michael Phillips. PHILIPS 070 414-1. 2 LD (4 caras). DDD. 186'. Grabación: Londres, 1988.

COMPACT  
disc  
DIGITAL AUDIO



AVATON DISCS S.A.

COMPACT  
disc  
DIGITAL AUDIO

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

D.G., DECCA, PHILIPS, EMI, RCA, H. M., CBS, CHANDOS, HYPERION, 2.375 pesetas

GALLERIA, OVATION, SILVER LINE, 1.495 pesetas

SERVIMOS POR CORREO

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

## Haendel comme faut

**L** El 13 de abril de 1992, Dublín decidió celebrar el 250 aniversario del estreno del haendeliano *Mesías*, ocurrido en dicha ciudad, con este concierto cuyo escenario fue el Point Theatre. Compromiso peliagudo para Marriner, ya que retomar este oratorio emblemático es, también, vérselas con dos siglos y medio de lecturas muy contras-

nario y elegante recinto cortesano de los Hannover, que exige un registro expresivo comedido y un uso del matiz mínimo que sólo pueden brindar un coro muy afiatado, una orquesta con conjuntos dúctiles y solistas infalibles, y unos cantantes que dominen el estilo, la dicción y el fraseo del músico alemán exportado a Londres.

La exquisita tarea de Marriner se nota por todas partes. La transparencia del intrincado coro, en primer lugar. Luego, los evolutivos cambios de carácter entre los distintos números, ora íntimos, ora grandiosos, meditativos o narrativos, sin excluir el descriptivismo ambiental de la *pastorella*. Por fin, la uniformidad de elocución en los cantantes, y lo decantado de su fraseo (especialmente difícil por la variedad de recitativos) donde se advierte la mano paciente y sabia de un gran director.

Una soprano cristalina y sembrada, una mezzo elegante y concentrada, un bajo

noble, un tenor depurado y hasta un contratenor angelical son los nombres del *cartel francés*. Coloraturas aparte (las del bajo y del tenor no fueron siempre impecables) el balance canoro está a la altura del instrumental y el coral.

*El Mesías* es una obra que evoluciona hacia el *Amen* final a través de tres cuadros de auto sacramental católico con temperamento pietista: la profecía, el sacrificio y la muerte como conquista de la gloria eterna. Hace falta un buen arquitecto para sostenerlo en la atmósfera de una sala. Lo hemos hallado en Neville Marriner.

*Blas Matamoro*



tadas y poco armoniosas entre sí. A ello se suma la actual moda de volver a un supuesto pasado en el que ninguno de nosotros ha estado ni estará nunca, como si la historia intermedia, de la cual surgimos, no contase para nada.

Sir Neville se sabe la obra al dedillo, la frecuente desde niño (su padre era director de coros de aficionados y solía hacer cantar esta partitura) y ha repasado los manuscritos. Aparte, tiene presentes las pomposas tradiciones victorianas que acumulan miles de coristas, cientos de instrumentistas, órganos monumentales y gentíos de *hoogigans* para dar cuenta del gordo Haendel.

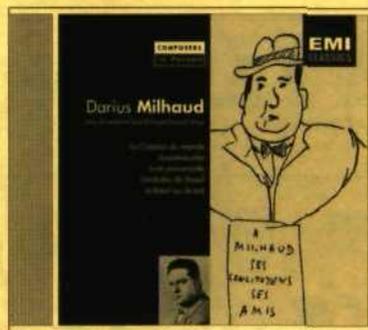
La solución escogida es inteligente y de una excelencia técnico-musical extrema. Marriner ha renunciado al colosalismo victoriano, cuyo ejemplo máximo es Thomas Beecham, pero también a las lecturas *arquitectónicas* de tradición inglesa, como las de Boult y Sargent. También ha huido del anémico arqueologismo actual, que parece querer llevarnos de la mano de Haendel a los orfanatos de Dickens.

El barroco de Marriner es un imagi-

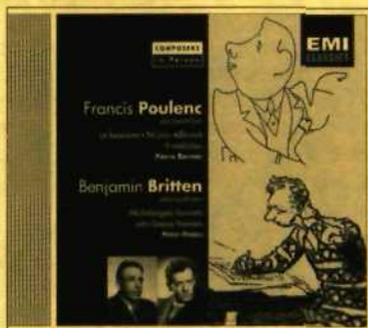
**HAENDEL;** *El Mesías*. Sylvia Mac Nair, soprano; Anne-Sophie von Otter, mezzo; Michael Chance, contratenor; Jerry Hadley, tenor; Robert Lloyd, bajo. Orquesta y coros de la Academy of Saint Martin in the Fields. Director: Neville Marriner. 2 LD, 3 caras, PHILIPS PAL 070432-1. DDD. 156'38". Grabación: Dublín, 13-IV-1992. Productor: Tony Boland. Director de vídeo: Barrie Gavin.

**EMI  
CLASSICS**

NOVEDADES



CDC 7 54604 2



CDC 7 54605 2

**EMI ODEON, S. A.**  
Torrelaguna 64  
28043 MADRID

## El bandido Offenbach

**L** Offenbach estrenó estos *Bandidos* en 1869, sin duda que con objeto de tomar el pelo a los bandidos románticos, a la Andalucía aventurera de los viajeros ingleses y al mundo de la gran finanza, tan cercano al banditaje, entonces y ahora. El resultado es una obra movidiza, chispeante y embrollada, donde una trama se superpone a la otra y va a dar en el birlibirio final. Tiene, obvio es decirlo, mucha tela que cortar en manos de un director de escena habilidoso.

Erlo demuestra serlo (la redundancia es buscada). Trae la acción a los años veinte y se vale de un solo esce-

**OFFENBACH:** *Los bandidos*. Solistas, coro y orquesta de la Opera de Lyon. Director: Claire Gibault. Decorados: Gian Maurizio Fercioni. Puesta: Louis Erlo y Alain Maratrat. 2 LD de tres caras. PIONEER PAL DGG PLMCC 00701. 126'. Grabación: 1989. Productor: Jacques Hédouin. Dirección de vídeo: Yves André Hubert.

nario, suerte de vestíbulo bancario, o gran hotel, o edificio de oficinas *art déco*, todo a la vez. Los personajes, incontables y multiplicados por sucesivos disfraces, están retratados como mafiosos sicilianos o *gangsters* del Chicago aquel. Un uso libérrimo de los espacios permite que la orquesta, en el cuadro final, suba al escenario, se abra una piscina en las candilejas y los actores canten en la pasarela y huyan por la sala. Las caricaturas que sugiere Offenbach están aprovechadas al máximo, al igual que los desplazamientos marcados por la música.

Sería cansado detallar las virtudes y el entrenamiento del nutrido elenco, incluidos la orquesta y su directora. El despliegue y la generosidad de utillaje no se quedan atrás. El propósito offen-



bachiano se cumple enteramente: acabamos amando a estos sinvergüenzas y aceptándolos como espejo de nuestro propio banditaje cotidiano.

*Blas Matamoro*

## John Culshaw & Friends

**L** Este atractivo documental de la BBC en colaboración con la Televisión austríaca, fue hecho en 1965 para informar a los televidentes del segundo canal de la emisora británica de la primera grabación íntegra de la *Tetralogía* dirigida por Sir Georg Solti, entonces director musical del Covent Garden. La película fue hecha finalmente, después de varias vicisitudes narradas por el realizador Humphrey Burton en el libreto que acompaña a este Laser Disc, cuando se convenció al director general de Decca, Maurice Rosengarten, de que el documental elevaría considerablemente el número de ventas de los discos. La TV austríaca aportó cinco cámaras en los estudios de la Decca, la Sofiensaal, y la BBC envió por avión un equipo para filmar en 16 milímetros las idas y venidas de los cantantes por las calles de Viena y otras escenas de la vida cotidiana en las calles de la capital austríaca.

La película comienza con la llegada de Solti al aeropuerto de Viena, donde es recibido por John Culshaw, Gordon Parry, Jack Law y otros hombres ya míticos en el equipo de grabación de Decca. Una voz en *off* va narrando la importancia de la música de Wagner en Viena, la ciudad de Mozart, de Beet-

hoven, de Brahms, de Wolf, de Mahler y Schönberg... Solti habla de la música de Wagner y de la estética wagneriana en un discurso sobre el que ya han pasado los años y que, en consecuencia, hoy nos suena algo añejo; llega Birgit Nilsson en plan diva de turno. Seguidamente asistimos en la Sofiensaal a la grabación de la *Llamada de Hagen* (*Ocaso*, acto nº 2, Gottlob Frick), interviene posteriormente Wolfgang Windgassen en un ambiente relajado y humorístico (en contraposición al dramatismo de la *escena*); se graba el impresionante final del acto 2º (Nilsson, Frick, Fischer-Dieskau); hay una pequeña entrevista a Fischer-Dieskau;

**EL ANILLO DE ORO.** Película histórica hecha en 1965 sobre la grabación de la *Tetralogía* dirigida por Sir Georg Solti. Filmada durante la grabación de *El ocaso de los dioses*. Birgit Nilsson, soprano; Claire Watson, soprano; Wolfgang Windgassen, tenor; Dietrich Fischer-Dieskau, barítono; Gottlob Frick, bajo. Coro de la Opera Estatal de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Sir Georg Solti. Realización y narración: Humphrey Burton. DECCA Laser Disc 071 153-1. ADD. 1 LD, 2 caras. 87'38". Película en blanco y negro. Una producción de la BBC hecha en cooperación con la televisión austríaca.

un *cocktail* con Birgit Nilsson cacareando continuamente; posteriormente se graba la *Marcha fúnebre* y el final del *Ocaso*, con la intervención de un Grane proveniente de la Escuela Española de Equitación de Viena, para general regocijo de Nilsson y de todos los asistentes... Todo ello salpicado de numerosas intervenciones del equipo técnico de Decca en general y de John Culshaw en particular que tratan de convencer a la audiencia de las excelencias del empeño que están llevando a cabo.

El trasfondo de todo esto lo explicó detalladamente John Culshaw en su célebre *Ring Resounding*; seguramente toda persona interesada en el tema habrá leído ya el polémico libro, y nosotros poco o nada nuevo vamos a añadir que no se sepa ya. Indiquemos, para finalizar, que es un documento interesantísimo, realizado con la probada solvencia y profesionalidad de los equipos de la BBC, y que la recomendación es obvia para todos aquellos interesados en la música de Wagner (suponemos innecesario recordar que toda la película está en inglés, salvo indicaciones de Solti en alemán a la Filarmónica de Viena durante los ensayos).

*Enrique Pérez Adrián*

# IX Concurso Nacional de Piano

## «CIUDAD DE MELILLA»

Del 2 al 5 de noviembre de 1993

### BASES

- 1º. Podrán participar en el Concurso jóvenes pianistas españoles de edades comprendidas entre los 16 y 25 años inclusive.
- 2º. Las solicitudes de inscripción irán acompañadas por el currículum vitae del participante, con sus datos personales, estudios cursados y detalles acreditativos de su actividad musical, fotocopia del D.N.I. y N.I.F., así como la relación completa de las obras que se han de interpretar.  
Podrán ser remitidas hasta 10 días antes de la celebración del Concurso.
- 3º. Las solicitudes se dirigirán a la Secretaría del Concurso, Dirección Provincial del Ministerio de Cultura, Prim, 2. Melilla. Tel. (95) 268 19 50.
- 4º. Recepción de las solicitudes. Las solicitudes de inscripción al Concurso, serán examinadas por el Secretario y Comité Organizador del Concurso que verificará los extremos contenidos en ellas y determinará su admisión o no al mismo, lo que se comunicará al interesado oportunamente.
- 5º. Los gastos de alojamiento (habitación y desayuno) de los participantes estarán a cargo del Concurso desde el día 2 de noviembre inclusive y mientras dure su participación en el mismo. A dichos gastos se añadirán bolsas de viaje de 15.000 pesetas.
- 6º. El orden de actuación será mediante sorteo; el día 2 de noviembre, a las 19 horas, en el Salón de Actos del Centro Cultural «Federico García-Lorca». Las pruebas se realizarán los días 2 al 5 en el mismo local, y el fallo del Jurado se hará público el día 5, efectuándose a continuación la entrega de Premios. Todas las pruebas serán públicas.
- 7º. El Jurado estará compuesto por cinco miembros representativos del mundo musical español. Su fallo será inapelable.
- 8º. Los premios serán los siguientes:  
  
PRIMER PREMIO «CIUDAD DE MELILLA»:  
600.000 Ptas., placa y cinco Conciertos patrocinados por el Ministerio de Cultura (I.N.A.E.M.), uno de los cuales se celebrará en Melilla. No podrá ser compartido.  
SEGUNDO PREMIO:  
300.000 Ptas., y placa.
- 9º. La inscripción al Concurso implica la total aceptación de sus bases.

### OBRAS

#### PRUEBA ELIMINATORIA

1. Preludio y Fuga del «Clave bien temperado» *Bach*
2. Un estudio *Chopin*
3. Un estudio entre los de *Debussy, Rachmaninov, Prokofiev, Stravinski, Bartók o Scriabin*
4. Una sonata clásica entre las de *Haydn, Mozart, Beethoven o Schubert*

#### PRUEBA FINAL

Presentación de un recital, con una duración máxima de 45 minutos, en el que se incluirán obligatoriamente:

1. Una obra romántica de gran formato.
2. Una obra española del siglo XX. (No será necesaria la interpretación de cuadernos o colecciones completas).

**MINISTERIO DE CULTURA**

DIRECCION PROVINCIAL DE MELILLA

Colaboran:

Fundación Municipal Socio-Cultural  
Asociación «Amigos de la Música» de Melilla



**L** La Opera de Lyon lleva un tiempo ya destacando tanto en repertorio como en realizaciones que atraen cámaras y micrófonos en un afán de inmortalizar sus notables espectáculos. Por ello asombra que esta mediocre *Luisa Miller* pertenezca a ese teatro y, aún más, que ya presente en el catálogo de vídeo *normal*, se comercialice ahora en Laserdisc.

Jean Lasalle sitúa la acción en época verdiana, en pleno *Risorgimento*, y la resuelve en dos espacios: uno, amable y enganchado (el mundo limpio de Luisa), otro cerrado y opresivo (el del conde Walter), en simbología barata y previsible. Aunque cabría destacar el bello color de los decorados *externos* debidos a Maurizio Balo, pero no tanto el vestuario, también suyo, donde el camión de la escena final de Luisa, situada no se intuye bien por qué en la desnuda alcoba de la muchacha, es su feo remate.

Del apartado musical, destaca sobre todos la batuta. Maurizio Arena saca a flote las excelencias de una orquesta importante, descubriendo el doble juego de la rica partitura, la energía y el lirismo. Las voces, en general, demuestran carencias más que virtudes. Anderson no tiene la parte grave que demanda Luisa (sobre todo en el acto segundo), pero sí el resto de la vocalidad, aunque, dadas las evidencias, parece no dispuesta a demostrarlo. Desaprovecha su cavatina de presentación, donde (¿por qué,) la coloratura la hace *ligada* en vez de *picada*. Es más generosa en el concertante del acto I y en la plegaria del II y hasta más activa en la escena con su rival Federica, pero globalmente la soprano da la triste sensación de hallarse desganada. Su acto III es un compendio de virtudes y penurias en un estado general de abulia completa. Tiene un gran éxito, no obstante. Tumagian, timbre lírico que

## Tirolese en Lyon

recuerda a Wixell, está como éste mermado en los agudos, y ello se nota en la cabaletta *Ah fu giusto il mio pensiero*, como en otros momentos posteriores de su parte, pero es un cantante respetable, cuidadoso, y su interpretación va creciendo a medida que avanza la ópera. Plishka es un veterano bajo que puede con la tesitura bastante aguda para su cuerda y que encuentra su gran momento en el dúo con Wurm, un Tesarowicz de poderosos medios, con los que tiende a vociferar. Anselmi, bella y elegante, como salida

**VERDI:** *Luisa Miller*. June Anderson, soprano (Luisa); Taro Ichihara, tenor (Rodolfo); Armand Tumagina, baritono (Miller); Paul Plishka, bajo (Walter); Romuald Tesarowicz, bajo (Wurm). Orquesta y coro de la Opera de Lyon. Director: Maurizio Arena. Dirección de vídeo: Claus Viller. PIONEER 00711, 2 LD (3 caras). DDD. 150'. Grabación: Lyon, 1988.

de *Senso* de Visconti, se hace perdonar que apenas dé relieve a un personaje de por sí bastante irrelevante a no ser que se tope con una cantante de excepción. El tenor, Taro Ichihara, repite en oriental todos los tics del tópico colega occidental, incluso el físico (bajito, cabezón y sin cuello). Tiene una voz muy bonita, vibrante y con morbidez, pero es insuficiente para Rodolfo, por la falta de empuje y el incompleto registro agudo. Es, para colmo, no un malo, sino un pésimo actor. En el aria, indudablemente requetepreparada, elevó el nivel y quedóle bastante apañada (bajón luego en cabaletta), mereciendo plácemes de la concurrencia.

Concluyendo: es posible que hoy día se pueda conseguir un mejor reparto para esta ambigua ópera verdiana, llena de bellezas.

Fernando Fraga

## Año Nuevo 1993

**L** En el pasado número de SCHERZO comentamos brevemente la publicación en disco compacto de este popular acontecimiento. Sin duda, nuestros lectores recordarán lo que allí dijimos referido a la notabilísima interpretación general de Riccardo Muti, director que efectuó unas idiomáticas y coloristas traducciones totalmente impensables en un músico de sus características. La música de Strauss, efectivamente, le va de modo especial al maestro napolitano, ya que su sentido tímbrico, su equilibrio entre las diversas familias de la orquesta, su sentido teatral y un punto de nostalgia oportunamente dejado caer aquí y allá, hacen que asistamos a una sugestiva sesión de música vienesa. Recordarán también los detalles de gran clase de Muti: por ejemplo, la *Marcha egipcia*, traducida de forma tan pomposa y grandilocuente que, de forma involuntaria, el director italiano la ridiculiza; o el vals *Transacciones*, de encanto y elegancia increíbles. Añadamos también que en este Laser Disc hay un cuarto de hora más de música que en el Compacto había sido eliminada (la polca *Etwas kleineres* y el vals *Wo die Citronen blüh'n*, ver la reseña al final de estas líneas). En fin, un atractivo Concierto de Año Nuevo que, sin llegar al idioma y a las exquisiteces de los grandes traductores de estos

pentagramas (Krauss, Kleiber, Karajan...), merece la mayor de las atenciones. En cuanto a la realización en vídeo, digamos que la filmación de Brian Large es impecable, muy precisa e imaginativa. Otra cosa es sufrir sin desmayo los desmelenes de Muti, su imagen de *Latin lover* cuidadosamente descuidado, mirando con altanera insolencia a toda la orquesta; realmente es un hombre al que le cuesta sonreír y siempre se le ve como muy enervado y rígido, como costándole mucho esfuerzo mantener una postura natural. De cualquier forma, el espectador se acaba por acostumbrar aunque casi es preferible no mirar la imagen y quedarse con la música solamente, que es lo que realmente cuenta.

E.P.A.

**CONCIERTO DE AÑO NUEVO 1993. J. Strauss II:** *Los publicistas (vals)*; *Los diplomáticos (polca)*; *Las violetas (polca)*; *Algunas cosas pequeñas (polca)*; *Donde florecen los limoneros (vals)*; *Indigo y los cuarenta ladrones (obertura)*; *Klipp, klapp (galop)*; *Marcha egipcia*; *Perpetuum mobile*; *A la caza (polca)*; *El bello Danubio azul (vals)*. **Lanner:** *Hans Jorgel (polca)*; *Danzas de Estiria. Josef Strauss:* *Transacciones (vals)*. **Johann y Josef Strauss: *Pizzicato-Polka*. **J. Strauss I:** *Speri-Galopp*. *Marcha Radetzky*. **Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Riccardo Muti. Realización: Brian Large. PHILIPS Laser Disc 070162-1. DDD. Grabación: Viena, I/1993. 1 LD, dos caras. 99'44".****

## Tarde inolvidable

**L** Este álbum de dos Laser Disc (grabación en tres caras) recoge la interpretación de la *Khovanshchina* en la Opera Estatal de Viena dirigida musicalmente por Claudio Abbado, con puesta en escena de Alfred Kirchner y realización de Brian Large. La representación es contemporánea de la que el propio Abbado grabase para Deutsche Grammophon con un elenco vocal prácticamente igual en septiembre de 1989 y también procedente de una representación pública (ver el nº 53 de SCHERZO, pág. 73), así que no vamos a repetir lo que allí se dijo. Añadamos solamente que, aun con sus limitaciones, estamos ante una espléndida interpretación en la que destaca sobre todo la dirección y concertación de Claudio Abbado, siempre clara, precisa, atenta y lúcida, con un temperamento férreamente controlado y capaz de coordinar y organizar a la vez todos los complejos elementos intervinientes tanto en la escena como en el foso; es uno de sus grandes logros operísticos filmados por Brian Large y producidos por Pioneer, a la altura de su impresionante *Wozzeck* o de su no menos espectacular *Elektra*. La Orquesta de la Opera (la Filarmónica de Viena con nombre cambiado) impresiona y apabulla con su colorido y variedad, los coros son un prodigio de empaste, en la imaginativa puesta en escena hay un estudiado movimiento de actores: todo se desarrolla con fluidez y naturalidad. Finalmente, el elenco vocal es más que notable. Ghiaurov, todavía en notable forma, con algún que otro apuro aquí y allá, pero siempre convincente, compone un Ivan noble y altivo, muy sugestivo en el aspecto dramático y siempre con tablas suficientes como para salir más que airoso de su cometido; superior, en cualquier caso, a la más vacilante e irregular intervención de Aage Haugland en la versión de Abbado para el sello

**MUSORGSKI:** *Khovanshchina*. Nicolai Ghiaurov (Ivan Khovanski), Vladimir Atlantov (Andrei Khovanski), Yuri Marusin (Vassili Golitsin), Anatoli Kocherga (Shakloviti), Paata Burchuladze (Dosifei), Ludmila Semtschuk (Marfa), Brigitte Poschner-Klebel (Susana), Heinz Zednik (Escribiente), Joanna Borowska (Emma), etc. Coro de la Filarmónica Eslovaca de Bratislava. Niños Cantores de Viena. Coro y Orquesta de la Opera Estatal de Viena. Director: Claudio Abbado. Puesta en escena: Alfred Kirchner. Realización: Brian Large. PIONEER Laser Disc PLMCC 00631. DDD. 2 LD (tres caras). 173'.

amarillo. Atlantov, muy forzado vocalmente y de aceptable interpretación dramática, cumple adecuadamente con su breve parte. Muy bien Yuri Marusin como Golitsin, de voz templada e intervención impecable en el aspecto dramático (superior a Vladimir Popov en la grabación de Deutsche Grammophon). Aceptables las dos voces femeninas, Joanna Borowska (Emma) y Ludmila Semtschuk (Marfa), e impresionante el Dosifei de Paata Burchuladze, posiblemente la estrella vocal de este documento. Adecuado y solvente plantel de secundarios. El álbum viene acompañado por un libreto con la sinopsis de la ópera en tres idiomas más un interesante estudio de Arthur Jacobs sobre la génesis de *Khovanshchina* y sobre las características principales de esta puesta en escena en la Opera de Viena.

Así, pues, espléndida música servida en inmejorables condiciones artísticas y técnicas. Magnífica e imaginativa puesta en escena, y filmación precisa y convincente. Un soberbio espectáculo, en definitiva, que logrará atrapar a todos cuantos se acerquen a él.

E.P.A.

### ~~PATRIMONIO MUSICAL DE ANDALUCÍA~~

Colección Discográfica

Publicado recientemente el último título de la Colección:

#### "DOCUMENTOS SONOROS DEL PATRIMONIO MUSICAL DE ANDALUCÍA"

**JULIÁN ARCAS** (1832-1882). Fantasía "El Paño"  
**MARÍA ESTHER GUZMÁN** (Guitarra). 1CD



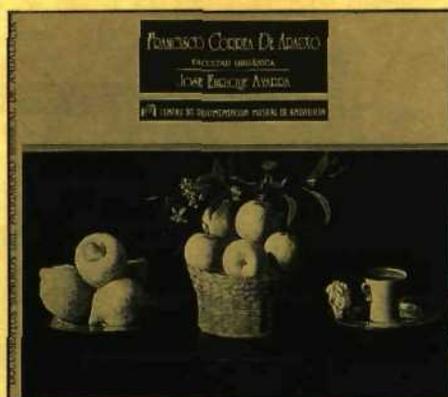
Se encuentra ya a la venta la Obra íntegra para órgano de:

**FRANCISCO CORREA DE ARAUXO** (1584-1654)

Facultad Orgánica (Integral 6CD)

**JOSÉ ENRIQUE AYARRA** (Órgano)

Grabación realizada en instrumentos históricos andaluces.



#### OTROS TITULOS PUBLICADOS

##### 1- CRISTÓBAL DE MORALES (1500-1553)

Missa Mille Regretz, Moteles (Lamentabatur Jacob, Emendemus in Mellius, O Crux Ave), Magnificat.

**THE HILLIARD ENSEMBLE**. 1CD

##### 2- JUAN MANUEL DE LA PUENTE (1692-1754)

Cantatas y Villancicos Barrocos

**AL AYRE ESPAÑOL**. 1CD

De venta en su tienda de discos y por suscripción.  
 Para más información: Productora Andaluza de Programas  
 Julio César, 3 - 41001 SEVILLA



**JUNTA DE ANDALUCÍA**  
 Consejería de Cultura y Medio Ambiente

## Nueva remesa de históricos Decca

Prosigue Decca su colección *Historic* dedicada a las grabaciones que hoy son ya leyenda entre los buenos discófilos. Cualquiera que eche una mirada a los discos reseñados en este comentario se dará cuenta enseguida de la talla artística de cualquiera de los maestros protagonistas: Ansermet, Kleiber, Krips, Monteux y Münch forman el quinteto directorial de este nuevo lanzamiento, hay un buen recital pianístico de Wilhelm Kempff, los discos están excelentemente reprocesados y presentados y, además, tienen un sugestivo precio medio. Total, una gran contribución fonográfica de obligado conocimiento cuya importancia trataremos de reflejar seguidamente en esta breve reseña.

Erich Kleiber es protagonista de nuevo con una *Heroica* grabada en 1950 en Amsterdam con la Orquesta del Concertgebouw (no confundir con la versión registrada por este mismo maestro en 1955 con la Filarmónica de Viena, comentada en SCHERZO 62 al publicarse el álbum Decca conmemorativo del 150 aniversario de la orquesta vienesa). La interpretación es, a nuestro juicio, más espontánea y directa que la versión de 1955, que enseguida eclipsó a la lectura que ahora comentamos; de todas formas aquí asistimos a una fluidez de articulación impecable, a una escrupulosa atención a cada detalle, a un equilibrado juego orquestal, a una milagrosa claridad de texturas y a una unidad pocas veces puesta tan en evidencia como aquí. ¿Cuál elegir? Evidentemente, las dos, con la ventaja para la que ahora comentamos de estar editada en un solo CD (en España, la versión con la Filarmónica de Viena se editó sólo en el álbum citado). Personalmente, casi me inclinaría más por la interpretación que motiva este comentario; de cualquier forma, una difícil elección: las dos son de una maestría prodigiosa, dos cimas indiscutibles en la historia fonográfica de esta partitura tan archigrabada. El disco, muy bien tratado en el nuevo soporte, viene acompañado como un excelente artículo de Mark

Audus que explica claramente (en los idiomas acostumbrados, nada de español) los criterios interpretativos beethovenianos de este excepcional director. Por nada del mundo hay que dejarla pasar.

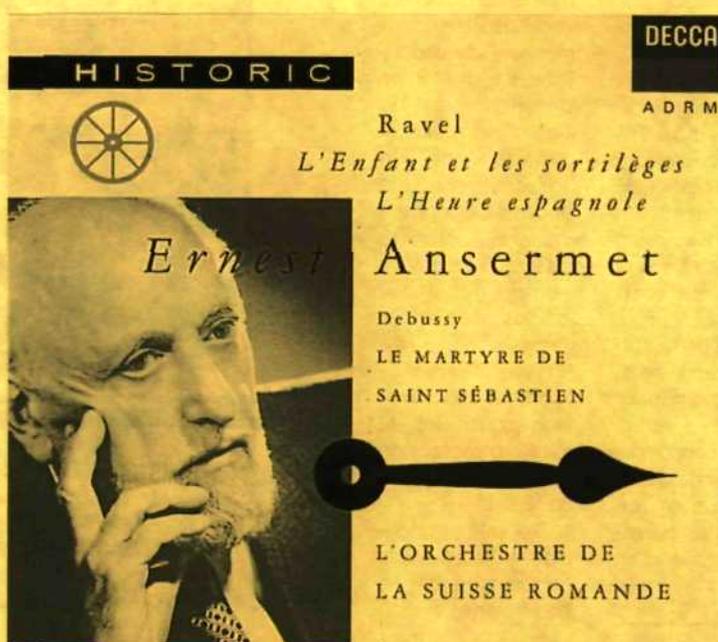
Otro gran director de la tradición clásico-romántica alemana, Pierre Monteux, protagoniza el siguiente disco. Aclaremos enseguida que el director parisino luchó denodadamente por salir del repertorio ruso-francés en el que siempre se le encasillaba (no olvidar que Monteux dirigió los estrenos de *Daphnis et Chloé* (1912), *Jeux* (1913) y, sobre todo, *Petrushka* (1911) y *La consagración de la primavera* (1913), lamentándose siempre del poco eco que encontraba entre el público y las casas de discos su extraordinario interés por Beethoven y Brahms). Las grabaciones de Monteux para Decca fueron el resultado de un acuerdo entre esta empresa y RCA a fines de 1950. Estas grabaciones coinciden con las primeras tomas estereofónicas de la multinacio-

de manifiesto igualmente el lirismo brahmsiano de la sinfonía, sin perder nunca de vista el impulso rítmico subyacente». Una versión, en definitiva, cálida e incisiva, más conectada con Brahms (el ídolo de Monteux) que con Dvorák, pero con unos planteamientos realmente fascinantes. En cuanto a la *Séptima* de Beethoven, fue grabada cuando Pierre Monteux tomó posesión de la titularidad de la Sinfónica de Londres. Parece mentira que un director de ochenta años hiciera gala de tal vitalidad, claridad sonora, ligereza, equilibrio y elocuencia, llegando al final con una intensidad y vibración realmente memorables. En fin, un disco excepcional, de buenas tomas de sonido y, de nuevo, excelente artículo de Mark Audus.

Charles Münch (1891-1968) fue uno de los grandes apóstoles de Berlioz en una época en la que la reputación del compositor no era ni mucho menos comparable a la de nuestros días. Durante muchos años, solamente la

*Sinfonía fantástica* y algunas oberturas eran tocadas regularmente en los repertorios de conciertos; había muy raras ejecuciones de *La condenación de Fausto* (con muchos cortes), y *Los troyanos*, su obra más ambiciosa, era prácticamente desconocida. En los comentarios anónimos del libreto de este disco se nos dice que «Berlioz era considerado entonces como un marginal excéntrico y obstinado en el que su maestría de orquestador (reconocida por todos) no compensaba siempre sus insuficiencias técnicas, sobre cuya naturaleza la crítica no se ponía de acuerdo». En Francia se estimaba que estaba peligrosamente alejado de los cánones de equilibrio y

buen gusto; sin embargo en este hermoso registro se demuestra claramente el sentido del equilibrio orquestal, del color, de la claridad de líneas y de expresión directa resaltados por Münch en sus espontáneas y fogosas interpretaciones. La antigüedad de algunas de las grabaciones, la obertura de *Benvenuto Cellini*, sobre todo, con abundantes ruidos de fritura y soplo de fondo, no empañan en absoluto el acer-



nal británica, y hoy las podemos considerar como clásicas en la historia de la música grabada. La *Séptima* de Dvorák en la lectura de Monteux «nos recuerda —en palabras de Mark Audus— cuánto le debe el Dvorák maduro al estilo sinfónico de Brahms. Es una obra que es a la vez introspectiva e impulsiva, y la visión del maestro francés combina perfectamente la urgencia y el equilibrio con un sentido innato del *rubato*. Pone

camiento fresco y apasionado de este maestro, para el que la precisión absoluta era una cuestión secundaria en su forma de hacer música. Así, pues, disco interesantísimo, recomendable tanto para expertos en el gran compositor francés como para los que quieran empezar a introducirse en su música.

Wilhelm Kempff interpreta el *Concierto* de Schumann con acentos y expresiones de otro tiempo, de la forma más romántica de las posibles, con un fraseo y un idioma nunca escuchados así en esta obra grabada hasta la saciedad y, sin embargo, raramente beneficiada por el disco. Krips acompaña totalmente identificado con el teclado, a quien sigue con sumo cuidado y justa expresividad. El disco se contempla con dos obras para piano solo de Schumann (*Papillons* y *Arabeske*), más unos espléndidos *Sonetos de Petrarca* donde el lirismo no es desbordado aquí en los perfumes del manierismo, como suele suceder con otros traductores de estas páginas (recordemos que Alfred Brendel recomienda siempre a los pianistas que estudian a Liszt escuchar estas magistrales versiones de Wilhelm Kempff en Decca

—ver el libro de Alfred Brendel *Nachdenken über Musik*, del que existe traducción francesa bajo el título *Réflexions faites*, Eds. Buchet/Chastel). Disco, en definitiva, de otros tiempos, protagonizado por uno de los grandes recreadores de estos pentagramas y recomendado especialmente para los

amantes de la música romántica de piano. Sonido aceptable, algo entubado pero de claridad suficiente.

Finalmente dos álbumes de dos CDs cada uno con tres óperas francesas y un oratorio (ver fichas), obras dirigidas por Ernest Ansermet con sus proverbiales características de rigor, claridad de texturas, precisión, color, lógica cons-

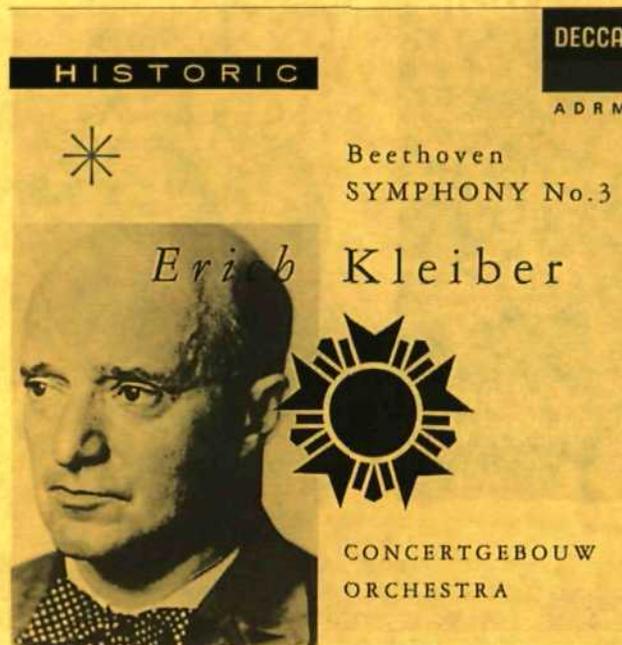
hecha en abril de 1952 para conmemorar el cincuentenario del estreno, logrando una versión que siempre ha sido considerada como la quintaesencia de la sutileza y la transparencia. El equipo vocal es aquí más compacto y homogéneo, destacando la Mélisande dulce y delicada de Suzanne Danco, de emotividad contenida y admirable; Pierre Mollet

se pliega a las exigencias de la batuta, pero su arte es menos interiorizado; Rehffuss no es lo bastante sombrío en su encarnación de Goulaud; Vessières evita el énfasis en Arkel y Hélène Bouvier es ejemplar en Geneviève, lo mismo que Flore Wend en Yniold, de simplicidad y musicalidad admirables. Así, pues, un *Pelléas* sin el aura de Desormière ni la magia instrumental de Karajan, pero de claridad e idioma únicos. El traslado a compacto ha beneficiado la toma sonora de origen (monofónica). El álbum viene acompañado con el texto de la ópera y su traducción inglesa, más un interesante ensayo de José Pons en los idiomas de siempre (naturalmente nada de español, a pesar del nombre del autor).

El otro álbum es también muy interesante, y además muy bien aprovechado (se incluye *El martirio de San Sebastián* además de las dos óperas de Ravel en sólo dos CD). Magnífica, en todos los casos, la dirección de Ansermet que incluso supera en elegancia y claridad a la extraordinaria de Lorin Maazel para Deutsche Grammophon en *L'Enfant et les sortilèges*. El equipo vocal es convincente y desvuelto, la toma sonora espléndida, incluso la monofónica de *L'heure espagnole* es modélica por claridad y definición, ayudada también, claro está, por la dirección nítida y analítica de Ansermet. Así, pues, dos sensacionales versiones de Ravel y una convincente y mística traducción de Debussy que hacen de este álbum una importante contribución fonográfica a la obra de estos dos grandes de la música francesa. El álbum viene con el texto de todas las obras y su traducción inglesa, además de un estudio de François Hudry, autor de una biografía de Ernest Ansermet.

La conclusión está clara: en épocas de crisis como la que nos aqueja, hay que elegir con cuidado. Aquí tienen varios ejemplos que no defraudarán.

Enrique Pérez Adrián



**BEETHOVEN:** *Sinfonía n.º 3 en mi bemol mayor, Op. 55, «Heroica».* Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam. Director: Erich Kleiber. DECCA Historic 433406-2. ADD. 46'. Grabación: Amsterdam, V/1950. Productor: Victor Olof. Ingeniero: Kenneth Wilkinson. Precio medio.

**BEETHOVEN:** *Sinfonía n.º 7 en la mayor, Op. 92.* **DVORAK:** *Sinfonía n.º 7 en re menor, Op. 70.* Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Pierre Monteux. DECCA Historic 433403-2. ADD. 74'18". Grabaciones: Londres, 1959-1961. Productores: Ray Minshull, Erik Smith. Ingenieros: Kenneth Wilkinson, Alan Reeve. Precio medio.

**BERLIOZ:** *Benvenuto Cellini, El corsario (oberturas), Romeo y Julieta (fragmentos orquestales), Los troyanos (Caza real y tormenta).* Orquesta del Conservatorio de París. Director: Charles Münch. DECCA historic 433405-2. ADD. 62'39". Grabaciones: Londres, París, 1946-1949. Productor: Victor Olof. Ingeniero: Kenneth Wilkinson. Precio medio.

**DEBUSSY:** *Pelléas et Mélisande.* Suzanne Danco (Mélisande), Pierre Mollet (Pelléas), Heinz Rehffuss (Golaud), André Vessières

(Arkel), Hélène Bouvier (Geneviève), Flora Wend (Yniold), Derrick Olsen (Un pastor, El médico). Orquesta de la Suisse Romande. Director: Ernest Ansermet. 2 CD DECCA Historic 425965-2. ADD. 148'20". Grabación: Ginebra, IV/1952. Productor: Victor Olof. Ingenieros: Gill Went y Cyril Baker. Precio medio.

**RAVEL:** *El niño y los sortilejos. La hora española.* **DEBUSSY:** *El martirio de San Sebastián.* Suzanne Danco, Flore Wend, Marie-Lise de Montmollin, Nancy Waugh, Hugues Cuenod, Paul Derenne, Heinz Rehffuss, etc. Orquesta de la Suisse Romande. Director: Ernest Ansermet. 2 CD DECCA Historic 433400-2. ADD. 140'54". Grabaciones: Ginebra, 1953-1954. Productor: Victor Olof. Ingenieros: Roy Wallace, Gill Went y Cyril Baker. Precio medio.

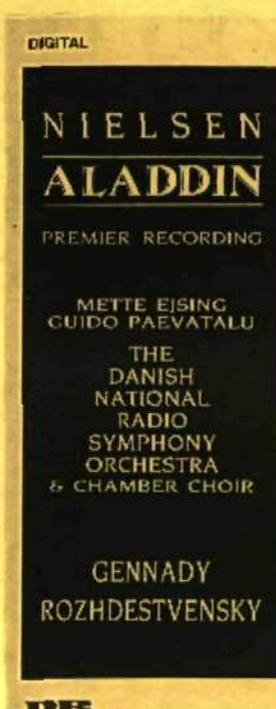
**SCHUMANN:** *Concierto en la menor, Op. 54, para piano y orquesta. Papillons, Op. 2. Arabeske, Op. 18.* **LISZT:** *Tres Sonetos de Petrarca.* Wilhelm Kempff, piano. Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Josef Krips. DECCA Historic 433404-2. ADD. 68'57". Grabaciones: Londres, 1951-1953. Productor: Victor Olof. Ingeniero: Kenneth Wilkinson. Precio medio.

## El genio de la lámpara

Cuando Carl Nielsen compone entre 1918 y 1919, por encargo del Teatro Real de Copenhague, la música incidental para el *Aladino* de Adam Oehlenschläger, es un músico que, sobrepasada la cincuentena, lleva tras de sí cuatro sinfonías, la ópera *Saul y David*, buena parte de su música de cámara y el *Concierto para violín*. El encargo llega, pues, en un momento de madurez a la que corresponderá un interés evidente del compositor por crear una música no ya adecuada a su propósito sino ligada al devenir de su propio horizonte creador. Quien conozca la *Suite* extraída de la obra completa y publica-

da póstumamente en 1940 —hay una grabación a cargo de la Orquesta Sinfónica de Odense dirigida por Tamás Vetö (Unicom)— no puede ni imaginar cuánta música de altísima calidad se escondía en una partitura que su autor no pudo escuchar nunca completa, pues en el estreno —calificado por el propio Nielsen de «asesinato de la música»— hubo de ser recortada y variado el orden de sus fragmentos.

Lo primero que viene a las mentes del oyente que se apresta a la aventura de conocer este *Aladino* es la sombra de Grieg. Ahí está, en los primeros compases del Prólogo el aura de *Peer Gynt*. Pero es sólo un momento, como un homenaje obligado. En seguida aparece Nielsen tal cual, con esas audacias cromáticas que le sirven, en este caso, para marcar las distancias con el cuento oriental que le sirve de pretexto. Porque aquí está uno de los caracteres de esta música: su ductilidad para ser a la vez escena y plataforma orquestal. Nielsen debe centrarse en un cargo concreto y, por tanto, remitirse al ambiente de la narración, lo cual se consigue, sí, pero con la suficiente distancia. No hay aquí cliché alguno. Marchas, danzas y procesiones —las que integraban la *Suite*— se suceden con una intención claramente descriptiva, pero lejos de un tópico que en la Europa salda de la I Guerra Mundial ya no respon-



**CHANDOS**

nacionalismo ruso. Se trata, más bien, de una peculiar asunción del simbolismo desde una perspectiva nórdica, es decir, más distanciada que cálida. Así, la *Marcha festiva oriental* —el fragmento más popular de la obra con la *Danza de las brumas de la mañana*— se encierra con una apelación al Finale de la *Sinfonía Espansiva*; el Andantino Maestoso que precede a la escena de Aladino en la tumba de su madre prefigura, con el uso decidido de la caja, los logros expresivos desarrollados en la *Quinta Sinfonía*; la *Danza de los prisioneros* rebasa en un dramatismo cualquier tentación de reducción a la viñeta como la *Danza china*. Por si fuera poco, los personajes están relacionados con temas que alcanzan la audacia del confiado a trombones y tuba para el genio del anillo, mientras el genio de la lámpara es introducido por siete voces de bajo.

Los fragmentos de unión entre las danzas están marcados siempre Adagio o Andante, como para señalar diferencias entre la acción más exterior y la evolución interna de los personajes del

drama. Por ejemplo, el número 4, con la intervención de la celesta sobre el fondo de las cuerdas y el trémolo de la flauta refleja de manera magistral la sorpresa de Aladino frente al jardín que le ofrece el genio de la lámpara. O el Andante que sigue a la *Marcha festiva oriental*, una escena de amor que evoca, de nuevo, ciertas nocturnidades de la *Tercera Sinfonía*. Las canciones de Nulgare y Fátima tienen mucho de cantilena popular, y el coro que cierra el Acto III es como un bellissimo movimiento perpetuo al que sólo le falta el canto de un duro para disolverse en la atonalidad.

En definitiva, este *Aladino* es, como no podía ser menos, una caja de sorpresas, música salida de alguien

de quien conocíamos el genio pero no que además fuera dueño de la lámpara. Tal cúmulo de bellezas necesita una mano capaz de conducir las con fervor y con inteligencia. Y Rozhdestvenski ofrece la suya con resultados absolutamente sobresalientes. Con un conocimiento perfecto tanto de las ambigüedades del género como de los rasgos del estilo de un compositor cuyas *Sinfonías* parecen esperarle para que siente cátedra con ellas. Una orquesta magnífica, un coro más que suficiente y unos solistas vocales de un envidiable buen gusto parecen sentirse inalcanzables bajo su batuta.

Estos casi ochenta minutos de música de altísima calidad configuran una de las propuestas más apasionantes que a uno le ha sido dado escuchar en los últimos tiempos. Una aventura que va hechizando a su oyente desde la cruz hasta la fecha porque está plagada de buena música, de música de una eficacia escénica apabullante, pero también lo suficientemente autónoma como para merecer su instalación en la sala de conciertos. No se trata tan sólo, pues, de una nueva ocasión para ampliar nuestro horizonte de aficionados a través del disco como descubridor de mundos ocultos, sino de la posibilidad de acceder a un territorio hasta hoy ignoto en el que, a quien se decida, le esperan mil y una noches —o mañanas o tardes— de placer.

**NIELSEN:** *Aladdin*, Op. 34. Mette Eising, contralto; Guido Paevatalu, barítono. Coro de Cámara y Orquesta Sinfónica de la Radio Nacional Danesa. Director: Gennadi Rozhdestvenski. CHANDOS CHAN 9135. DDD. 79'15". Grabación: Copenhague, V/1992. Productor: Ivar Munk. Ingeniero: Lars S. Christensen.

Luis Suñén

## Mehta y sus Gurre-Lieder americanos

«A decir verdad, Schönberg suscita más respeto que afecto», escribe Pierre Boulez. He aquí, a través de esta nueva grabación de los colosales *Gurre-Lieder* dirigida por Zubin Mehta, una nueva oportunidad para acercarse a la música de uno de los creadores más decisivos y revolucionarios de la historia de la música, rechazado por tantos que han visto en el creador del dodecafonismo sólo al hombre que rompió la tonalidad. Los *Gurre-Lieder*, casi íntegramente esbozados en los años 1900 y 1901 y no concluidos definitivamente hasta 1913, se mueven magistralmente aún dentro de la tonalidad. Eso sí, una tonalidad que es evolución de las radicales innovaciones wagnerianas y cuyo tratamiento estilístico resulta tan familiar a los de Strauss y Mahler. Un Schönberg expresionista que desembocará en obras seriales como las *Piezas para piano opus 23* (1923) o el *Quinteto de viento* (1924).

El director hindú ha seleccionado para acometer la intrincada empresa de interpretar los *Gurre-Lieder* (la grabación aquí comentada, como la ya clásica de Seiji Ozawa, está hecha en vivo, durante unos conciertos efectuados en mayo de 1991 en el Avery Fisher Hall de Nueva York) un reparto fundamentalmente americano, en el que también figuran las voces de la soprano húngara Eva Marton (Tove) y del veteránísimo bajo alemán, nacionalizado austriaco, Hans Hotter, quien a pesar de sus 83 años (nació en 1909) recompone en estos *Gurre-Lieder* mehtianos al aceptable narrador que ya encarnó en la magnífica versión de Riccardo Chailly.

Esta nueva grabación se incorpora al sucinto catálogo disponible en España, en el que figuran registros tan señalados como los ya citados de Seiji Ozawa (McCracken, Norman, Troyanos; Philips) y Riccardo Chailly (Dunn, Jerusalem, Fassbaender; Decca), así como el del siempre admirado Rafael Kubelik en Deutsche Grammophon (Schachtschneider, Borkh, Töpfer). Las características de la batuta de Zubin Mehta son bien conocidas. No hay sorpresas. Sin alcanzar en absoluto los niveles de sutileza, calidez e imaginación que imprimen los directores checo e italiano (por ejemplo, en el ensañador y etéreo

preludio orquestal, o en el místico y trágico canto de claras resonancias mahlerianas con el que Florence Quivar-Waldtaube cierra magistralmente la primera parte del ciclo), Mehta se acerca a Ozawa en la sobrecogedora exuberancia con la que dice los momentos más brillantes, como en el gran interludio orquestal de la primera

ha volcado su actividad hacia el repertorio wagneriano, tras encarnar Siegmund en la célebre *Tetralogía* de Levine (1988), el Erik de *El holandés errante* en la temporada 1989-90, *Lohengrin* en el Colón de Buenos Aires y presentarse en la Scala de Múti con *Parsifal* en 1991.

A pesar de acusar serios problemas en el registro grave (como en el inicio de su primera intervención, *Nun dämpft die Dämm'ung jeden Ton*), en esta grabación schönbergiano Gary Lakes construye un Waldemar rico y lleno de destellos, transparente, apasionado y bien ajustado a la línea vocal heroica del personaje. Eva Marton —el punto menos consistente del registro— se queda en una fría y analítica corrección, sin aportar nada nuevo a la luminosa Tove de Jessye Norman (Ozawa), a la de Susan Dunn (Chailly) o la clásica de Inge Borkh (Kubelik).

Ajustado y bien ensamblado el copioso coro masculino, integrado en tres secciones, a cuatro voces cada una

de ellas. La Filarmónica de Nueva York, tantos años vinculada a Zubin Mehta y ampliada hasta satisfacer la mastodóntica plantilla que exigen los *Gurre-Lieder* (alrededor de 150 ejecutantes, distribuidos en 25 instrumentistas de madera, 25 de metal, cuatro arpas, once percusionistas, una celesta y una sección de cuerda que rebasa los 80 profesores) se muestra como un dúctil y bien conjuntado instrumento, asépticamente neutro y con magníficos solistas en sus atriles.

Mehta y sus antiguos músicos neoyorquinos (también el ingeniero de sonido Kevin Boutote, que ha recogido óptimamente la diversificada gama sonora y tímbrica de los *Gurre-Lieder*, a pesar de que algunos ruidos ajenos a Schönberg parecen ineludibles al tratarse de un concierto público) cuidan con esmero las texturas sonoras, las delicadas evoluciones melódicas, los hilvanados *leitmotiven* de corte wagneriano (aunque sería más preciso hablar en este caso de *variaciones evolutivas*)... Pero falta la magia y la fantasía que requieren los poemas de Jens Peter Jacobsen y exige esta fabulosa música de Arnold Schönberg.

### SCHOENBERG GURRE-LIEDER



EVA MARTON · GARY LAKES  
FLORENCE QUIVAR · HANS HOTTER  
NEW YORK PHILHARMONIC  
ZUBIN MEHTA

sección o en el grandioso coro *Gegrüsst, o König, an Gurre-Seestrands!*, que entonan los guerreros de Waldemar en la tercera y última parte de la obra.

En el elenco vocal destaca la ya mencionada Florence Quivar, con un color, registro y manera de decir absolutamente idóneos para su breve pero substancial papel, aun cuando su voz de mezzo (casi de contralto) ya apunta un amenazador vibrato que puede dar pronto al traste con su dilatada carrera, pero que aquí —como también ocurre con la Waldtaube de Tatiana Troyanos en la versión de Ozawa— sirve al carácter simbolista y enigmático del personaje. El otro gran intérprete de estos *Gurre-Lieder* es el tenor estadounidense Gary Lakes, que en los últimos tiempos

**SCHÖNBERG:** *Gurre-Lieder*. Gary Lakes, tenor (Waldemar); Eva Marton, soprano (Tove); Florence Quivar, mezzosoprano (Waldtaube); John Chook, bajo (Bauer); Jon Garrison, tenor (Klaus); Hans Hotter, narrador. New York Choral Artists. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director: Zubin Mehta. 2 CD SONY S2K 48077. DDD. 58'47", 47'46". Grabación: (en vivo) Avery Fisher Hall, Lincoln Center, Nueva York, V/1991. Productor: Steven Epstein. Ingeniero: Kevin Boutote.

Justo Romero

## Ars Britannica

Bajo el título de *Ars Britannica* se nos presenta aquí una recopilación en disco compacto de un material procedente de la década de los 70. En este volumen doble, se ejecutan materiales musicales de la época correspondiente a la entronización de la Casa de Lancaster, sustituyendo a la dinastía Plantagenet, de origen normando; concluyendo la grabación en los reinados de Isabel I y Jacobo I Estuardo. Es decir, que la música aquí contenida abarca desde los albores del siglo XV (1399, deposición de Ricardo II, siendo sustituido por Enrique IV de Lancaster) hasta el siglo XVII. Desde la decadencia progresiva de la característica sonoridad mixta del gótico tardío, su sustitución por el Renacimiento incipiente (especialmente con Dunstable), hasta las postrimerías de éste. Nos encontramos, pues, con el campo interpretativo tan caro a la formación británica: el Renacimiento. Esta época de alzamiento de las monarquías absolutas, con la consiguiente construcción de los estados europeos, es analizada desde la óptica vocal religiosa (entresacando piezas del *Old Hall Manuscript*, en el CD I), y desde la profana (madrigales y canciones con laúd, Ayres, en ambos CD).

Bruno Turner dirige la prestigiosa formación en las piezas del *Old Hall Manuscript*. Pese a los años que han pasado desde su grabación, y pese a que el manuscrito ha sido tratado recientemente por prestigiosas agrupaciones como —por ejemplo— el Hilliard Ensemble (EMI 7 54111 2, grabación realizada en 1991), sin embargo la interpretación de Pro Cantione Antiqua sigue manteniendo su frescura, con el sesgo característico de Turner. Conviene aclarar, por otra parte, que no existe coincidencia en las piezas ejecutadas por ambas formaciones. Con idénticos logros, Turner nos propone una lectura más dulcificada, con bajos y fabordones más organísticos; manteniendo siempre una delicada flexibilidad agógica, *legato* discreto y reguladores muy suaves. En cambio, el Hilliard Ensemble usa el *legato* con mayor profusión,

aunque su dicción polifónica resulte más varonil y aristada. De todas las piezas dirigidas por Turner, resulta ejemplar el motete de Dunstable *O crux gloriosa*, a 3 voces. Un curioso motete en donde la voz inferior no es la del tenor, costumbre que abunda en la treintena de ellos, escritos por el compositor. El apoyo organístico, a cargo de Alan Cuckston, es muy discreto, concibiendo una cuarta voz dulcificada, para realzar el clima femenino interpretativo.

Con los *Madrigales* entra en juego el director Geoffrey Mitchell. Mitchell, naturalmente, propone una interpretación mucho más aguerrida, tanto desde la mayor sonoridad, cuanto desde un mayor apoyo rítmico, silábico; contando —asimismo— con reguladores más acusados, *filati* más elongados y enérgicos; incluso en madrigales por donde aflora la espiritualidad

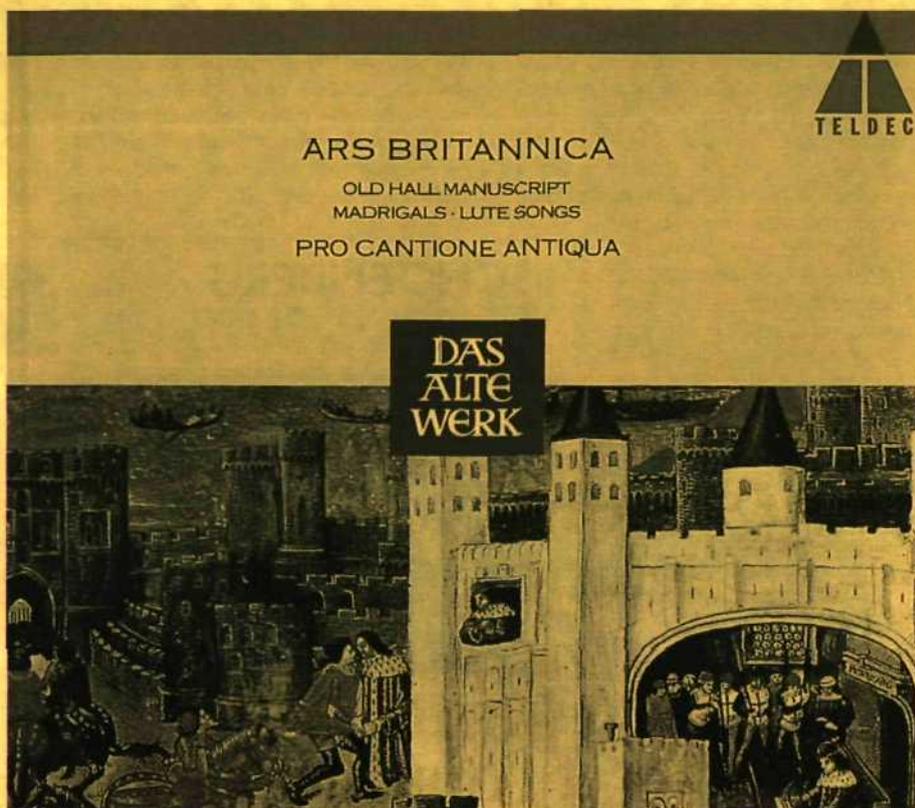
ARS BRITANNICA. Pro Cantione Antiqua. Directores: Bruno Turner, Geoffrey Mitchell, Ian Partridge. 2 CD TELDEC 2292 46004-2. ADD. 64'38" y 67'40". Holborne, VII/1977; Petersham, VII/1978 y III/1979.

sacra, como el caso de *Come, woeful Orpheus* del católico William Byrd.

Por último, las canciones con acompañamiento laudístico (Ayres), suponen la entrada del tercer y último director: Ian Partridge. Partridge busca dos características consustanciales a los ayres: la sencillez en el canto, candoroso y dentro de un clima de lírico desenfadado, y la fluidez rítmica, la cual se nos antoja muy natural. Con un acompañamiento laudístico discreto, muy correcto (no puede ser de otra manera), a cargo de Christopher Wilson, Partridge busca la elegancia cortesana; utilizando los reguladores y los volúmenes sonoros de manera cautelosa, pero siempre siguiendo el espíritu de la canción, con una naturalidad convincente. Él mismo nos lo demuestra ejecutando el ayre de John Dowland *Fine knacks for ladies*, de sencilla belleza.

En resumen, un buen recorrido por la música renacentista de la isla; estando aquí representados los más importantes autores ingleses, tanto protorenacentistas cuanto madrigalistas.

Francisco Bueno Camejo



## In splendoribus sanctorum

**I**nglaterra posee sin duda una larga tradición en el cultivo de la música de Monteverdi, un capítulo más de la fascinación sin complejos que la cultura italiana ha ejercido en las islas. Por otro lado, una parte importante de la musicología anglosajona ha estado tradicionalmente muy comprometida con los aspectos de reconstrucción de la praxis de la música histórica. Dentro de ésta las reconstrucciones litúrgicas han sido ya hace tiempo una especialidad de la casa: recuerdo ahora la interesante producción de la BBC de reconstrucción de liturgias navideñas a través de la historia (de Carlomagno al Méjico colo-

nales de Monteverdi, no por ello dejan de insertarse en una tradición más amplia de la que son buena muestra tanto posteriores producciones del propio compositor como igualmente un muy rico repertorio de composiciones para vísperas del norte italiano. McCreesh ha realizado una reconstrucción donde se alternan algunas piezas de Monteverdi con otras de sus contemporáneos. El resultado es un registro muy variado; más moderno que las *Vísperas* de 1610: primando las piezas para solistas vocales e instrumentos concertados (por ejemplo el salmo *Laetatus sum* de Monteverdi: auténtica *jam session* barroca

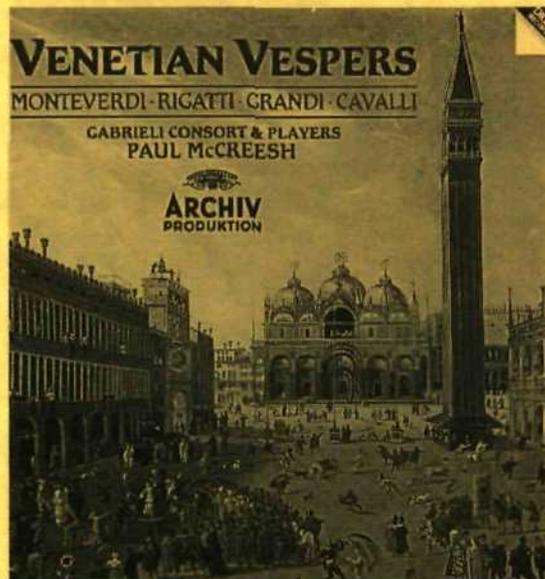
sobre un bajo ostinato), el estilo operístico (muy presente en los motetes que sustituyen a las antifonas). Todo ello aderezado igualmente con piezas instrumentales (con las que el rito veneciano era particularmente permisivo) y con las partes de canto llano propias (por supuesto no las *standard* cazadas a golpes de *Liber Usualis* sino las versiones locales de la época). La grabación es buena, un augurio feliz del nuevo productor responsable de Archiv: conserva no sólo la acústica de templo buscada, sino los distintos planos de los cantantes e instrumentistas: aspecto éste crucial en una música concebida para

el espacio y la representación institucional. De los Gabrieli destaca más la labor de conjunto que la de determinados solistas. El color vocal es decididamente isleño, dentro de un nivel técnico muy aceptable, más en lo que se refiere a la ornamentación y al estilo que a la extensión y calidad de las voces.

Una magnífica producción a disfrutar en compañía de (al menos) su versión favorita de las *Vísperas* de Monteverdi.

Juan José Carreras

MONTEVERDI, RIGATTI, GRANDI, CAVALLI: *Vísperas venecianas*. Gabrieli Consort & Players. Director: Paul McCreesh. 2 CD ARCHIV 437552-2. DDD. 62'52" y 32'43". Grabación: Northumberland, Brinkburn Priory, IX/1990. Productor: Peter Czornyj. Ingeniero: Ben Turner.



nial) a cargo de N. Sandon (1984), la preciosa labor de Bruno Turner o la militancia práctica de un Clifford Bartlett.

La reciente grabación de Paul McCreesh y su grupo es un buen ejemplo de los magníficos frutos que puede aportar esta tradición, en un repertorio en el que llevan trabajando largo tiempo. Su anterior grabación, *A Venetian Coronation 1595*, con el sello Virgin-Veritas —espléndida— es el capítulo introductorio de un tríptico veneciano que comprende las *Vísperas* de Monteverdi de 1610, grabación no comercializada, todavía, y esta reconstrucción de unas posibles vísperas en San Marcos el mismo año de la muerte de Monteverdi, que cumpliría así los treinta años largos de servicio como maestro de la capilla marciana.

Si las justamente célebres y enigmáticas *Vísperas* de 1610 forman una de las aportaciones más importantes y perso-



LOS CLASICOS  
de  
Vanguardia



Virgin Classics Limited  
London, England

Distribuido por EMI ODEON, S. A.  
Torrelaguna 64, 28043 MADRID

## George Szell, la perfección

Sony acaba de enviar (con evidente retraso respecto al lanzamiento en el mercado del disco) tres álbumes presididos por el mítico binomio George Szell/Orquesta de Cleveland. El legendario maestro dirige aquí una de las cumbres de su extensa discografía, el ciclo de las *9 Sinfonías* de Beethoven; interpreta también un integral Brahms no menos célebre (en el que hubiesen tenido cabida perfectamente los dos *Conciertos* pianísticos brahmsianos con Rudolf Serkin, lástima de oportunidad perdida) y, finalmente, un notable integral de los *5 Conciertos* de Beethoven con Leon Fleisher, ciclo que, a pesar de quedarse en un honroso segundo puesto si lo comparamos con el de Gilels/Szell (EMI, ¿para cuándo su trasvase a compacto?), lo cierto es que es poseedor de las suficientes virtudes como para prestarle la mayor de las atenciones. Estos tres álbumes se añaden a varias grabaciones Sony ya comentadas desde estas páginas (recordemos el sensacional álbum dedicado a música orquestal de Mozart —ver SCHERZO, 60—, o algunos otros reprocesados en la serie Essential Classics), o sea que estamos ante un director conocido de sobra por nuestros lectores y que no requiere ninguna presentación. Vayamos por tanto a examinar brevemente estos tres importantes álbumes.

El álbum de las *Sinfonías* de Beethoven es un hito interpretativo que podemos colocar, junto a otros pocos más (Furtwängler, Klempner, Schuricht, Walter, Karajan I y II, Kubelik, cada uno con sus propias características), en la cima artística de este archigrabado integral. Szell, batuta completa, precisa, analítica e intensa como pocas, gobernada por una mente absolutamente lúcida, nos da el colmo del rigor estilístico con una profundidad, claridad, contraste e intención únicos. De nuevo sorprende la brillantez y comunicatividad de las *Sinfonías Primera* y *Segunda*, la amplia gama dinámica y la densidad de expresión junto al refinamiento tímbrico y a cierto desgarro orquestal de la *Heroica*, el humor y virtuosismo instrumental de la *Cuarta*, los soberbios contrastes rítmicos y el máximo cuidado en el matiz de la *Quinta* (que, por cierto, aquí nos la encontramos con la repetición de la exposición en el primer movimiento; recordemos que en la versión en LP no existía). La *Pastoral* siempre fue la versión más polémica y discutida de este ciclo; ahora, vuelta a escuchar de nuevo, nos ha dado la



George Szell

FOTO: SONY

impresión de ser un ejercicio orquestal extraordinario, sin ninguna concesión al lirismo, pero de una claridad de texturas e intensidad únicas; es una versión que sigue el leit-motiv conceptual propuesto por Szell para todo el ciclo, de ahí que escuchada aisladamente pueda desconcertar por su aparente sequedad. La *Séptima*, depurada, rotunda y plena de clasicismo, es otro de los grandes aciertos de Szell; la *Octava*, intensa, nerviosa y humorística, de extraordinarios detalles virtuosísticos, es realmente un descubrimiento. Finalmente, la *Novena*, crispada, pesimista, amenazadora, rozando casi el expresionismo más desolador, es una originalísima aproximación de Szell que termina de esta manera tan desconcertante y sorprendente este espléndido ciclo. El

sonido de estos compactos ha mejorado de forma ostensible el de los LPs, sobre todo los españoles, siempre de prensado defectuoso.

En fin, un ciclo que tiene, como dijo José Luis Pérez de Arteaga cuando se publicó por primera vez en España (ver nº 493 de la revista *Ritmo*, julio-agosto de 1979), un «sentido privilegiado de la progresión y el contraste, una fidelidad insólita a los pentagramas, un estilo vienés inconfundible, una energía digna de Toscanini, un fraseo que emula a Bruno Walter y una tensión que mira a Furtwängler: todo ello hace de este ciclo Szell el más homogéneo y deseable, y también el más osado». Nuevamente, casi catorce años después, tenemos que dar la razón a J.L.P.A. y recomendar calurosamente la adquisi-

ción de este tesoro discográfico que, por poco más de cinco mil pesetas, ocupará un lugar destacado en cualquier discoteca que se precie.

Ya hemos dicho antes que Fleisher se queda un poco en la sombra si comparamos su ciclo con el que Emil Gilels hizo con Szell en Cleveland; pero sus virtudes son muchas: hay madurez de concepto, técnica infalible, mecanismo de primer orden y musicalidad suficiente. A veces, como sucedía con otros pianistas de estas características (Graffman, Janis) prima la brillantez sobre la verdadera musicalidad, pero aquí encontramos a un Fleisher dominador, seguro y poderoso, perfectamente compenetrado con un Szell que, como era de esperar, resulta más atractivo en su relato orquestal que la propia intervención del solista. Un ciclo, en fin, que puede ser idóneo para los que quieran empezar a escuchar en serio estas partituras, siempre teniendo en cuenta que cuando EMI edite en compacto las versiones de Gilels/Szell, las que ahora comentamos quedaría inevitablemente en un lugar secundario. Para los que prefieran unas lecturas más entroncadas con la tradición germánica, les sugerimos las excelentes de Kempff/van Kempen (DG-Dokumente) o Barenboim/Klemperer (EMI). Este álbum se cierra con un irregular *Triple concierto*, de modesta dirección y notable aportación de tres buenos solistas.

Las *Sinfonías* de Brahms por Szell ponen de manifiesto su extraordinaria densidad estructural, su elaborado proceso temático, su soberbia unidad, su refinamiento introvertido y su transparencia de texturas, a la vez que cierta distancia expresiva, moneda corriente en todas las actuaciones de este maes-

tro. Además, hay que destacar momentos aislados de soberbia intervención orquestal (cuarto movimiento de la *Segunda*) y una extraordinaria intensidad que recorre incansablemente todos los movimientos de estas cuatro obras maestras. Por lo dicho, el ciclo tiene un interés incuestionable y, en nuestra opinión sería el complemento idóneo a los de Furtwängler (EMI), Walter (Sony) y Giulini (EMI). Dos matizadas, transparentes y brillantes oberturas (*Académica y Trágica*), además de unas *Variaciones Haydn* excesivamente secas, pero de claridad encomiable, cierran este interesantísimo álbum, de muy buen sonido y correctos comentarios en los idiomas de siempre.

La conclusión es evidente: los tres álbumes tienen interés, aunque son los ciclos de sinfonías de Beethoven y Brahms, en verdad extraordinarios, los que urge conocer.

Enrique Pérez Adrián

**BEETHOVEN:** *Las 9 Sinfonías. Oberturas de Egmont, Rey Esteban y Fidelio.* Adele Addison, soprano; Jane Hobbson, mezzosoprano; Richard Lewis, tenor; Donald Bell, barítono. Coro de la Orquesta de Cleveland. Orquesta de Cleveland. Director: George Szell. 5 CD SONY SB5K 48396. ADD. Grabaciones: Cleveland, 1959-1967. Precio medio.

**BEETHOVEN:** *Los 5 Conciertos para piano y orquesta. Triple Concierto para piano, violín, chelo y orquesta, Op. 56.* Leon Fleisher, piano. Orquesta de Cleveland. Director: George Szell. Eugene Istomin, piano; Isaac Stern, violín; Leonard Rose, chelo. Orquesta de Filadelfia. Director: Eugene Ormandy (Op. 56). 3 CD SONY SB3K 48397. ADD. Grabaciones: Cleveland, 1959-1961; Filadelfia, 1964. Precio medio.

**BRAHMS:** *Las Sinfonías. Variaciones sobre un tema de Haydn. Oberturas Académica y Trágica.* Orquesta de Cleveland. Director: George Szell. 3 CD SONY SB3K 48398. ADD. Grabaciones: Cleveland, 1964-1967. Precio medio.

Cultura Música

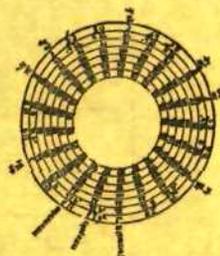
C

## LA SEU D'URGELL

15 - 22 de agosto de 1993

### XIII CURSO DE MÚSICA ANTIGUA EN CATALUÑA Y ANDORRA

Director: Romà Escalas



<b>Jordi Albareda:</b>	<i>Técnica vocal</i>
<b>Montserrat Figueras:</b>	<i>Interpretación vocal</i>
<b>Jean Pierre Canihac:</b>	<i>Corneto</i>
<b>Romà Escalas:</b>	<i>Flauta dulce</i>
<b>Daniel Lassalle:</b>	<i>Sacabuche</i>
<b>Alfredo Bernardini:</b>	<i>Chirimía y oboe barroco</i>
<b>Josep Borràs:</b>	<i>Bajón y fagot barroco</i>
<b>Rolf Lislevand:</b>	<i>Laúd y vihuela</i>
<b>Jordi Savall:</b>	<i>Viola de gamba</i>
<b>Guido Morini:</b>	<i>Clavicémbalo</i>

#### CONJUNTO VOCAL Y INSTRUMENTAL

Jordi Savall, director

Las personas interesadas en formar parte del conjunto vocal deben enviar su currículum y material sonoro antes del 1 de julio de 1993

#### CONCIERTOS EN ANDORRA Y EN LA SEU D'URGELL

Plazo de inscripción: 15 de julio de 1993

Información e inscripciones:

Àrea de Música  
Departament de Cultura  
Rambla de Santa Mònica, 8 - 3r.  
Tel. (93) 318 50 04 - FAX (93) 301 22 34  
08002 BARCELONA



Generalitat de Catalunya  
Departament de Cultura



Andorra  
Govern  
Conselleria d'Educació i Cultura

## Vuela el pájaro lira

El fallecimiento el pasado verano, a los 46 años, del productor Peter Wadland, alma mater de L'Oiseau-Lyre, pone a esta colección de música antigua del sello Decca frente al interrogante planteado por su futuro. Los discos que ahora se comentan no pueden todavía dar testimonio de su ausencia, pues constituyen, por un lado, reediciones en compacto de grabaciones de fines de los años setenta y comienzos de los ochenta, y, por el otro, algunos no cuentan con su intervención directa. Finalmente, los registros más modernos salieron de los estudios en 1990 y 1991. A pesar de todo, el titulado *Canciones de locura*, producido por el mismo Wadland, aparece ya editado como homenaje a su memoria.

Claro que si la carrera de Wadland presenta un saldo mayoritariamente positivo, sobre todo por lo que respecta a los proyectos que han tenido su realizador en Christopher Hogwood, también existen zonas de su trabajo fonográfico en las que el componente puramente musical se quedó a medio camino del objetivo planeado. En concreto, la búsqueda de un conjunto que viniese a suceder a David Munrow y su Early Music Consort en la interpretación de las músicas medieval y renacentista no ha dado, hasta la fecha, el fruto deseado. El nuevo disco del New London Consort y su director, Philip Pickett, es una evidencia más que añadir a esta borrosidad estética. La *fiesta de los locos* que proponen, partiendo de las bases sentadas en sus *Carmina Burana*, se mueve entre un academicismo fuera de contexto y la desfiguración forzada —*Misa del asno*—, a gran distancia del dionisismo desvergonzado de la recreación de René Clemencic (Harmonia Mundi).

Otro sentido tiene la interpretación de la obra profana de Johannes Ockeghem, aunque tampoco los Davies puedan aspirar a tomar el rele-



vo de Munrow. Desde luego, su contribución es decisiva tanto como clarificación del catálogo no sacro del músico como por sus soluciones, que hacen ejecutables los distintos grados de conservación de las fuentes. No siempre se resalta lo que de fértil pueda tener el arte del músico, en el sentido de preparador del camino de Josquin, sino que su manera cortesana, que elude toda connotación popular, es transmitida hierática y anclada a medievalismos.

Dowland publicó en 1612 su *Consolación del peregrino*, a varias voces y con la posibilidad de acompañamiento de instrumentos, ofreciendo con ella a los conocedores lo más depurado de

su arte vocal, al tiempo que una visión por completo desencantada de su destino personal y de la vida humana en general. Esta melancolía se deja traslucir en la visión del Consort of Musicke, que tiñe de este afecto las otras páginas de Dowland contenidas en el álbum. El estilo acusa la referencia del naciente canto monódico italiano. De las diversas intervenciones, sobresale el arte ingenuo y cristalino de Emma Kirkby.

Las dos grabaciones siguientes nos recuerdan los orígenes de Christopher Hogwood como teclista, así como su dedicación primitiva a las músicas de épocas más alejadas en el tiempo de las que actualmente suelen ocuparle. La marcha cronológica ascendente se encuentra también en las carreras de Hamoncourt y Savall, por poner dos casos; como poco, otorga al tratamiento de los estilos un indiscutible enraizamiento histórico progresivo. La colección de Byrd presenta la música de tecla más madura de ese momento en Inglaterra, poseyendo además un notable sentido unitario que no puede descubrirse en recopilaciones y antologías de otros autores o editores. Hogwood sigue ese principio de coherencia, entendiendo

el término «virginalistas», con el que se conoce a los compositores británicos de los siglos XVI y XVII que dedicaron obras al teclado, en sentido amplio, pues se sirve tanto del propio virginal como de dos claves y del órgano de cámara. Sin embargo, es a las piezas tañidas con el primero de estos instrumentos a las que inyecta una sonoridad de especial calidez. Y si en Byrd Hogwood opta por un color internacional —uso de los claves italiano y flamenco—, dispone para Frescobaldi una tonalidad específicamente italiana al tocar sobre instrumentos de constructores sólo del país. Se trata de ejemplares originales conservados en la extraordinaria sección de instrumentos del

Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg. Dos de ellos son un poco tardíos para Frescobaldi, pero la recuperación de sus sonidos tan especiales bien vale la licencia. El intérprete elabora el lenguaje frescobaldiano de las *Toccate* en toda su modernidad, ensayando entre la improvisación y la normativa formal.

Ciertamente interesante el recital que nos propone Catherine Bott, si bien lo más atractivo del registro es precisamente su temática, que se centra en las canciones que hablan de obsesiones, pérdida de la razón e insanías. El resultado estético está un grado por debajo de la inteligencia programadora, en tanto que Bott, de timbre poco seductor, se ve constreñida por la limitación de sus recursos técnicos y expresivos.

Mucho ha cambiado nuestro conocimiento de la música barroca francesa —gracias a grupos como Les Arts Florissants o instrumentistas como Jordi Savall— desde que se grabara en el verano de 1982 el registro titulado *Musique pour la chambre du roy*, una labor de madurez de la Academy of



Mozart  
KRÖNUNGSMESSE  
CORONATION MASS, K317  
VESPERAE SOLENNES DE CONFESORE, K339  
Kirkby · Robbin · Ainsley · George  
Winchester Cathedral Choir  
The Academy of Ancient Music  
CHRISTOPHER HOGWOOD



Ancient Music que refleja la producción cortesana de Versalles entre 1697 y 1747. Antología que en la actualidad ha perdido algo de su fuerza, en especial por la introducción fragmentaria de *Les nations* de Couperin. Empeño camerístico en el que destacan la línea vocal de Judith Nelson en las cantatas de Montéclair y la consumada pericia

técnica de Christophe Coin en la música de Forqueray y Marin Marais, un autor este último que ha sido expuesto con genio por Savall, pero opciones como la presente en *La sonnerie* o *Le tableau* siempre tienen un lugar propio en la historia fonográfica. La realización de Huggett de la *Sonata en re mayor* de Leclair se sitúa a un nivel semejante de excelencia instrumental.

Las *Sonatas Op. 2* de Locatelli revelan una música de gran idiomatismo para la flauta de un compositor que en su tiempo y para la posteridad ha sido siempre asociado al violín. Preston, Pleeth y Hogwood entretienen un intercambio muy vivo. La parte de la flauta, siempre correcta y en estilo, se presenta en ocasiones

de la versión como un tanto anodina y el sonido de Preston pierde nitidez en la zona más aguda, por lo que muchas veces lo más interesante de la lectura tiene lugar en el clave.

Hasta que no se complete el magno proyecto de la grabación de las *Sinfonías* de Haydn por Hogwood y la Academy of Ancient Music no podremos saber si el director británico va a dar un sentido evolutivo a su visión del trascendental ciclo. Por lo pronto, su clasicismo en Haydn es ya distinto del que consagrara en su comprensión del sinfonismo mozartiano. La eliminación del clave —que Pinnock mantiene— suelta un eslabón de las posibles conexiones de esta música con la herencia barroca. En el tercer volumen están los mismos rasgos de estilo que en los ya editados: transparencia orquestal, tímbrica penetrante, vitalidad rítmica, nuevo equilibrio entre cuerdas y vientos, con notable relieve conferido a éstos. Para la futura panorámica final, debe apuntarse la lectura de las *Sinfonías n.ºs 6, 7 y 8* como obras totalmente maduras.

Con la *Misa de la coronación* se reconcilia Hogwood con la música sinfónico-coral de Mozart, luego de su en parte fallida *Misa K-427*. Nos da esta vez una pieza entre lo teatral y lo litúrgico —se incluye antes del *Credo* la *Sonata para la Epístola en do mayor*— a la que imprime una enorme vivacidad. Destacan las labores solistas de Kirkby y George, así como la espléndida contribución del coro. El valor del disco se incrementa por la presencia de las *Vísperas* completas en la edición de Richard Maunder.

Enrique Martínez Miura

LA FIESTA DE LOS LOCOS. New London Consort. Director: Philip Pickett. L'OISEAU-LYRE 433 194-2. DDD. 75'19". Grabación: Londres, II/1990. Productor: Peter Wadland. Ingeniero: Jonathan Stokes. OCKEGHEM: *La música profana. The Medieval Ensemble of London*. Directores: Peter y Timothy Davies. 2 CD L'OISEAU-LYRE 436 194-2. DDD. 130'44". Grabación: Londres, II/1991. Edición en CD: 1993. Productor: Morten Winding. Ingenieros: John Pellowe y Peter Cooke. DOWLAND: *A Pilgrimes Solace, Mr. Henry Noell Lamentations, 3 Canciones Sacras, 6 Salmos. A prayer for the Queen's most excellent Majesty, The Consort of Musick*. Director: Anthony Rooley. 2 CD L'OISEAU-LYRE 436 188-2. ADD. 131'43". Grabación: Hampstead, 1977. Edición en CD: 1992. Productor: Peter Wadland. Ingeniero: Martin Haskell. BYRD: *My Ladye Nevells Booke*. Christopher Hogwood, virginal (Adlam y Burnett, 1973, copia de Ruckers, 1611); clave flamenco (Adlam y Burnett, 1973, copia de Ruckers, 1638); clave italiano (Schütze, 1970); órgano de cámara (Hindmarsh, 1972). 3 CD L'OISEAU-LYRE 430 484-2. ADD. 192'23". Grabaciones: 1974-75. Edición en CD: 1993. Productor: Peter Wadland. Ingenieros: Iain Churches, John Dunkerley, Philip Wade. FRESCOBALDI: *Primer y Segundo Libro de Toccatas*. Christopher Hogwood, claves (Lucca, 1681; Anónimo italiano, c.1650; Grimaldi, 1697); virginal (Pisaurense, 1540). 2 CD L'OISEAU-LYRE 436 197-2. DDD. 93'59". Grabación: Germanisches National Museum, Nuremberg, VI/1981. Edición en CD: 1993. Productor: Peter Wadland. Ingeniero: Simon Eadon. CANCIONES DE LÓCURA. Obras de H. y D. Purcell, Eccles, Weldon, Finger, Blow y anónimas. Catherine Bott, soprano; David Roublou, clave y órgano; Mark Levy, viola da

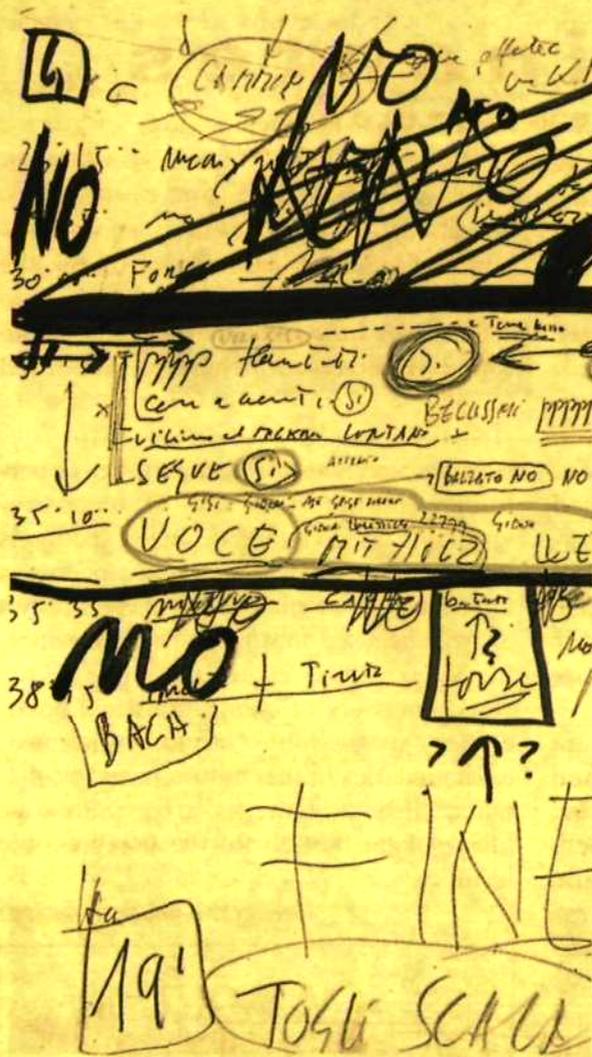
gamba; Anthony Pleeth, chelo; Paula Chateauf-neuf, archilaúd y guitarra; Tom Finucane, archilaúd. L'OISEAU-LYRE 433 187-2. DDD. 71'44". Productor: Peter Wadland. Ingeniero: Jonathan Stokes. MUSICA PARA LA CAMARA DEL REY. F. Couperin: *Sonade La française. Airs sérieux. Suite de Symphonie en Trio*. Montéclair: *Le triomphe de la constance. Pan et Synnx*. J.-B. Forqueray: *Suite I*. Leclair: *Sonata en re mayor Op. 9, n.º 6. Marais: Suite en fa mayor. Le tableau de l'operation de la taille. La sonnerie de Sainte Geneviève du Mont de Paris*. Judith Nelson, soprano; Christophe Coin, viola da gamba; Monica Huggett, violín. The Academy of Ancient Music. Director: Christopher Hogwood. 2 CD L'OISEAU-LYRE 436 185-2. ADD. 105'59". Grabación: Londres, VI/1982. Edición en CD: 1993. Productor: Nicholas Parker. Ingeniero: Adam Skeaping. LOCATELLI: *12 Sonatas para flauta Op. 2*. Stephen Preston, flauta; Anthony Pleeth, chelo; Christopher Hogwood, clave. 2 CD L'OISEAU-LYRE 436 191-2. ADD. 119'44". Grabación: Hampstead, X/1978. Edición en CD: 1993. Productor: Morton Winding. Ingeniero: John Dunkerley. HAYDN: *Sinfonías n.ºs 6, 7, 8, 9, 12, 13, 16, 40 y 72*. The Academy of Ancient Music. Director: Christopher Hogwood. 3 CD L'OISEAU-LYRE 433 661-2. DDD. 188'38". Grabaciones: Londres, IV y XI/1990, III/1991. Productores: Peter Wadland y Morten Winding. Ingeniero: Jonathan Stokes. MOZART: *Misa en do mayor K-317 «Coronación»*. *Vísperas solemnes de confesores K-339*. Kirkby, Robbin, Ainsley, George. Coros del Colegio y de la Catedral de Winchester. The Academy of Ancient Music. Director: Christopher Hogwood. L'OISEAU-LYRE 436 585-2. DDD. 53'56". Grabación: Hampstead, XI/1990. Productor: Peter Wadland. Ingeniero: John Dunkerley.

## Lejanía nostálgica utópica futura

**T**omo prestada esta frase de Luigi Nono que me parece que evoca con gran acierto las personalidades de los compositores reunidos en esta pequeña colección de música francesa (o asimilada) de la casa Montaigne.

En la época post-mayo-68 unos futuros (?) compositores (?) invitaron a Iannis Xenakis para impartir (en la futura universidad de Vincennes) unos cursos de composición o de arquitectura, no me acuerdo muy bien. La convivencia entre maestro y alumnos no pasó de algunas horas turbulentas, pero lo que parecía importante para nosotros era la posición de un compositor frente a la vida; no tanto porque fuese un resistente contra el fascismo (griego en este caso y con el apoyo de Europa) sino por ser una alternativa a Messiaen y sus alumnos como Boulez y otros. Xenakis en efecto soñaba con una música que recogiera en cierto grado el rumor o el clamor —diría Llorenç Barberdel mundo. Algunos de aquellos futuros compositores querían algo más, como por ejemplo una vida lo suficientemente apasionante como para transformarse en la obra de arte por venir. Puede que Xenakis haya conseguido mejor su objetivo que nosotros el nuestro: como arquitecto y compositor, Xenakis ha estado, y sigue estándolo, fascinado por la poética de los números y de su relación con el sonido. No perteneció a los post-seriales pero consiguió, con una lógica inflamada por la teoría de las probabilidades, un universo de sonidos en expansión, y esto desde sus primeras obras para orquesta, como *Metastasis*. Encontramos en su obra todos los parámetros de composición, y todas las cualidades, presentes en su obra sinfónica, sin su espectacularidad galáctica, claro está, o sea: sistema de escalas *no-octavantes*, su cálculo imprevisible, su *arborescencia*, sus *glissandi* en microintervalos, y sobre todo su lirismo austero y sin concesión al bello sonido.

Como Xenakis, Ligeti supo encontrar nuevas vías fuera de los post-seriales y esto desde su primera gran obra para



**XENAKIS:** *Obra de cámara. 1955-1990.* Cuarteto Arditti. Claude Helffer, piano. 2 CD WDR MONTAIGNE 782005. DDD. 93'. Grabación: 1991. Productor: H. Vogt. **BRAHMS, LIGETI:** *Trios para trompa, violín y piano.* André Cazalet, trompa; Guy Comentale, violín; Cyril Huvé, piano. MONTAIGNE 782006. DDD. 51'. Grabación: 1989. Ingeniero: J.P. Juncker.

**MONNET:** *Piezas solteras (Canciones improvisadas. Strange. Fantasia oscura. Melodie. Le cirque. Eros machina).* Ensemble Accroche Note. MONTAIGNE. DDD. 72'. Grabación: 1992. Productor: O. Schneider.

**APERGHIS:** *Recitaciones.* Martine Viard, voz. MONTAIGNE 782007. ADD. 38'. Grabación: 1983.

**NONO:** *La lontananza nostalgica utopica futura.* Irvine Arditti, violín. André Richard, proyección sonora. MONTAIGNE 782004. DDD. 59'45". Grabación: 1991. Ingenieros: L. Nono, H. Hanusch, R. Strauss, F. Wild, R. Pfaffle.

orquesta, *Atmósferas*. En el CD dedicado a los *Trios* para trompa de Brahms y Ligeti, este último puede parecer retroceder hacia un lenguaje más rudimentario: signo de los tiempos, era en 1982 la moda de los neos de todo tipo. La obra en todo caso lleva el sello inconfundible de Ligeti, una cierta coloración lunar, un recuerdo de algunas culturas imaginadas, un poco como en los libros de Sir Henry Rider Haggard, sin ánimo de ofender a nadie.

Georges Aperghis y Marc Monnet, dos compositores que despiertan entusiasmo y repulsión en la crítica y público, prefieren la inventiva a la originalidad a toda costa, consiguiendo ambas cualidades. Una cierta *trituration* de la frase (cantada o tocada), una discontinuidad de la escritura, una continua interacción entre el teatro y la música pura forman universos sonoros que han servido de base a varios experimentos.

En caso de recomendar un solo disco de esta colección, me inclinaría sin demasiadas dudas hacia el de Nono, y sin ánimo de chocar a ninguno, en esta versión de Arditti, antes de la de Kremer, a pesar de todas las cualidades de este último —y admirable— violinista. La obra *La lontananza* consiste en una mezcla de improvisaciones efectuadas por Kremer

y grabadas por Nono, base para un itinerario físico y musical, en directo. Kremer escogió una gran parte del material grabado (en su disco DG) que ha mezclado con la compositora Gubaidulina, y a mí me suena el resultado final muy gubaiduliniano. Irvine Arditti escoge la casi totalidad del material kremeriano (60 minutos, por 40 en la versión de Kremer) mezclado bajo la supervisión del compositor y consigue el color de errancia desesperada, el clima de casi frustración, muy característico del último Nono. Reconozco que esta preferencia por una de las dos versiones es muy personal (no sé decir quién de los dos violinistas toca *mejor*) y creo que la obra es suficientemente apasionante como para conocer ambas.

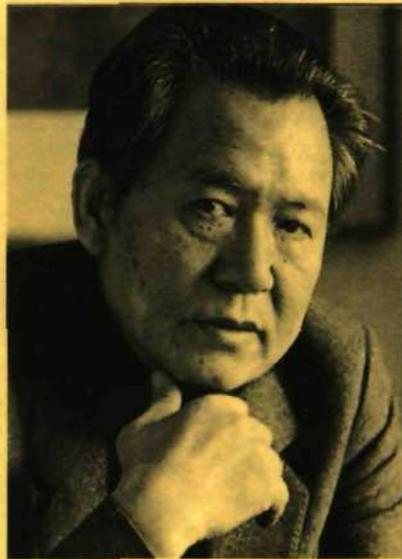
Pedro Elías

## Acritudes

**N**os permitiremos, siquiera una vez, reflexionar con dureza al escuchar una música que nos ha complacido. Son pláticas de familia de las que no es preciso hacer gran caso.

El destino y la historia pueden ser cómplices para engañar a algunos pueblos. Es el caso del nuestro. Ufana, la generación de 1951 (que por longevidad del dictador no se convirtió en la generación del poder, pero que estuvo a sus anchas en el último franquismo y ahora con el socialismo *light*) creía haber superado, mediante el abrazo a la vanguardia, el aislamiento musical de España. Ahora sabemos —no todo el mundo, en rigor— que el baño de Darmstadt-Donauesschingen-postserialismo (y etc.) es otro epigonismo, otro *como si*, semejante al rossiniano del XIX. Algunos pedantes, hasta ayer, enviaban a sus críticos a tachar de *biensoante* (=insulto) cualquier cosa que se pareciera a música, salvo que se tratara de un autor con poder. Hoy son ellos los biensoantes (=post). A la vejez, viruelas tonales. De haber escuchado la música de compositores como este coreano de vocación (u obligación) germana podrían haberse ahorrado al menos una década. Un coreano, Isang Yun (1917) al que no le importó ser tachado de ecléctico, sincrético, sintético, post. Cayó el muro de Berlín algo más tarde que el de Darmstadt, pero la crítica se resiste a reconocer el irreparable daño hecho por la vanguardia a la historia de la música reciente. Mas la mejor crítica (¡lean a George Steiner, *Presencias reales!*) es la que hacen los artistas mediante obras sobre obras. Y el coreano forzosamente germanizado (uno que huyó del paraíso occidentalista que Corea le debe a grandes amantes de la libertad como Eisenhower o Macarthur) hace *obras sobre obras*, creaciones como referencias, discursos como sentimientos, *construcciones* que aspiran a ser música, que se niegan a ser coartada de epígonos despersonalizados. ¡Ah, Stockhausen, cuántos crímenes se cometen en su nombre, y usted lo sabe! ¡De qué vale que su obra sea, a veces, espléndida, si da pie a la apropiación indebida, a la muerte de la música! Yun, coreano germanizado, enseña qué es música en la hora del regreso, con estas cuatro sinfonías. Mas nunca se regresa. Stravinski, con apariencias de retomos, no retomó nunca. Avanzó. ¿Lo saben los críticos que tachaban hasta ayer, obedientes, a algunos músicos de *biensoantes*? ¿Los que aún mantienen, tal vez por inercia, la inquisición adomiana?

El camino que lleva desde la vanguar-



Isang Yun

dia hasta las sinfonías de Yun es el mismo que recorrió Pierre Boulez desde su desconfianza hacia Berg hasta su defensa del más grande de los compositores vieneses, el que se negó a dar un salto mortal en el vacío histórico y optó por agarrarse a Wagner y a Mahler, no como valores seguros, sino como tierra, como base, como tiempo, como vida, como verdad, como historia. Otros que le sucedieron (y Boulez pudo haber caído en lo mismo de haber carecido de su triple talento de compositor, intérprete y negociante), más tarde, mucho más tarde, dieron el salto mortal y creyeron caer en una red, pero sólo van camino de la nada, del vacío, del olvido. Creyeron jugar sobre seguro, con red. Y han perdido históricamente. Qué cruel es la historia, en especial para los muertos que no han

muerto y a los que la crítica trata como si estuviesen vivos. Cuando ellos mismos creyeron dejar, a quienes no pasaban por el aro, en el *estercolero de la historia*, como el pobre Trotski creyó dejar a sus adversarios en un momento temprano de la moderna historia soviética.

Hay que escuchar estas cuatro sinfonías. No creo que sean ejemplares, pero son un ejemplo. No creo que sean la solución (ya no hay *solución* de artículo definido), pero advierten sobre los callejones sin salida, son una música que huye despavorida de ellos. Son una recuperación de eso que se suponía muerto: la *sinfonía-para-gran-orquesta-con-sentido-dramático-y-vital*. Como Shostakovich, como tantos grandes compositores de nuestro tiempo. Un *compositor* español de vanguardia amenazaba a sus discípulos, si se portaban mal, con ponerles una grabación de la *Sinfonía* de César Franck. Pura envidia, claro. Ahí tienen las cuatro sinfonías de Yun. Están más cerca de Franck que de la inmensa, atroz, enorme mistificación de la vanguardia, imitada por nuestros músicos para desgracia de nuestra música, para coartada de la generación que un buen día se acostó ayuna (brutalmente separada del magisterio de la Generación de la República, masivamente exiliada) y de repente se despertó vanguardista.

Junto a cuatro sinfonías cuidadosamente dirigidas por Takao Ukiyaga, tenemos el CD de música de cámara que permite una más amplia perspectiva de este compositor. Música en el sentido puro, estricto y más amplio. Música bella no pensada para disgustar necesariamente. Música que busca un discurso musical, al margen de ingeniosidades. ¿Será casualidad que la obra menos personal, más epigonal, sea *Piri*, de 1971, a vueltas con hallazgos ya tratados por Berio? Todas las demás son posteriores. ¿Sarampión aún en un hombre de más de cincuenta años? ¿O paso inevitable, ya que no necesario, de un artista que tardó en encontrar su camino, a lo cual no debe de ser ajeno el desarraigarse de una tradición no polifónica y aterrizar en otra en plena dictadura de Darmstadt? Otros han tardado mucho más en darse cuenta. O les ha salido peor. En cualquier caso, he aquí tres discos de enorme interés para saber qué pasa realmente en la música de nuestro tiempo, un tiempo en el que cualquiera escribe, cualquiera pinta, cualquiera actúa, cualquiera compone, cualquiera es crítico. Hay que escucharlos.

Santiago Martín Bermúdez

**YUN:** *Sinfonías n.ºs 1 y 3.* Filharmonia Pomorska Bydgoszcz. Director: Takao Ukiyaga. CPO 999125-2. DDD. 23'52" y 42'22". Grabación: I/1991. Productor: Gerhard Georg Otmann.

**YUN:** *Sinfonías n.ºs 2 y 4.* Filharmonia Pomorska Bydgoszcz. Director: Takao Ukiyaga. CPO 999147-2. DDD. 27'09" y 29'53". Grabación: XII/1991. Productor: Gerhard Georg Otmann.

**YUN:** *Königliches Thema para violín solo* (8'05", 1976). Oleg Kagan, violín. *Quinteto para clarinete y cuarteto de cuerda* (10'47" 1984). Eduard Brunner, clarinete. Wilanow-Quartett. *Piri, para clarinete solo* (10'55", 1971). Eduard Brunner, clarinete. *Dúo para violonchelo y arpa* (14'30", 1984). Walter Grimmer, chelo. Marion Hofman, arpa. *Rencontre para clarinete, arpa y violonchelo* (16'42", 1986). Eduard Brunner, clarinete. Marion Hofman, arpa. Walter Grimmer, chelo. AUROPHON COL LEGNO AU 31808. DDD. Distribuidor: Diverdi.

## Autenticidad

«**C**omposers in Person es una colección que se propone reeditar en compact disc grabaciones exclusivamente realizadas por EMI entre 1904 y 1958, donde los compositores (instrumentistas o directores de orquesta) interpretan sus propias obras. En todos los casos, EMI ha buscado las mejores fuentes originales (matrices metálicas, 78 r.p.m. y bandas magnéticas) para hacer los trasvases a CD. Los compositores programados en esta serie son: Bartók, Britten, Debussy, Dohnányi, Dupré, Falla, Glazunov, Granados, Hahn, Hindemith, Milhaud, Mompou, Nin, Pfitzner, Poulenc, Prokofiev, Ravel, Roussel, Saint-Saëns, Schmitt, Shostakovich, Richard Strauss, Stravinski, Vierné, Villa-Lobos y Widors».

Este es el escueto texto de presentación de esta importante serie. EMI acaba de enviar a nuestra redacción los cinco primeros volúmenes de la misma protagonizados por Britten y Poulenc el primer disco, más Milhaud, Shostakovich, Strauss y Stravinski, este último en un álbum doble. Comentamos brevemente a continuación cada uno de ellos.

El disco de Poulenc y Britten contiene diversas canciones y ciclos de canciones interpretadas por Pierre Bernac acompañado al piano por Francis Poulenc, y Peter Pears con Benjamin Britten al teclado. Ambos compositores eran buenos pianistas, aunque ni uno ni otro fuesen virtuosos en sentido estricto. El músico francés no tenía una pulsación segura e incluso en su propia música era vacilante; la técnica de Britten era más sólida, aunque —según Peter Pears— el carácter nervioso del músico hiciera que sus interpretaciones diesen la impresión de ser estrenos absolutos. No obstante, ambos pianistas-compositores eran maestros en la utilización del pedal forte, empleándolo para crear timbres y texturas refinadas: Poulenc escribía a menudo «beaucoup de pédale» en sus partes de piano y Britten incluía semi-pedal para que las notas no fuesen sostenidas más que en parte. Como era previsible, las interpretaciones son naturales, idiomáticas y efusivas; ambos cantantes son las voces idóneas para estas canciones, y sus intervenciones siempre gozan del carácter y de la expresión poética justa. Algunos de los Sonetos de Britten, especialmente, tienen hoy para nuestros oídos un significado muy especial después de leer la correspondencia recientemente publicada entre Pears y Britten. Disco, en fin, muy atractivo, de

buen sonido, con todos los textos de los poemas y un espléndido estudio sobre ambos compositores firmado por Christopher Headington.

Darius Milhaud está representado por un disco con cinco de sus partituras más conocidas, precisamente las que le han hecho pasar a la posteridad como un músico frívolo. Recordemos que Milhaud abordaba cada obra con el espíritu práctico y metódico de un compositor del siglo XVIII, dejándose influir a menudo sin perder su carácter propio. Cada una de las obras de esta grabación es una respuesta afectuosa y a menudo apasionada a una música que le había impresionado o fascinado. En *Le boeuf sur le toit*, *Scaramouche* y las *Saudades*, se inspiró en recuerdos de la música popular de América del Sur. En la *Suite provençale* evoca la música de su Provenza natal con melodías propias (a pesar de que algunos comentaristas le reprochasen el haber acudido a las fuentes tradicionales). Un gran director de orquesta, pensemos por ejemplo en Celibidache, ardiente defensor de la obra de Milhaud, hubiese obtenido en estas obras un conjunto más impecable y un colorido único. Pero Milhaud dirige sus propias composiciones con eficacia, lirismo voluptuoso y vigor frenético. Un disco, pues, de rara autenticidad, bien grabado y reprocesado, y con un notable artículo de Hugo Colé sobre la vida y la obra de este compositor.

Magnífico disco Shostakovich, con el

compositor al piano interpretando sus dos *Conciertos* y acompañado espléndidamente por André Cluytens. Recordemos con Krzysztof Meyer —autor de un interesante artículo incluido en este disco— que el grado de dificultad de la *Primera Sonata* o del *Primer Concierto*, particularmente virtuosístico, dan testimonio de Shostakovich como pianista de una maestría técnica excepcional (Meyer cuenta que en una película de los años treinta, se puede ver al compositor ruso con la Filarmónica de Leningrado interpretando el último movimiento del *Primer Concierto* con una brillantez y un pulso rítmico únicos). Shostakovich consagraba gran parte de su tiempo a trabajar en el piano, teniendo en su repertorio obras tan monumentales como la *Hammerklavier* o el *Concierto* de Schumann. Estos registros nos muestran que la interpretación pianística era para Shostakovich un aspecto secundario, es decir, su maestría técnica era tal que no tenía ninguna dificultad. Su sonoridad es seca, del tipo *non-legato*; sus ataques nerviosos; los *tempi* rápidos, con sensación de cierta precipitación; pero siempre de una belleza y un tono elegíaco (movimientos lentos de ambos *Conciertos*) excepcionales. Las obras incluidas en este compacto, exceptuada el *Preludio y fuga Op. 87, nº 24*, son las últimas grabaciones profesionales hechas por el compositor en 1958. Un disco, en fin, que nos muestra el talento excepcional de Shostakovich

**BRITTEN:** *Sonetos de Michelangelo. Sonetos de John Donne. Peter Pears; tenor; Benjamin Britten, piano. POULENC:* *El bestiario. Canciones gallardas. Tal día, tal noche. Cuatro poemas de Guillaume Apollinaire. Metamorfosis. Dos poemas de Louis Aragon. Pierre Bernac, barítono; Francis Poulenc, piano. EMI 7 54605 2. ADD. 76'15". Grabaciones: Londres, París, 1936-1947. Productores: Walter Legge, Arthur Clarke, Robert Beckett, Lawrence Collingwood, etc. Reconstrucciones técnicas de Andrew Walter. Precio medio.*

**MILHAUD:** *La creación del mundo, Op. 81. Scaramouche, Op. 165b. Saudades do Brasil, Op. 67. Suite provençal, Op. 152b. El buey sobre el tejado, Op. 58. Marcelle Meyer y Darius Milhaud, pianos. The Concert Arts Orchestra. Orquesta del Teatro de los Campos Elíseos. Director: Darius Milhaud. EMI 7 54604 2. ADD. 77'03". Grabaciones: París, Hollywood, 1932-1958. Reconstrucciones técnicas: Andrew Walter.*

**SHOSTAKOVICH:** *Concierto para piano, trompeta y cuerdas en do menor, Op. 35. Concierto para piano y orquesta nº 2 en fa mayor, Op. 102. Tres danzas fantásticas, Op. 5. Preludios y fugas, Op. 87. Dmitri Shostakovich, piano. Orquesta Nacional de la Radiodifusión Francesa. Director: André Cluytens. EMI 7 54606 2.*

**ADD. 76'10". Grabaciones: París, 1958. Productor: René Challan. Ingeniero: Paul Yavasseur. Precio medio.**

**STRAUSS:** *Una sinfonía alpina, Op. 64. Música para la película «El caballero de la rosa» (1925) (transcripciones orquestales extraídas de la ópera con una Marcha en re). Bayerische Staatskapelle (Op. 64). Orquesta aumentada del Teatro Tivoli de Londres. Director: Richard Strauss. EMI 7 54610 2. ADD. 72'47". Grabación: Munich, VI/1941. Productor: Walter Michael Berten. Ingeniero: Johannes Hübener (Op. 64). Londres, IV/1926, reconstruido por Andrew Walter. Precio medio.*

**STRAVINSKI:** *Las bodas. Octeto para instrumentos de viento. Capricho para piano y orquesta. Sinfonía de los salmos. Pastoral. Scherzo y Berceuse de «El pájaro de fuego». Danza rusa de «Petrushka». Arias del ruiseñor y marcha china de «El canto del ruiseñor». Rag-time para once instrumentos. Piano-rag-music. Serenata y scherzino de la «Suite italiana». Dúo concertante para violín y piano. Serenata en la. Concierto para dos pianos. Igor Stravinski, piano y dirección, con diversos artistas. 2 CD EMI 7 54607 2. ADD. 77'42" y 77'35". Grabaciones: Londres, París, 1930-1938. Reconstrucciones técnicas: Andrew Walter. Precio medio.*

## Lo bueno y lo excepcional

como pianista, un virtuoso que forma parte de esa gran tradición de pianistas-compositores de nuestro siglo (Rachmaninov, Bartók, Prokofiev, etc.). Buen sonido y excelente reprocesado.

Poco interés ofrece el disco de Richard Strauss, fundamentalmente porque su dirección distanciada y prosaica no puede hacer que esta versión de la *Alpensinfonie* se sostenga en pie. Recordemos de nuevo que Rudolf Kempe al frente de la Staatskapelle de Dresde ha sido quien ha insuflado nueva vida a esta partitura mortecina; desde luego, su creador no se la creía demasiado a juzgar por los resultados de este disco. Tampoco es gran cosa la versión ofrecida por Strauss para la película basada en *El caballero de la rosa*, sobre todo por lo antiguo del registro, grabado originalmente en siete caras de 78 r.p.m. en 1926. Buen artículo de Colin Matthews en los idiomas de siempre.

Finalizamos esta primera entrega con un álbum doble dedicado a Stravinski. El inconveniente de estos dos discos es que la mayoría de las versiones aquí incluidas han sido superadas por las del propio compositor en sus grabaciones para CBS (ver SCHERZO 57, págs. 60 y 61) con un sonido incomparablemente mejor que el de estos dos compactos históricos cuyas fechas de grabación están comprendidas entre los años 1930 y 1938. De cualquier forma, hay que indicar que estos discos reflejan fielmente siete años de la vida de uno de los grandes hombres de nuestro siglo, un músico que utiliza una nueva tecnología de enorme poder de difusión para la conservación de su obra. Los dos compactos reúnen varias de las obras mayores de un período de creación (el neoclásico) que durante los últimos cuarenta años ha sido injustamente menospreciado. Las interpretaciones no ofrecen diferencias sustanciales con las existentes en la *Edición Stravinski* de Sony, es decir, hay una claridad de exposición, precisión en los ataques, transparencia de texturas orquestales (a pesar de lo añejo de las grabaciones), austeridad expresiva y un extraordinario rigor conceptual. Recomendables para todos los interesados por el genial compositor, siempre teniendo en cuenta que los discos Sony con estas mismas obras ofrecen más calidad técnica y similar criterio interpretativo. Sobresaliente artículo de Hugh Wood en los idiomas de siempre.

La conclusión está clara: primera entrega de una serie de interés incuestionable, excelentemente presentada y de modélicas reconstrucciones técnicas. Muy recomendables en todos los casos.

Enrique Pérez Adrián

**Y**o-Yo-Ma y Emanuel Ax son dúo habitual de chelo y piano y, en ocasiones, colaboran en formaciones más amplias. Curiosamente ha coincidido la reedición de su registro RCA de 1985 con las *Sonatas opus 38 y 99* de Brahms, con la publicación de su *remake* para CBS, que se completa con la transcripción de la *Sonata de violín opus 108*. Cualquiera de ambos CD es recomendable y le sirve a Ma para revalidar su condición de gran chelista, elegante y mesurado, de sonido tan personal como delicado y bello, legato impecable y técnica ejemplar; valgan como ejemplos el primer tiempo de la *opus 38* (cuya exposición se repite en RCA, no en CBS) y el segundo de la *opus 99*. Emanuel Ax es un pianista de origen polaco, serio, musical y de sólida técnica, pero como brahmiano debe inclinarse ante otros intérpretes de estas obras más expresivos (Barenboim, Requejo, Rubinstein), más trascendentes (Katchen, Serkin) y mejor sintonizados con estas páginas. Y en su dúo con Ma, de calidad indiscutible, no salta la chispa—los críticos de cine hablarían de química—que sí saltó entre Pires y Dumay, como ahora veremos. Así, pues, ni el precio medio de la versión RCA ni el plus de la transcripción de la *opus 108*—que, huelga decirlo, suena mucho mejor a violín y piano—son bazas suficientes como para desplazar de lo alto de la lista a Rostropovich—Serkin (DG), Du Pré—Barenboim (EMI) o Starck—Requejo (Claves; SCHERZO, 54). Mis preferencias personales van hacia la *opus 99* de Starker y Katchen (Decca), que

complementaría con la *opus 38* de Rostropovich y Richter, aparentemente aún no reeditada en CD.

Pocos meses después de unas espléndidas *Sonatas* de Mozart para DG (que pudimos también disfrutar en el Auditorio en abril de 1991, durante el Festival organizado por SCHERZO) Pires y Dumay han grabado las tres de Brahms, en las que se vuelve a dar un altísimo grado de compenetración musical, insólita en nuestros días, de tal modo que la supremacía—hasta ahora incontestable—de Suk y Katchen para este trío de obras, queda cuestionada. Pires y Dumay son más abiertamente románticos y libres, menos clásicos pero no menos intensos. Es un gozo poco frecuente hoy día escuchar un dúo tan equilibrado y coordinado, y cuyos componentes estén tan atentos a las inflexiones del otro. Las tres *Sonatas* reciben un tratamiento idóneo, acorde con sus rasgos propios, y las tres resultan excepcionalmente intensas, comunicativas y, a la vez, proporcionadas: cada motivo es bien perceptible y ocupa su justo lugar; todas las voces dialogan, escuchándose unas a otras. De técnica apenas si merece la pena hablar: se les supone a ambos. Citemos, empero, su excepcional capacidad para el *legato*, para cantar (¡qué *Preludios* de Chopin imborrables ofreció Pires hace dos meses en el Auditorio!) y para la regulación de volumen y los cambios de color: cada inflexión que Brahms pide—*dolce*, *mezza voce*, *grazioso*...—halla el justo reflejo en la ejecución de estos *artistas* y estimula su rica fantasía para un matiz adicional, inesperado, siempre apropiado y atractivo. Destaquemos, entre muchos pasajes hermosísimos, todas las Codas—preciosa dilatación del *tempo* al final del primer movimiento de la *opus 78*—; los desarrollos inesperadamente dramáticos en los *Allegros* iniciales de las *opus 100 y 108*; la delicadeza de la *opus 100*, sobremanera en sus movimientos 2 y 3... En suma, unas versiones sorprendentes y reveladoras, para paladearlas despacio, confrontándolas con las de Suk y Katchen, con quienes Pires y Dumay comparten lugar de honor en la discografía riquísima de estas *Sonatas*. Buenas grabaciones en los tres compactos, especialmente la de CBS; comentarios en los idiomas habituales.

Roberto Andrade

**BRAHMS:** *Sonatas para violonchelo y piano n.º 1 en mi menor, opus 38 y n.º 2 en fa mayor, opus 99. Yo-Yo-Ma, chelo; Emanuel Ax, piano. RCA 09026.61355.2. DDD. 27'28" y 29'14". Grabación: Nueva York, II/1985. Productor: Jay David Saks. Ingeniero: Paul Goodman. Precio medio.*

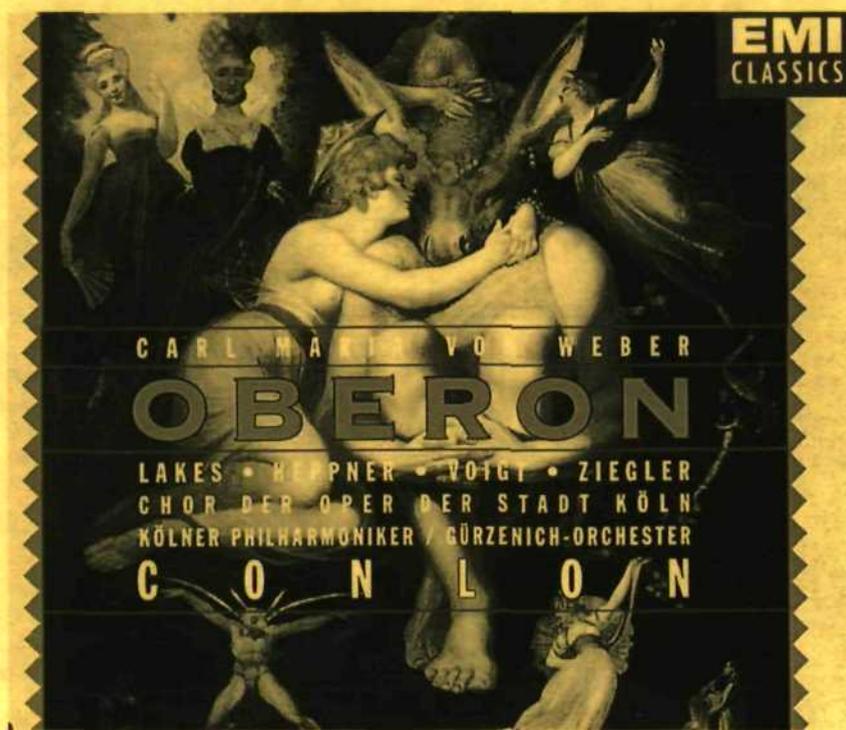
**BRAHMS:** *Sonatas para chelo y piano n.ºs 1, 2 y 3 en re menor, opus 108 (transcripción de la Tercera Sonata para violín y piano). Yo-Yo-Ma, chelo; Emanuel Ax, piano. SONY SK 48191. DDD. 75'18". Grabación: Boston, VI/1991. Productor: Steven Epstein. Ingeniero: Bud Graham.*

**BRAHMS:** *Las tres Sonatas para violín y piano: n.º 1 en sol mayor, opus 78, 2 en la mayor, opus 100, 3 en re menor, opus 108. Augustin Dumay, violín; Maria João Pires, piano. DEUTSCHE GRAMMOPHON 435.800-2. DDD. 71'50". Grabación: Munich, VIII/1991. Productor: Christopher Alder. Ingeniero: Gregor Zielinsky.*

## Mahler vuelve a Weber

**O**pera prácticamente excluida de los escenarios, entre otras razones por su endeblez dramática, *Oberon* contiene algunos de los mejores momentos de la producción de Weber. Su obertura, frecuentemente utilizada como pieza telonera de conciertos, es sólo un ejemplo de la mucha y buena música que alberga una partitura muy representativa del primer romanticismo alemán y con la que el autor daba cima a un singular tríptico iniciado con *Der Freischütz* y *Euryanthe* y con el que revolucionó en gran medida el lenguaje operístico de su tiempo, en particular por lo que se refiere al papel como agente dramático de la orquesta. No demasiado bien recibida en su estreno (Londres, 1826), la partitura sufrió en seguida, incluso de mano del propio compositor —que moriría unos meses después—, numerosas correcciones, modificaciones y adaptaciones; se suprimieron, en todo o en parte, diálogos, se retocó la música, se cambió el texto —que partía de la traducción de Theodor Hell del mal libreto inglés de Planché basado en el magnífico poema del alemán Wieland— y se publicaron distintas versiones. Entre ellas, las de Wüllner-Grandaur (con recitativos en lugar de diálogos), Weintgartner, G. Hartmann, Hubert Franz, Winfried Zilling... y Gustav Mahler (que ya había realizado una de *Los tres Pintos* del propio compositor), que se apoyó en los diálogos revisados por Gustav Brecher.

Esta última es la que se utiliza en la presente grabación. Con respecto a la música, el compositor bohemio respetó casi íntegramente, con ligeros retoques lo escrito por Weber, pero se ocupó de redactar pentagramas destinados al sostén de los recitativos hablados. Difiere esta revisión de la empleada en la mediocre interpretación dirigida por Müller-Kray (Period, 1953), desaparecida hace tiempo, y de la magnífica de Kubelik (DG, 1971). Esta se apoya en un texto dialogado de Schreyvogel y Schuh editado por la Wiener Verlagssanstalt en 1950 y en la partitura original tal y como fue publicada por la Schlesinger'sche Buch. Las diferencias que por tanto pueden apreciarse entre la versión de Kubelik y la que ahora acaba de aparecer dirigida por Conlon son ostensibles y se aprecian tanto en partes de la música como —sobre todo— del texto (que, en máxima originalidad, está sustituido por una narración preparada para la ocasión por Claus H. Henneberg). Y de manera muy notable



en la interpretación de todo ello. El director norteamericano consigue, al frente de su equipo de Colonia, una lectura animada, bien construida, razonablemente contrastada, de buen sonido, un tanto acre en los *tutti* (la orquestación de Mahler influye en ello de seguro) y de no excesivo relieve tímbrico. Cuenta con un equipo vocal de buenos profesionales, entre los que figuran varios compatriotas: Voigt, que es una soprano *spinto* de medios considerables, más bien plana en lo expresivo y perjudicada por una emisión tendente a lo gutural; Ziegler, mezzo de estuche pequeño, cumplidora; Lakes, otrora pretendido *Heldentenor*, muy limitado en la hora presente; Groff y Livengood, discretos sin más... Quedan al margen, la japonesa Obata, de agradable timbre y excelentes maneras, y el

canadiense Heppner, uno de los últimos descubrimientos en el campo de los líricos plenos, que muestra hechuras, amplio y timbrado centro, *fiato* importante y extensión considerable para alcanzar, no sin algunos problemas, el si natural agudo en un papel muy exigente (aquí se incluye el *Rondó*, nº 20, eliminado habitualmente).

Una versión sin duda notable, con las limitaciones apuntadas, que ofrece sobre todo el interés de seguir la versión de Mahler. Porque, en su conjunto, no puede compararse con la regida por Kubelik, mucho más poética, fluida, delicada y exquisita en las secuencias *feéricas* y bastante másuntuosa, en lo tímbrico, amén de más lograda en lo dramático. Dispone, además, de un conjunto vocal muy superior encabezado por un Domingo que plasmaba aquí uno de sus dos o tres mejores personajes discográficos, con una voz espléndida y un sentido del colorido dramático y una emisión libre y casi fácil hacia lo alto como pocas veces más ha tenido, y por una Nilsson monumental, con sus reconocidos valores al máximo, bien que ayuna de voluptuosidad lírica en determinados instantes. En todo caso, las dos grabaciones, desiguales como se ve, son complementarias.

**WEBER:** *Oberon*. Gary Lakes, tenor (Oberon); Ben Heppner, tenor (Huon de Bordaueux); Deborah Voigt, soprano (Rezia); Delores Ziegler, mezzosoprano (Fatima); Dwayne Croft, baritono (Scherásmín); Victoria Livengood, mezzosoprano (Puck); Machiko Obata, soprano (Ondina); Ludwig Boettger, recitador. Coro de la Opera del Estado de Colonia. Filarmónica de Colonia. Orquesta Gürzenich. Director: James Conlon. EMI 7 54739 2. DDD. 62'06", 72'48". Grabaciones: Colonia, VII-IX/1992. Productor: Gerd Berg. Ingenieros: Hartwig Paulsen y Hilmar Kerp.

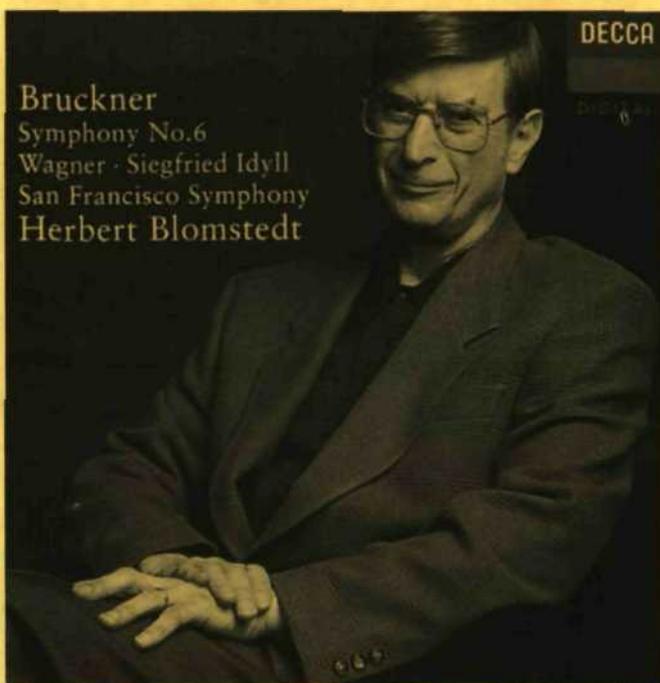
Arturo Reverter

## Excelente artesano

**H**erbert Blomstedt (Springfield, Massachusetts, 1927, hijo de padres suecos) es el actual director musical de la Orquesta Sinfónica de San Francisco, agrupación que ha logrado bajo su dirección una justa fama internacional por su virtuosismo, brillantez y variedad, hasta el punto de ser considerada como hermana pequeña de las espectaculares *componentes del Club de las Cinco*, esto es, Nueva York, Chicago, Boston, Filadelfia y Cleveland. Hasta su nombramiento en la ciudad californiana y su firma del contrato en exclusiva con Decca, no era apenas conocido en España a pesar de haber pasado por la titularidad de orquestas tan importantes como la

Sinfónica de la Radio de Dinamarca (con la que grabó un excelente ciclo Nielsen para EMI) y la célebre Staatskapelle Dresden. Como director musical de la Sinfónica de San Francisco está realizando una excelente discografía en la que hay que destacar su segunda grabación de las *Sinfonías* de Nielsen y el comienzo de diversos ciclos sinfónicos de autores diversos, como Sibelius, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Bruckner y música orquestal de lo más variada, desde el *Peer Gynt* de Grieg a la *Konzertmusik* de Hindemith, en versiones destacadas por su claridad y precisión, gobernadas por una mente con unas ideas objetivas y técnica firmísima. Un director, en fin, serio, consciente, sólido y trabajador, que además tiene especial interés en la promoción de obras de vanguardia.

El primer disco de los tres llegados a nuestra Redacción, compuesto por Wagner y Bruckner, comienza con un clarísimo y desangelado *Idilio de Sigfrido* que no tiene especial relevancia. Si tiene interés, y mucho, la estupenda *Sexta* de Bruckner, de construcción lógica y realización orquestal imponente. Blomstedt es un notable bruckneriano que conoce perfectamente las estructuras y el particular lenguaje del compositor de Ansfelden, sabe dominar su temperamento y en su lectura no falta cierta vibración e intensidad, todo expuesto con un admirable equilibrio orquestal, de *tempi* ligeros y discurso



inteligible. Naturalmente que no se puede comparar con el lirismo profundo y trascendido de otros maestros (Celibidache, por supuesto), pero aquí hay honradez de planteamientos, conocimiento de lo que se trae entre manos y unos resultados generales que podemos calificar de excelentes. Además, la grabación es excepcional, de espectacular definición dinámica. En fin, una agradabilísima sorpresa recomendable para todo tipo de brucknerianos.

El disco Hindemith también tiene un interés evidente. En él se pone a prueba la calidad orquestal del conjunto de San Francisco, que aquí suena con un empa-

te y una brillantez espectaculares; la grabación, modélica, también ayuda a definir la estupenda y nítida exposición orquestal. Blomstedt, por su parte, es preciso, cortante y exacto, lo cual beneficia particularmente a estas obras. Poco más que añadir al altísimo nivel interpretativo desplegado en este disco. En cuanto a las dos populares *Sinfonías* de Mendelssohn, son traducciones elaboradas, matizadas y contrastadas, muy bien expuestas por la Sinfónica de San Francisco, que hace gala de transparencia y acusada diferenciación tímbrica, aunque en algunos momentos se eche de menos más color y calor, más encanto y efusividad. De todas formas, dos versiones de altura, llenas de detalles de magnífico músico y excelentemente grabadas, con la calidad técnica a que nos

tiene acostumbrados Decca. Por supuesto, Klemperer o Muti (ambos EMI) calan más hondo en estos pentagramas, lo cual no es óbice para poder recomendar plenamente estas dos interesantes aproximaciones.

La conclusión es obvia: tres registros protagonizados por un excelente profesional, un competente Kapellmeister (en el mejor de los sentidos) cuya única misión es servir lo mejor que sabe —y sabe mucho— a la Música. Confiamos en que el excesivo número de visitas a los estudios de grabación no acaben con él antes de tiempo.

Enrique Pérez Adrián

**BRUCKNER:** *Sinfonía n.º 6 en la mayor.*  
**WAGNER:** *Idilio de Sigfrido.* Orquesta Sinfónica de San Francisco. Director: Herbert Blomstedt. DECCA 436129-2. DDD. 77'37". Grabaciones: San Francisco, XI/1990 y IX/1991. Productor: Andrew Cornall. Ingenieros: John Pellowe y Stanley Goodall.

**HINDEMITH:** *Nobilissima visione. Der schwanendreher. Konzertmusik, Op. 50.* Geraldine Walther, viola. Orquesta Sinfónica de San Francisco. Director: Herbert Blomstedt. DECCA 433809-2. DDD. 66'57". Grabaciones: San Francisco, VI/1989 y V/1991. Productor: Andrew Cornall. Ingenieros: John Dunkerley y John Pellowe.

**MENDELSSOHN:** *Sinfonía n.º 3 en la menor, Op. 56, «Escocesa». Sinfonía n.º 4 en la mayor, Op. 90, «Italiana».* Orquesta Sinfónica de San Francisco. Director: Herbert Blomstedt. DECCA 438811-2. DDD. 66'59". Grabaciones: San Francisco, XII/1989 y V/1991. Productor: Andrew Cornall. Ingeniero: John Pellowe.

### 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:

**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

## Plantel de pianistas

**P**lantel de excelentes pianistas, con siete discos de indudable calidad. Y en unos repertorios ajenos al habitual romanticismo centroeuropeo. Es curiosa la abundancia de pianistas de elevadísimo nivel de todo el mundo actual frente a la crisis de, por ejemplo, batutas y voces. ¿Será que para tocar el piano así no es necesario, además de ciertas aptitudes, cualidades y dedicación, ser un atleta, y para esas otras especialidades sí lo es? Las propuestas de estos siete pianistas, que nos brindan un repertorio tan amplio y relativamente inusitado, van de lo muy prometedor (Mustonen) hasta la perfección (Kocsis, Grainger), pasando por aciertos inteligentes (MacGregor, Fergus-Thompson) y arriesgadas apuestas por un repertorio secundario (Raës, N'Kaoua). Como siempre, el lector decidirá.

1) Después de escasas lecturas de la versión original para piano solo de *Cuadros de una exposición*, alguna muy importante, como la de Sviatoslav Richter, e incluso la de Alfred Brendel, por no referimos a aquella virguería heterodoxa, inexacta y fascinante que grabó Horowitz (en un disco que incluía la versión orquestal en dirección de Toscanini, RCA), aparece de repente este jovencísimo pianista finés, Olli Mustonen (Helsinki, 1967), y se atreve con la diabólica suite del más iluminado de los Cinco. Atrevimiento de agradecer, no porque supere a Richter, que eso no es posible, sino porque se nos ofrezca por fin una alternativa moderna a la escasa y poco lucida discografía de la versión pianística de tan espléndida obra. Chaikovski, que tanto desdeñó a Musorgski, aunque le admirase en algún aspecto concreto, ya había aceptado orquestrar alguna parte de *Una noche en monte pelado* tras la muerte de éste. Su *Album para niños* se presenta aquí, pues, no como la obra de un enemigo, sino como una aportación contemporánea. Y la lectura del joven Mustonen se coloca con dignidad junto a otras, también escasas, de una suite sencillamente encantadora, como la sobresaliente de nuestro compatriota Esteban Sánchez. Y para concluir, otra rareza, la breve *Islamey* del mentor de los Cinco, Balakirev, en una traducción impecable, que parece pretender sustraerse deliberadamente al *orientalismo*, y que se coloca junto a otras referencias del pasado, como las de Katchen, Brendel, Cziffra, o del más modesto Bernard Ringeissen, que grabó esta pieza en un álbum triple de Adès con música de todos los componentes del Grupo de los Cinco... ¡incluido Cui! En fin, el

disco ruso de Mustonen merece toda nuestra atención por su musicalidad, su idioma, su virtuosismo y su sentido. Y hasta por una renuncia al énfasis que, como si tal cosa, bordea la frialdad. Con esta grabación a los 24 años, y con otra anterior de Shostakovich, podemos esperar cualquier cosa de este angelito.

2) ¡Qué recital tan espléndido el de Alan Feinberg, y qué disco tan curioso! Se trata de música sobre todo norteamericana de la segunda mitad del siglo XIX y los primeros años del XX, una música de salón decididamente virtuosa, de difícil ejecución y deliberado interés por *gustar*. Decididamente, se da hoy día una recuperación de Gottschalk, compositor de Nueva Orleans con vocación hispanoamericana y francesa. A las cuatro obras suyas aquí incluidas se añaden una extraordinaria *Corbeille de fleurs* de su discípula, la venezolana Teresa Carreño, y dos muestras de un discípulo de ésta, Edward MacDowell, más cuatro de una dama del piano durante más de cuarenta años de este siglo, Amy Beach, que compuso obras para Carreño: con lo cual, el recital cobra un amplio sentido, prácticamente circular. Una obra del norteamericano de origen australiano Percy Grainger y cuatro arreglos suyos

redondean el recital-documento en que Feinberg derrocha un virtuosismo sorprendente, una especie de *más difícil todavía* que configura un disco delicioso.

3) Da la impresión de que este disco inaugura una integral Bartók de Philips (¿o será sólo una parcial?) a cargo del sensacional pianista húngaro Zoltán Kocsis (Budapest, 1952). Kocsis es un especialista en Bartók, además de un pianista extraordinario que abarca un amplio repertorio desde Beethoven hasta Debussy y la música contemporánea. Como bartókiano destacó, con otros colegas compatriotas, en la Edición Bartók de Hungaroton, pero también en inolvidables discos como el grabado para Denon a mediados de los setenta (con veintitantos años) y el posterior para Philips. Y, más recientemente, una integral de referencia de los conciertos más otras obras (Orquesta Festival de Budapest, dirección de Iván Fischer, 1984-1987), también para Philips, en coproducción con Hungaroton. Ahora, en plena madurez, y al socaire del éxito de aquella integral, se nos ofrece la primera entrega de esta prometedora serie. El comienzo no es cronológico. Las obras aquí incluidas son de 1908-1909 y 1914-1917. En ellas se encuentra tanto la

PHILIPS

Digital Classics

Béla Bartók

ZOLTÁN KOCSIS

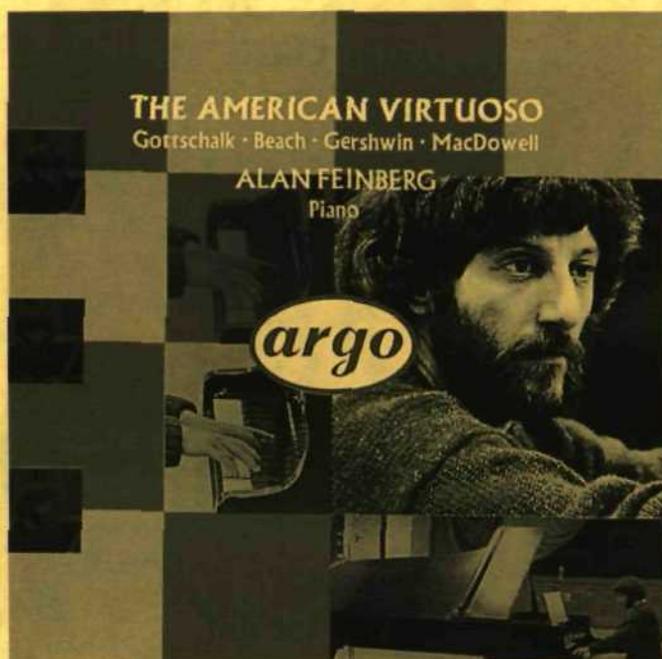
WORKS FOR PIANO SOLO I  
OEUVRES POUR PIANO - KLAVIERWERKE



reminiscencia romántica lizeteana (*Elegías*) como un temprano experimentalismo (*Bogatelas*) y, desde luego, la fértil vena de inspiración popular (las otras tres series). Por duración, podrían haberse añadido otras obras. ¿Qué trabajo le costaba a Kocsis registrar una versión más del *Allegro barbaro*, que aún lo experimental y lo popular? En cualquier caso, esta primera entrega es de una altura tal, que nos hace desear su continuación inmediata. El diabólico pianismo de Bartók, en manos de Kocsis, surge con naturalidad asombrosa para convertirse en un recital de musicalidades intensas, profundas y riquísimas.

4) Una integral de la música para piano de Chabrier ocuparía algo más de la duración posible de un CD y bastante menos que la de dos. Por esa razón, tal vez, existen varios que anuncian la música pianística de este compositor, y siempre les falta algo. Nada que reprochar a la expresividad, idioma y sentido del humor de Désiré N'Kaoua, cuya quasiintegral puede considerarse tal vez superior a la de Annie d'Arco (a la que en disco negro le faltaba la *Suite de valse* y las *piececillas juveniles*, y en CD -Caliope- algunas cosas más) y tan digna como la del malogrado Jean Casadesus (Sony-Masterworks, también con ausencias, aunque incluye una obra a cuatro manos, los *Tres valse románticos*, tocada por sus padres, Robert y Gaby). A N'Kaoua le faltan tan sólo el *Capriccio*, los *Valse* y la *Marcha de los cipayos*, sin contar, desde luego, las obritas juveniles y la música para dos pianistas. Pero el disco merece bastante la pena por su fresca e inspirada interpretación.

5) De la pianista Joanna MacGregor ya hemos reseñado un disco, también de Collins, que contenía la *Sonata n.º 1* de Ives y dos obras de Barber, la *Sonata op. 26* y *Excursions op. 20*. Ni en aquel CD ni en éste se nos dice nada, por desgracia, de esta virtuosa de la música norteamericana. En este largo disco con música de Gershwin faltan algunas obras para constituir una integral: las *Variaciones sobre I got rythm*, los *Preludios* y la *Segunda Rapsodia*, sin tener en cuenta que de la *Rapsodia en blue* existen cuatro versiones. Pero incluye la integral del *Libro de canciones*, serie poco grabada en la que se unen en feliz síntesis lo popular y lo culto, las dos caras de Gershwin, tan diferentes, tan opuestas en ocasiones. MacGregor realiza, por lo demás, felicísimas inter-



pretaciones de dos obras concertantes, la *Rapsodia* y el *Concierto en fa*, la primera en la versión para jazz band, cada vez más estimada en nuestros días.

**MUSORGSKI:** *Cuadros de una exposición* (31'44"). **CHAIKOVSKI:** *Album para niños* (24'15"). **BALAKIREV:** *Islamey* (8'23"). Olli Mustonen, piano. DECCA 436 255-2. DDD. Grabación: Londres, XI/1991.

**EL VIRTUOSO AMERICANO:** Obras de E. MacDowell, Gottschalk, Amy Beach, Teresa Carreño, Percy Grainger, Gershwin y arreglos. Alan Feinberg, piano. ARGO 436 121-2. 74'41". Grabación: VII/1991.

**BARTÓK:** *Obras para piano solo, vol. 1:* 14 *Bogatelles*, 2 *Elegies*, 6 *Danzas populares rumanas*, *Sonatina*, 3 *canciones populares húngaras*. Zoltán Kocsis, piano. PHILIPS 434 104-2. DDD. 53'48". Grabación: Hamburgo, IX/1991.

**CHABRIER:** *La obra para piano:* 5 piezas para piano. *Habanera*, *Impromptu*. *Pièces pittoresques*. *Air de ballet*. *Bourré fantasque*. Désiré N'Kaoua, piano. SOLSTICE SOCD 78. DDD. 72'09". Grabación: París, X/1991.

**GERSHWIN:** *La música de George Gershwin:* *Rhapsody in blue*. Michael Finnissy arrangements. *The Gershwin Songbook*. *Concierto para piano en fa mayor*. Joanna MacGregor, piano. Orquesta Sinfónica de Londres (*Rhapsody* y *Concierto*). Director: Carl Davis. COLLINS 13622. DDD. 76'09". Grabación: 1992. Distribuidor: Diverdi.

**HONEGGER:** *La obra para piano:* *Prélude*, *Aniso et Fughette sur le nom de B.A.C.H.* *Le Cahier romand*. *Hommage à Albert Roussel*. *Sarabande*. *Scenic-Railway*. *Souvenir de Chopin*. 7 *pièces brèves*. *Toccata et variations*. 2 *esquisses*. 3 *pièces* (*Prélude*, *Hommage à Ravel*, *Danse*). *Petite pièce en sol*. *Petits airs sur une basse célèbre*. *Scherzo*. *Humoreske*. *Adagio espressivo*. Alain Raës, piano. SOLSTICE FYCD 033. ADD Y CDD. 65'34". Grabaciones: París, II/1976 (hasta 3 piezas); XII/1991 (*Pièce en sol*). X/1991 (resto).

**RAVEL:** *La obra completa para piano solo, vol. 1:* *Valse nobles et sentimentales*. *Gaspard de la nuit*. *Jeux d'eau*. *Le tombeau de Couperin*. Gordon Fergus-Thompson, piano. ASV DCA 805. DDD. 71'35". Grabación, 1992.

6) El disco que Alain Raës le dedica a Honegger contiene prácticamente toda la música para piano solo del compositor suizo. Es curioso que tan prolífico músico le dedique tan escasa atención, en solitario, al instrumento rey. Y es una lástima, porque en estas piezas reconocemos al mejor Honegger, el que posee un sentido musical profundo y sutil, y está ausente el otro, el más pretencioso y de enormes dispositivos. Raës se está especializando en la música de determinado período, dicho sea en sentido amplio, al grabar este estupendo CD de Honegger tras los dedicados a Roussel y Florent Schmitt. Raës es, además, el autor de las excelentes notas del libreto (inglés, francés) ¿Necesitará un repertorio desconocido, interpretado por un virtuoso especialista, de una recomendación especial?

7) Gordon Fergus-Thompson ha grabado ya una integral Debussy y discos con obras de Scriabin, Rachmaninov, Grieg, Busoni, etc. Esta integral Ravel, que ahora comienza con tan atractivos títulos, era, pues, inevitable. El Ravel de este pianista tiene poco que ver con el de los clásicos como *Samson François*, Perlemuter, Casadesus o Giesecking. El desgranamiento de los *Valse nobles y sentimentales* es más lógico que poético, pero resulta muy sugerente, muy rico en matices. Es una opción analítica bastante atrevida, y podemos comprender a quien se resista a ella en nombre de aquellos maestros, o del de Martha Argerich. ¿Qué queda de ello en la envolvente sonoridad de *Gaspard de la nuit*, tan poco propicia al análisis por lo abarcante de su dimensión vertical? Queda una cierta solución de compromiso con el ayer, simbolizada en la equidistancia entre las brumas del pedal y la obligatoriedad de plantear estas tres piezas como *enigma*. Un enigma más bien frío, más Bertrand que Ravel, menos misterioso que inquietante, más irónico que entrañable. Actitud que, sin duda, puede provocar más aceptaciones en *Jeux d'eau*, que es como un *Gaspard* sin secreto y, a cambio, con inmediata evocación. Las cosas parecen reconciliarse con el clasicismo de *Le tombeau de Couperin*, donde el magisterio raveliano de Fergus-Thompson resulta indiscutible en su elegancia, al tiempo que se muestra ágil, virtuoso y pedaleante. No hay contradicción.

Santiago Martín Bermúdez

## Agua clara

Es bastante incomprensible que un álbum que reúne acontecimientos pianísticos como los abajo enunciados no haya hecho escala en la redacción de SCHERZO a su paso por España. La edición, que aún puede encontrarse en alguna tienda especializada, asume la función de testimonio parcial-faltan alumnos como Fiedberg o Janotha, que grabaron—pero absolutamente imprescindible. Los altibajos de la misma deben imputarse únicamente a la avanzada edad de sus protagonistas, dos de las cuales—De Lara y Eibenschütz—superan los setenta años en casi todos los registros, existiendo inclusive una grabación de la última realizada con 89, que el oyente inmediatamente detectará.

Lo que más cuesta aceptar de estos discos es la abusiva participación de Adelina de Lara, con más de cuatro CD consagrados a esta intérprete. Dice Harold Schonberg que la Sociedad Schumann cometió un error encomendándole tan numerosas grabaciones, pero Schonberg exagera dado que, aun existiendo en ellas numerosos errores de coordinación, los principios de sencillez, claridad, *rubato* contenido y falta de rebuscamiento demuestran bien patentemente la asimilación de unos preceptos y de una escuela, que no es otra que la de la propia Clara Schumann. La claridad, en concreto, se refiere no tanto a la perfecta definición de todas las voces—que en algunos momentos es traicionada por errores de coordinación rítmica o dinámica, quedando el pasaje en cuestión torpe o embarullado—como a la preferencia por los colores malvas o suaves, casi relajantes en la paleta sonora, algo probablemente también característico en la ejecución de Clara. Quien quiera conocer la grandeza de Adelina a través de estos



Clara Schumann en 1895

discos debe oír su *Rapsodia Op. 79, nº 2* de Brahms. El estilo brahmsiano de esta pieza es admirable, destacando la contundencia de los ataques y el latido rítmico, sin contar el dramatismo contenido en el pasaje que precede a la última repetición. Si juzgamos el pálido disco que grabó el propio Brahms en 1889 entreveremos el mismo estilo furiosamente expeditivo y *staccati* escanciados con envidiable extroversión.

**ALUMNAS DE CLARA SCHUMANN.** Adelina de Lara (1872-1961), Ilona Eibenschütz (1873-1967) y Fanny Davis (1861-1943): Obras de Schumann, Scarlatti, Beethoven y Brahms. Grabación: 1903, 1928, 1929, 1930, 1950, 1951 y 1952. Brahms: *Danza húngara nº 1*. Grabaciones reprocesada del cilindro original grabado en 1889. GEMM CDS 9904-9. PEARL AAD.

Ilona Eibenschütz nos legó, a renglón seguido con la alborada del siglo, un pequeño número de grabaciones que evidencian inquietud y talento, pero poseen más ruido de fondo del deseable. En lo que grabó traspasada la setentena se adivina un control de la ejecución antaño excepcional pero ya feble. La falta de flexibilidad puede deberse a alguna enfermedad degenerativa de las articulaciones que la hace sonar por momentos algo pesante. Pero, maestra como fue (como eran los antiguos) en el arte del color pianístico, su Chopin del *Carnaval* tiene el adecuado tono elegiaco, pese a que los dedos unas veces se precipiten, como sucede con los arpeggios de la izquierda, y otras se frenen.

Fanny Davies, la más entera del entrañable grupo, grabó los *opus 6, 15 y 54* de Schumann. En la *Davidsbündlertänze* interesan más los pasajes tiernos que aquellos donde se insinúa el virtuosismo. Pero *rubato*, acento, fraseos, todo forma parte de una lección bien aprendida. Del *Op. 15* destacan la intimidad y la perfecta amalgama de sonoridades en *Revêrie* y la belleza suprema de los bajos en *Importante acontecimiento*. En el *Concierto*, realizado en 1929 en compañía del joven Ansermet, exhibe un sonido más perlado que el de sus condiscípulas; los *tempi* son casi siempre vivos, sin llegar al apresuramiento, aunque a la *cadenza* del I movimiento le pueda faltar un poco de remanso. Bien dibujadas y pulidas las superficies del lento y, acaso más apagado el final, menos matizado a su vez que el de Lipatti con el mismo director. Resumen: un peldaño por debajo de Cortot, Lipatti, Haskil, Michelangeli o Richter, pero recomendable.

Joaquín Martín de Sagarmínaga

## Un Vivaldi para la polémica

**S**orprendentes y controvertidas versiones de estas Sinfonías para arco y Sonatas «da camera» de *Il prete rosso*, llevadas a cabo por los Solistas de Moscú (no confundir con los Virtuosi de Moscú de Vladimir Spivakov), sin la participación del director Yuri Bashmet. Una nueva etapa emprendida para esta formación a partir del inicio de esta década finisecular, en donde han establecido su residencia en la ciudad de Montpellier.

Controvertidas, por la descalificación general realizada por el productor de esta grabación, el griego Nikos Velissiotis, de todas las interpretaciones que hoy en día se realizan de la música barroca con instrumentos originales, de época, argumentando —entre otras cosas— las graves deficiencias para obtener una correcta afinación, y la alteración que sufren como consecuencia del cambio de frecuencia del diapason, según el criterio actual (la = 440 Hz.): «In epoca moderna essi sono stati rinforzati per adattare l'accordatura al diapason attuale, che è più acuto» (¡sic!).

No pretendemos entrar en esta polémica, la cual nos parece ya una *discusión bizantina* (nunca mejor dicho, dado el origen griego del productor). Seguramente, el Sr. Velissiotis desconoce que la mayoría de las agrupaciones serias, dedicadas a la interpretación con instrumentos originales, afinan sus instrumentos a la antigua usanza, según la guisa de aquella época (la = 415 Hz). Por otra parte, parece olvidar las copias fidedignas de aquellos instrumentos que actualmente se realizan en donde el sonido *no ha envejecido*. Es más: hasta la *Sinfonía fantástica* de Berlioz se emplearon los instrumentos antiguos, de centurias anteriores. Y, ¿acaso en los tiempos del fausto compositor galo aquellos instrumentos no poseían ya un sonido envejecido? Con todos los respetos (nosotros también amamos a Vivaldi, Sr. Velissiotis), el citado productor griego no parece ser ni un *arconte* ni un *basileus*



en la materia. Nosotros, por supuesto, tampoco. Tal vez por eso, no nos atrevemos a descalificar ninguno de los planteamientos, ora los instrumentos modernos, ora los originales o sus réplicas. Pero el planteamiento de Velissiotis, expuesto como cabecera en todas las carpetillas de estos discos, entra en colisión con los instrumentos empleados en estas grabaciones, los cuales ¡sí son de época! (excepto 1 viola, 2 violonchelos y el contrabajo, el resto pertenecen al siglo XVIII).

Otra cuestión muy distinta, sorprendente por su planteamiento parcial-

**VIVALDI:** Sinfonías y conciertos para arco. Vol. I: RV 149, 120, 140, 167, 134, 160, 126, 150, 118, 152, 158. Vol. II: RV 123, 156, 119, 143, 159, 129, 156, 161, 151, 155, 138. Solistas de Moscú-Montpellier. ARKADIA akademía CDAK 115.1/117.1. DDD. 76'31" y 74'. Grabación: Montpellier, III-IV/1992. Productor: Nikos Velissiotis. Ingeniero: Antonio Scavuzzo.

**VIVALDI:** Sonatas da camera a tre. 12 Sonatas, Opus 1. Sonatas n.ºs 5 y 6 del Opus 5. 2 Sonatas sin Opus, RV 60 y RV 74. Pavel Soumm, violín I; Guennadi Gofman, violín II; Vladimir Chevel, violonchelo (miembros de los Solistas de Moscú-Montpellier). 2 CD ARKADIA akademía CDAK 116.2. DDD. 72'45" y 64'. Grabaciones: Montpellier, V/1992. Productor: Nikos Velissiotis. Ingeniero: Antonio Scavuzzo.

mente novedoso, es el hecho de eliminar el clave continuo en las Sonatas «da camera» de estas grabaciones. El larguísimo estudio de Luca Bianchini que tiende a demostrar el carácter libérrimo de la música italiana, así como la nula presencia del clave continuo en su música instrumental *profana*, es un planteamiento quizás más válido y fácil de admitir; pero, de todos modos, no puede enunciarse como regla general y aplicarse de manera espartana (adjetivo muy *ad hoc*, en este caso). Incluso, podríamos añadir un argumento más a su favor: el escaso interés de Vivaldi por el clave (tan sólo un concierto como solista, el RV 75, hasta ahora). Pero la ausencia del clave empobrece notablemente el discurso en

algunas obras, especialmente en la Sonata Opus 1, n.º 12 en re menor, «La follia»; en donde el carácter de *variación* necesita de una mayor riqueza exploratoria instrumental. De todos modos, respetamos en este caso la libertad del intérprete, que no es sino la legítima libertad del artista.

Por lo que a la ejecución de las obras respecta, es indudable el sesgo ruso de esta formación: un fraseo levemente romántico, especialmente visible en los tiempos lentos, delicados pero no lastimeros; búsqueda de las sonoridades macizas y llenas, algo alejadas del espíritu camerístico; bajos continuos opacos pero efectivos (excepto en las Sonatas «da camera» a tre); hábil manejo del *staccato* violinístico; tiempos moderados, reposando los lentos sobre todo; y un espíritu melifluido en el que subsumen su interpretación. En su *debe*, la carencia del contraste entre los *forte* y los *piano*, lo que les hubiera procurado la creación de un *claroscuro* expresivo. Es una lástima. Por lo demás, el virtuosismo es indudable. Su postura ante las obras, como intérpretes, desde el punto de vista práctico, no acabamos de compartirla; pero nos parece muy respetable.

Francisco Bueno

## Las postrimerías discográficas de «Kna»

**E**n fechas no exactamente determinadas, si bien en todo caso entre 1959 (ó 1961) y 1963, *Kna* grabó sus últimos discos de estudio. No fue para Decca, que lo había dejado por imposible tras desaprovecharlo relativamente (véanse las lamentaciones de Maurice Rosengarten, director artístico de la compañía, en *Gramophone*, diciembre de 1965), ni con su fiel Filarmónica de Viena; fue para Westminster y con sus dos Orquestas locales, la propia, la de la Opera de Baviera, de la que fue titular desde 1922 a 1935, y la tutelada, la Filarmónica de Munich. Se procedió a registrar, posiblemente por este orden, *Fidelio*, el clásico repertorio de oberturas y preludios wagnerianos más el *Idilio de Sigfrido* y la *Octava Sinfonía* de Bruckner (versión de 1892). Las tomas se hicieron, como siempre con *Kna*, casi sin repeticiones, por lo que aquí y allá se aprecian unas pocas pifias (por ejemplo, entrada piana de la trompeta en fa en el compás 34 del prelude de *Los maestros cantores*); a cambio quedaban garantizadas la gran línea, la acumulación de tensión, la peroración que distingue al maestro de Elberfeld. Los ingenieros de Westminster se esforzaron en captar con especial claridad la singularidad de este sonido, la importancia de las voces medias, el fraseo de la cuerda (todos los registros son un festival de la cuerda). Tampoco se permitieron trucos, mezclas, pulimentos: así, en términos de puro sonido, pocas veces se ha reproducido mejor el entramado *Kna*, aunque ambas formaciones —en particular la Filarmónica de Munich— no pudieran compararse con las Filarmónicas de Viena o de Berlín. Pero en aquel tiempo Knappertsbusch era un viejo director oficialmente en decadencia, casi una antigualla. Gracias a la inercia de la fama —el *guardián del Grial*— aún circularon bien algunos años, e incluso fueron distribuidos en España por Hispavox en serie económica,

los dos discos dedicados a Wagner (la selección completa incluía las oberturas de *Rienzi* y *El holandés errante*). Por el contrario, la *Sinfonía* de Bruckner, anatematizada por la *cofradía de la pureza bruckneriana* por razón de la edición, gozó sólo de cierto culto entre los iniciados que, ya fallecido *Kna*, consi-

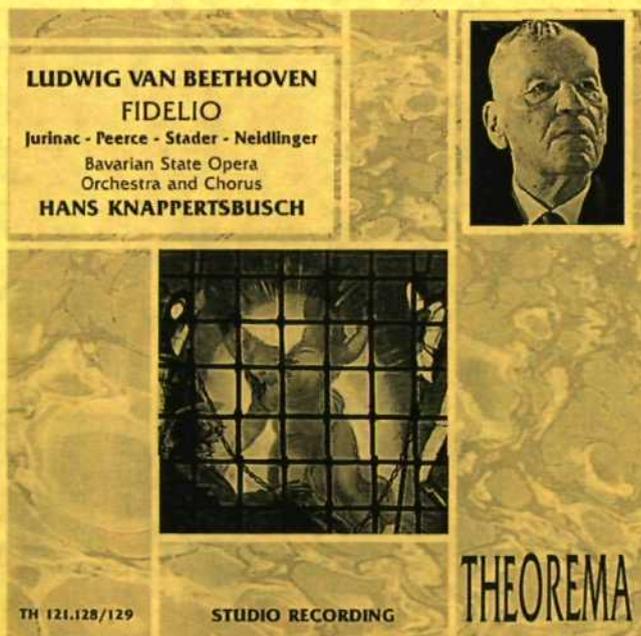
guieron hacerse con la excelente edición CBS, pronto descatalogada. En cuanto al *Fidelio*, la crítica inglesa le puso el sello de «muy lento»; además, su lanzamiento coincidió con el del magnífico registro de Klemperer, quien acababa de triunfar con esta misma ópera en su tardía presentación en el Covent Garden y señoreaba EMI desde la cima de su legítima gloria.

Todos los registros muniqueses han sido reeditados en varias ocasiones, incluido ya el soporte en *compact disc*. La novedad de la *repesca* por Theorema (Nuova Era Records) consiste en que hoy Hans Knappertsbusch es un director recuperado justamente gracias al disco y por ello mucho mejor conocido que hace veinte o treinta años. Así, el disco Wagner puede ser contrastado con otros numerosos ejemplos, para corroborar la persistencia estilística, siempre evidente, y al tiempo la singularidad de los planteamientos en cada circunstancia. Pasaré por alto el prelude de *Tristán*, falto de la temperatura de los de 1950 (Munich, ópera completa, Laudis) y 1963 (Hamburgo, concierto conmemorativo de Wagner, Hunt), y el de *Parsifal*, bellamente expuesto pero inferior, por razo-

en la pulsación más monumental que cabe imaginar, para, sacrificando las excitaciones epidérmicas de un *Venusberg* derrotado de antemano, desembocar en el triunfo majestuoso del motivo coral; hablaba antes de «festival de la cuerda»: lo que consigue de los violines el director, la importancia expresiva que de repente adquieren sus semicorcheas descendentes tras el salto de séptima disminuida, carece de antecedentes invocables; por otra parte, quienes aún conserven el registro monoaural Decca de la *Obertura* y *Bacanal* podrán comprobar, y recibir así lecciones de interpretación musical, la disimilitud de planteamientos en las partes comunes a ambas partituras, pues éstas son espiritualmente distintas. El prelude de *Lohengrin* aporta otra sorpresa sobre todo si se escucha a continuación de la obertura de *Tannhäuser*. ¿Morosidad? ¿Misticismo? ¿Utopía? Nada, no hay rastro de esta concepción consagrada (Furtwängler, Kempe, Kubelik). En una línea que aquí sí cuenta con el antecedente, meramente aproximativo, de Jochum (Bayreuth, 1954, Hunt), el impulso, la dinámica, el color y el fraseo son robustos, caballescicos, dicho sea con una sola palabra

que espero se entienda en su exacto sentido: guerreros; la *sinfonía* de una ópera que se inicia en el trance de la leva para la inminente lucha armada. Queda la versión orquestal de la *Cabalgata de las Walkyrias* con la Filarmónica de Viena, que ha llegado hasta aquí por no sé qué extraños vericuetos, pues se trata del viejo registro monoaural de 1956 (ó 1953) para Decca: otra lección de construcción, de planificación, de noble musicalidad en partitura tan mal tocada casi siempre y tan degradada por el uso espurio.

¿Y *Fidelio*? Bien, sí, es lento, incluso «muy lento» sobre todo en los números cómicos. Con ambientación escénica (las llaves del carcelero, el siniestro gemido de la puerta de la mazmorra) y diálogos posiblemente mixtos (parecen reconocibles las voces de Jurinac, Stader y Emster; por el contrario Peerce y Neidlinger están evidentemente *doblados* por actores) el conjunto dura 140 minutos sin la *Leonora* n.º 3, que existe en la edición original; pero el atento oyente que no tenga prisa disfrutará con el descubrimiento de



nes obvias, a los documentos de Bayreuth. La obertura de *Los maestros cantores* es un prodigio de construcción progresiva y de claridad polifónica: no existe otra ejecución propia o ajena tan nítida de la sección central *staccato*. La de *Tannhäuser*, único ejemplo hasta el presente de mano de *Kna*, se sustenta

varias cosas. Por ejemplo, los conjuntos de la Opera de Baviera, que conocían bien a su *Kna*, desempeñan su tarea con calidad y disciplina: ya la obertura es la carta de presentación de una auténtica orquesta de foso, y el coro de prisioneros la de otra verdadera formación escénica. El reparto es interesante: si Sena Jurinac y Jan Peerce (éste ya algo gastado) no poseen las voces dramáticas más idóneas, a cambio regalan buena línea y la

netas o una parada de soldaditos de plomo; inmediatamente después irrumpe Don Pizarro, granguñolesco y tremendo; mas el aria de Leonora y el coro de prisioneros proporcionan a renglón seguido las claves éticas del drama humano: el *singspiel* se libera ya de sus ataduras convencionales y a nadie debe extrañar que los acordes iniciales del preludio del segundo acto, deudores de la obertura de *Don Giovanni*, suenen

de improviso emparentados con los inaugurales del *Ocaso de los dioses*: cosas del hermético, pero sabio, *Kna*, quien a estas alturas de su vida tenía tras sí más de cien representaciones de *Fidelio*, curiosamente su único registro en estudio con la Opera de Baviera, uno de los dos operísticos que realizó en este medio (el otro es el de Maestros cantores, Decca) y asimismo el segundo de los hasta ahora comercializados de óperas no pertene-

**RICHARD WAGNER**  
The Ride of the Walkyries  
Die Meistersinger  
Tannhäuser  
Tristan und Isolde  
Lohengrin - Parsifal  
Wiener Philharmoniker  
Münchener Philharmoniker  
**HANS KNAPPERTSBUSCH**



THEOREMA

limpieza de su agudo; Maria Stader—esta maravillosa cantante que apenas actuó en los escenarios a causa de su breve estatura física— es una Marcelina intachable, superior a su Jaquino, el experto pero un punto seco Murray Dickie; excelentemente caracterizado el Rocco del muy veterano Deszö Ernster; profesional el Don Fernando de Frederic Guthrie; y sencillamente demoníaco el Don Pizarro de Neidlinger, rugiente antecedente de sus magistrales Alberich y Klingsor. Además es bien sabido que, con toda su tensión sinfónica, *Fidelio* es un *singspiel* magnificado, con la siguiente estructura: Sinfonía (obertura)—Opera cómica— Drama —Sinfonía (*Leonora* n.º 3, cuando se incluye)— Oratorio. Knappertsbusch se atiene con rigor a estas dos características estilísticas; sin embargo, ocurre que para él *singspiel* no quiere decir juguete cómico, género chico, sino espectáculo lírico alemán: así son reconocibles el tenor cómico, el bajo bufo y la *soubrette*, pero de tal manera que pueden participar ya, sin ruptura, en la anticipación del final contenida en el sublime cuarteto *Mir ist so wunderbar*. Dentro de esta visión del *singspiel*, la construcción del primer acto es impecable hasta la *Marcha*, deliciosamente marcial como para un teatro de mario-

cientos al repertorio wagneriano (el otro es del *Caballero de la rosa*, Melodram, Munich, 1957, que está pidiendo a gritos la reedición en soporte compacto). ¿Para cuándo la pesquisa de otros tesoros muniqueños: *Orfeo y Eurídice*, *Las alegres comadres de Windsor*, *La flauta mágica*, *Salomé* o *Electra*? Mas por el momento demos la bienvenida a lo que hay con la esperanza puesta en que Theorema publique pronto un álbum de dos CD con la *Leonora* ahora escamoteada (seguramente por razones de duración), los fragmentos wagnerianos y la *Octava* de Bruckner, es decir, las postrimerías de las postrimerías.

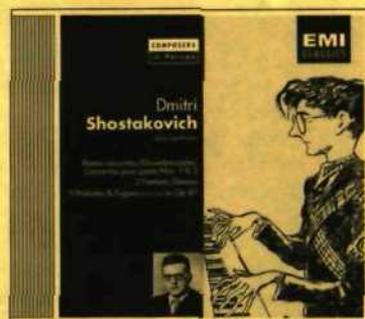
Angel Fernando Mayo

**WAGNER:** *Cabalgata de las Walkyrias*. Preludio I de *Los maestros cantores*. Obertura de *Tannhäuser*. Preludio I y «Muerte de amor» de *Tristán e Isolda*. Preludio I de *Lohengrin*. Preludio I de *Parsifal*. Orquesta Filarmónica de Viena. Orquesta Filarmónica de Munich. Director: Hans Knappertsbusch. THEOREMA 121.125.

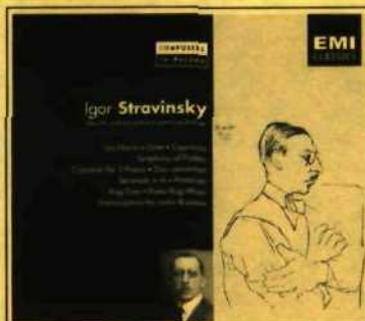
**BEETHOVEN:** *Fidelio*. Jurinac, Peerce, Neidlinger, Ernster, Guthrie, Stader, Dickie, Paskuda, Neuner. Orquesta y Coro de la Opera del Estado de Baviera. Director: Hans Knappertsbusch. 2 CD THEOREMA 121.128/29. Sin libreto ni comentarios. Distribuidor: Diverdi.

EMI  
CLASSICS

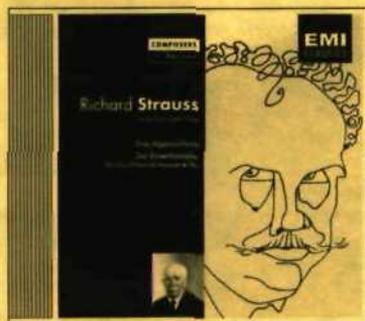
NOVEDADES



CDC 7 54606 2



0777 7 54607 2 8



CDC 7 54610 2

EMI ODEON, S. A.  
Torrelaguna 64, 28043 MADRID

## Sutherland: de Alcina a Ofelia

En el paulatino transvase de la discografía de Joan Sutherland del microscurto al láser alcanza Decca con la reciente entrega la recta final. Quedan pocos títulos a la espera; unos, como *L'oracolo* de Leoni, por su periférico interés; otros, como *Puritani* o *Sonnambula* (ambas de 1963), desbordadas por segundas lecturas con reparos más espectaculares.

Los cinco títulos, sin ningún común denominador salvo principal intérprete femenina y director, cubren 21 años de la carrera discográfica de la cantante australiana.

*Alcina* de 1962 supuso la tercera incursión de Sutherland en Haendel, después de la esplendorosa *Acis y Galatea* y el ostentoso *Mesías* con Sir Adrian Boult. Tres años antes la cantante había grabado dos arias de esta ópera (*Ombre pallide* con su magnífico recitativo previo y *Tornami a vagheggiar*), donde la voz más ingrátida no se beneficiaba de la dirección, lo suficiente lenta para conferirle bastante escolaridad. En la edición completa, Sutherland, que se apropia de

la citada *Tornami a vagheggiar* perteneciente al personaje de Morgana tanto por realce personal como por liberar de este obstáculo insalvable a Sciutti, encuentra un vehículo excelente para su personalidad musical y dramática. La soprano, que cuenta con un abanico canoro de arias de diversa significación, desde la contemplativa *Di cor mio* de coloratura mórbida y sensual al escalofriante patetismo de *Mi restano le lagrime*, da una exhibición fidedigna de toda la opulencia del canto barroco para el que estaba excepcionalmente dotada. Quizás se le puedan reprochar las tímidas variaciones de los *da capo*, algo habitual por lo demás en las escasas lecturas coetáneas de Haendel, sobre todo en la pionera Alemania. Estamos en los años sesenta y soprano principal, director y resto de equipo no se presentan tentados por veleidades de originalidad, término donde caben tanto seriedad investigadora como carencias y limitaciones. En este Haendel hay sobre todo voces importantes, generosas, disciplinadas en repertorios variados y con una disposición bastante notable para el canto brillante o *spiegato*. Así, Mirella Freni en los inicios de su carrera felizmente en activo es un Oberto de particular presencia en sus dos hermosas arias,

que reflejan tan apropiadamente el carácter del personaje. Alva, algo amanerado en los recitativos, y Flagello, de imponente sonoridad, dan un relieve especial a Oronte y Melisso, a pesar de su secundariedad. La Morgana de Sciutti, que en principio parecería un dislate encomendárselo, está muy bien cantada, con un toque irónico que parece convenirle a la hermana indecisa y competidora de Alcina. Quedan por analizar dos mezzosopranos que son como la cara y la cruz del registro. Monica Sinclair, amiga de Sutherland y compañera posterior en otros registros, es la cruz. Voz no sin interés por timbre y volumen es de una emisión tan entubada y vulgar que supone un auténtico sacrificio auditivo. Solamente la rescata el hecho de pensar que sería peor tener en su lugar a un contratenor, pero si imaginamos lo que lograría en Bradamante Marilyn Home, convocada un año después para Comelia de la selección de *Giulio Cesare*, la indignación se impone ante tamaña miopía en el planteamiento de esta producción. Para compensar el Ruggiero

Home, inmensa Comelia, sólo canta su *Priva son d'ogni conforto*, en lastimosa tacañería. Algunas de las arias están cortadas, lo cual es un desatino. Salvo el correcto protagonista de Elkins, el resto es discreto.

Después de cantarla en Milán (de la que existe grabación pirata) y Nápoles, en 1966 graba Sutherland *Beatrice di Tenda* de Bellini, rescatando la obra de un olvido bastante comprensible. Beatrice no es una mujer enamorada y combativa como Norma, ni una angelical, y virginal Elvira, menos una inocente Amina o una espectacular mujerona insatisfecha y culposa como Imogene. La esposa del clínico Visconti se pasa la ópera lamentándose de su suerte, poco clara en su defensa y desorientada por el desarrollo de unos acontecimientos que apenas entiende ni pretende aclarar. De ahí que la inspiración belliniana no se descorchara en la variedad propia de otras heroínas suyas, salvo en el canto elegíaco. Con páginas donde una voz de carácter instrumental como la de Sutherland puede expandirse a gusto y regus-

to, no hay la menor duda que este personaje belliniano es de lo mejor que la cantante ha legado a la posteridad. No es para desdeñar los contemporáneos logros de Gencer, más atenta al texto y su posible traducción dramática, o los posteriores de Freni, de una italianidad tocante pero siempre con ese infantilismo tímbrico que la traicionaba quitando a Beatrice la madurez que la define. Como tampoco los recientes de Nicolesco (de ingrata voz), Gasdia, Aliberti o Gruberova. Pero la australiana, con un canto ligado de una perfección absoluta, una extensión vocal infinita con agudos y coloratura que alcanzan lo milagroso y un sentido del matiz (musical) increíblemente oportuno, hacen de esta creación la mejor que escucharse pueda y, quizás, la mayor interpretación que haya dejado Joan Sutherland.

Pavarotti en su primera realización discográfica da a Orombello, un papel de poco relieve, la belleza de su voz, entonces de contornos casi de *tenore di grazia*, aunque a veces la tesitura es algo grave para el entonces agudísimo tenor. Veasey sabe cantar Agnese y el timbre es rico y empasta bien con el resto, aunque no sea su repertorio el de Bellini. Filippo Maria Visconti encuentra en Ophthof un modesto traductor por voz



de Teresa Berganza es uno de los mayores logros de la cantante en terreno discográfico. La excelencia, elegancia, musicalidad, línea y profundidad de su canto son particularmente observables en las arias lentas (*Verdi prati* y *Mi lusinga il dolce affetto* son de imposible superación); su coloratura en el ataque, única apreciación menos positiva, hace que suene como rígida y monocorde. La selección de *Giulio Cesare in Egitto* que contemplan los tres discos del álbum comprende once arias, casi todas por suerte de Cleopatra (Sutherland).

y estilo. Bonyngue sigue su labor erudita de atención y respeto, sólo traicionados los conceptos cuando hay que seguir y ayudar a la esposa, lo que en este específico caso, se disculpa. En la reedición en CD hay también complementos: *Costa diva* de la primera versión grabada por Sutherland en 1964 y dos momentos de *Puritani* y *Sonnambula* de los registros primerizos recordados anteriormente.

Salvo una circunstancial Micaela y una insoportable Marguerite de Gounod para el disco, Joan Sutherland comenzó a interesarse en el repertorio francés una vez agotado el italiano y finalizando la década de los sesenta. Primero fueron dos personajes de su más característica cuerda, la de coloratura, como Lakmé y Marguerite de Valois (¿habría que añadir la Marie de Donizetti?); luego vendría la espectacular Esclarmonde para en los años ochenta completar la ascensión con dos personajes donde lo virtuoso convive con lo expresivo: la Sita de Massenet y la Ofelia de Thomas. Las dos heroínas debieron pensarse para la soprano algunos años antes. *Le roi de Lahore* es la tercera ópera estrenada de su autor y para celebrar su centenario fue incluida en catálogo por Decca. La obra que cuenta con momentos solistas de gran impacto vocal, certera definición de la atmósfera oriental, situaciones de espectacularidad teatral (es una *Grand-Opera* fuera de época) mantiene en su totalidad una especie de cansina inspiración, como si el oficio dictara más que la inspiración. Bonyngue, que corta páginas y en compensación rescata dos arias alternativas, saca mucho partido a la riquísima orquestación y es asiduo colaborador del cantante, en un equipo no muy feliz. Empezando por la cónyuge que encuentra problemas en algunas zonas de la gama, probablemente por la preocupación de encontrar el brillo esperado en su registro agudo, lo cual consigue. Su Sita queda en conjunto demasiado ausente de las situaciones dramáticas extremas a que se ve sometido el personaje, algo usual en el arte de la australiana, cuando hay que aliñar el canto con alguna que otra emoción humana. Sita no es Beatrice y la soprano pasa ya de los cincuenta. No obstante, la voz mantiene aún poderío y la técnica infalible le permite sortear escollos a menudo. Del equipo acompañante habría que destacar a Milnes, cuya sonoridad, independientemente de algunos errores canoros, es impresionante. Lima podría dar mejor juego contando con voz tan atractiva y amplia de tesitura y Tourangeau de tan peculiares modales canoros evoca el recuerdo de Sinclair, aunque los resultados

suenen mejores. Ghiaurov, algo desgastado, mantiene presencia y autoridad.

De *Hamlet* de Thomas tampoco existe competencia en la discografía oficial, mientras se prepara una nueva lectura con June Anderson (*alter ego* de Sutherland) y Hampson. Esta honesta aproximación a Shakespeare, con climas logrados, escenas de buena realización musical (la aparición del espectro paterno) y climáticos intermedios orquestales, resulta muy atractiva cuando el compositor se olvida más del inspirador teatral y se acerca al gusto operístico de la época. De ahí, la perenne popularidad de dos de sus páginas solistas: el Brindis de *Hamlet* (grabado por ilustres

baritonos del pasado, como Ruffo o Battistini) y la escena de la locura de Ofelia, de la que hizo imperecedera interpretación Maria Callas en estudio y en vivo. La edición Decca de 1983 es voluntariosa y alcanza niveles respetables. La pareja protagonista, que es la que apechuga con mayor responsabilidad, convence con algunas reservas. Milnes, por la superficialidad de una lectura que luego ganaría con el rodaje escénico, además de algunos momentos donde el instrumento no suena con la debida afinación; Sutherland, porque se muestra desatenta y ajena (con frases que no sabe cómo resolver, haciendo a Ofelia casi una autista) hasta el momento central de su parte, la primera escena del Acto IV, su escena de locura, donde casi recupera esplendores pasados. Los demás papeles contienen menor compromiso. Winbergh canta muy bien su aria *Pour mon pays* y luego se diluye desinteresado. Morris, hace un pálido *Claudius*, aunque de canto correcto, pero es un papel que pide voz más grave. Gertrude es Barbara Conrad, una mezzos de agudos chillones que confieren a su personaje una agresividad que casi parece conveniente. El resto, grisáceo. Bonyngue saca jugo a la precisa orquestación.

*I masnadieri* de Decca llegó a la discografía con un difícil reto de partida: competir con la grabación Philips de 1975 (Caballé, Bergonzi, Cappuccilli, Raimondi), que sin ser una joya tenía lo suyo. En efecto, aunque Sutherland parece evocar con mayor atención la vocalidad de la Amalia original (Jenny Lind uno de tantos *ruiseñores suecos*) en las partes de coloratura y en los agudos, muchos momentos de escritura central convienen mejor a Caballé, que tiene un timbre más latino y mórbido. Sutherland, pues, destaca los momentos de virtuosismo (algo minado ya por los años, velado además el timbre, el *slancio* apagado) como la fluida y vertiginosa cabaletta *Carlo vive?*, un modelo de canto verdiano de agilidad. Bonisolli va más a gritar y destacar la potencia y largueza de la importante voz. La presión de la batuta le obliga a traducir el canto verdiano, lo que logra por partes en medio de alarides y equivocaciones. Manuguerra canta excelentemente, pero no tiene la voz generosa de Cappuccilli, su rival en Philips, y Samuel Ramey ya aparece como el gran bajo, vocal y artísticamente, que hoy día es famoso. Quizás los modestos resultados, sobre todo por parte de la soprano, disuadieron a la casa de grabar un *Emani* que en cartera tenían, con el compañero de los primeros tiempos, Luciano Pavarotti.

Fernando Fraga

**HAENDEL:** *Alcina*. Joan Sutherland, soprano (Alcina); Teresa Berganza, mezzos (Ruggiero); Monica Sinclair, mezzos (Bradamante); Luigi Alva, tenor (Oronte); Graziella Sciutti, soprano (Morgana); Mirella Freni, soprano (Oberto); Ezio Flagello, bajo (Melisso). Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Richard Bonyngue. Selección de *Giulio Cesare*. Con Sutherland, Horne, Elkins, Sinclair, Conrad. Nueva Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Richard Bonyngue. 3 CD DECCA 433 723-2. ADD. Grabaciones: Londres, 1962-63. 76'04", 64'43", 70'42". Productores: Minshull y Raeburn. Ingeniero: Kenneth Wilkinson.

**BELLINI:** *Beatrice di Tenda*. Joan Sutherland, soprano (Beatrice); Luciano Pavarotti, tenor (Orombello); Josephine Veasey, mezzos (Agnese); Cornelius Ophhof, barítono (Visconti). Ambrosian Opera Chorus. Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Richard Bonyngue. Páginas de *Norma*, *I puritani*, *La Sonnambula*. 3 CD DECCA 433 706-2. ADD. 58'25", 67'57", 71'. Grabaciones: Londres, 1962-63-64-66. Productores: Minshull y Raeburn. Ingeniero: Kenneth Wilkinson.

**MASSENET:** *Le roi de Lahore*. Joan Sutherland, soprano (Sita); Luis Lima, tenor (Alim); Sherrill Milnes, barítono (Scindia); Nicolai Ghiaurov, bajo (Indra); Hugueute Tourangeau, mezzos (Kaled). London Voices. Orquesta Filarmónica Nacional. Director: Richard Bonyngue. 2 CD DECCA 433 851-2. DDD. 72'34" y 73'45". Grabación: Londres, 1979. Productores: Beswick y Cornell. Ingenieros: Wilkinson, Lock, Cook, Mailes.

**VERDI:** *I masnadieri*. Joan Sutherland, soprano (Amalia); Franco Bonisolli, tenor (Carlo); Matteo Manuguerra, barítono (Francesco); Samuel Ramey, bajo (Massimiliano). Coro y Orquesta de la Welsh National Opera. Director: Richard Bonyngue. 2 CD DECCA 433 854-2. DDD. 74'47" y 53'01". Grabación: Londres, 1982. Productores: Cornell y Hass. Ingenieros: Lock, Goodall.

**THOMAS:** *Hamlet*. Joan Sutherland, soprano (Ophélie); Sherrill Milnes, barítono (Hamlet); James Morris, bajo (Claudius); Barbara Conrad, mezzos (Gertrude); Gösta Winbergh, tenor (Laërte); Keith Lewis, tenor (Marcellus); John Tomlinson, bajo (Espectro). Orquesta y Coro de la Welsh National Opera. Director: Richard Bonyngue. 3 CD DECCA 433 857-2. 44'45", 75'06", 51'12". DDD. Grabación: Londres, 1983. Productor: James Mallinson. Ingenieros: Goodall, Dunkerley.

**ANDERSEN:** *Obras para flauta y piano.* Toke Lund Christiansen, flauta; Per Salo, piano. KONTRAPUNKT 32079. DDD. 67'34". Grabación: III/1991. Productor: Michael Petersen. Ingeniero: Finn Kaufmanas.



Todos los estudiantes de flauta saben que el celeberrimo cuentista no es el único danés apellidado Andersen. A Karl Joachim Andersen (Copenhague, 1847-Copenhague, 1909) se deben, en efecto, nada menos que siete completísimos volúmenes de veinticuatro estudios cada uno para flauta sola. Pero en vida hizo y fue mucho más. Así, por ejemplo, cofundó y desempeñó los puestos de solista y director asistente de la Filarmónica de Berlín durante diez años, hasta que en 1893 pasó a dirigir hasta su muerte la Orquesta del Palacio de Copenhague. Como instrumentista, su fama de virtuoso se extendió por toda Europa, por la que realizó innumerables giras. Los franceses, tan dados a los sobrenombres, le llamaron «el Chopin de la flauta». Debido a una parálisis de lengua de origen venéreo, a partir de 1895 tuvo que centrar su carrera en la dirección de orquesta, disciplina en la que la mayoría de sus contemporáneos estuvieron de acuerdo en considerarle un epigono de Hans von Bülow.

Su catálogo está casi exclusivamente ocupado por la flauta con acompañamiento de piano u orquesta. Esta grabación reúne seis obras pertenecientes al primer grupo. Comienza con el *Vals capricho* («L'hirondelle»), op. 44, una de esas piezas que parecen concebidas con vocación de propina. La parte del león se la llevan las *Ocho piezas declamatorias*, op. 55, pero el fragmento más extenso del disco, con casi once minutos de duración, es la *Fantasia sobre «Norma»* de Bellini. Se trata sin excepción de música de aquella que se suele describir como dotada de una agradable inspiración melódica y una correcta factura, pero que sólo logrará interesar a los especialistas. Por más que tampoco falte algún pasaje de mayor hondura, así el *Impromptu* op. 7, no parece que esté próximo el momento en que la flauta del romanticismo tardío que Andersen representa pierda entre el gran público su condición de rara avis.

Ésta se anuncia como la presentación discográfica de la nueva flauta Brögger, construida en oro de catorce quilates. Toke Lund Christiansen (1947) extrae de ella un sonido de hermoso color, homogéneo en todos los registros, dinámicas, velocidades y climas, pero afectado de un vibrato enojoso hasta la jaqueca. Comedido pero efectivo, delicado pero firme, excelente en suma, el apoyo del jovencísimo pianista Per Salo (1962). Toma sonora muy fidedigna.

A.B.M.

**J.C. BACH:** *Sinfonías para instrumentos de viento.* Consortium Classicum. MD+G L 3434. DDD. 60'33". Grabación: 1991. Productores: Werner Dabrinhaus y Reimund Grimm.



El seguro atractivo de estos alrededores de Mozart en el paisaje de Händel se merece, y

## Un Bach transparente



Esta grabación destaca entre la ya muy amplia discografía de las *Suites* u *Oberturas* por su transparencia, producto de la visión de Parrott de estas obras como música de cámara en lugar de como música orquestal, que como es sabido es el tratamiento tradicional. El empleo sistemático de un instrumento por voz puede defenderse por el espléndido resultado musical, que concuerda con el hecho de que las particellas más antiguas conservadas de estas obras no pasen de una por parte. Además, seguimos sin estar seguros de la datación de esta colección y por tanto, poco sabemos de la plantilla instrumental concreta en la que pudiera estar pensado Bach. Esta concepción camerística responde desde luego a la impresión que produce la partitura: recordemos, por ejemplo, que la célebre *Suite "orquestal" en si menor* está escrita para cuarteto de cuerda y flauta, en la que las distintas voces del entramado polifónico integran a la flauta concertante en pie de igualdad en multitud de ocasiones. Parrott aplica este principio tanto a la espléndida *obertura primera (BWV 1066)*, una pieza a siete, como a las dos en re mayor, tradicionalmente consideradas más orquestales, con su decena de partes que incluyen trompetas y timbales.

La interpretación de las distintas danzas estilizadas por Bach está en la última tendencia al énfasis en la articulación y acentuación de sus patrones rítmicos, junto a una decidida opción por los tiempos rápidos. La interpretación respeta todas las repeticiones, también la segunda de los movimientos iniciales, en *obertura francesa*, cosa en absoluto habitual (Koopman por

ejemplo no lo hace y eso que Bach en este caso escribe finales alternativos para cada final). En una música tan excelsa como ésta, la repetición —tan propia además de la danza— no debe ser una carga a suprimir, sino una feliz oportunidad para variar la interpretación de la sección e iluminarla de nuevo. Aquí lo es.

Es verdad que entre el enigmático *Air* contrapuntístico de la tercera suite y la misma pieza considerada como *Aria* con acompañamientos, la tradición que hemos conocido todos, hay todo un mundo que no todos estarán dispuestos a cruzar, pero cuya travesía vale la pena intentar.

Magnífica la interpretación del *ensemble* del Festival de Música Antigua de Boston (su denominación como orquesta es aquí sutil ironía) y muy bueno el sonido. Es difícil destacar nombres entre la pléyade de solistas de los que se sirve Parrott, aunque el para mí desconocido flautista Christopher Krueger merezca una mención especial por su gran trabajo en la *Suite en si menor*. El disco se complementa con una excelente interpretación del *Concierto BWV 1044*, lo cual hace este registro todavía más atractivo: más música que la mayoría de las integrales (¡repeticiones!) y, además, el *Concierto*.

J.J.C.

**BACH:** *Suites (Ouvertüren) BWV 1066-1069.* *Concierto para flauta, violín y clave BWV 1044.* Boston Early Music Festival Orchestra. Director: Andrew Parrott. 2 CD EMI CDS 7 54653 2. DDD. 45'53" y 65'27". Grabación: Methuen (Massachusetts), IV/1992. Productor: Simon Woods. Ingeniero: Mike Hatch.

lo obtiene, lecturas como ésta, con mimo y sentimiento a flor de piel. Es bien conocida la anécdota del benjamín de los Bach y de Mozart en Londres, el Londres de la *Música acuática*, enfrascados en el juego de la música, innato por herencia o por don, tanto da. O al menos tanto daba. Pero la sintonía de ambos jugadores diestros era algo más que un ejercicio de destreza y la *Sinfonía de viento* la acusa con toda naturalidad. La versión es hermosa y el registro no deja nada que desear.

J.A.A.

**BACH:** *Motetes BWV 225-230.* Coro de Cámara Eric Ericson. Conjunto Barroco de Drottningholm. Director: Eric Ericson. EMI 0777 7 54634 2. DDD. 66'19". Grabación: Estocolmo, 1992. Productor: Arne Almoth. Ingeniero: Björn Norén.



Eric Ericson es un director muy conocido en el medio coral. Goza de un reputado predicamento, especialmente por lo que respecta a su habilidad en el manejo del contrapunto de las voces corales. Los motetes de Bach son una prueba espartana para el director sueco, como duro es siempre enfrentarse con las obras corales o aquéllas en donde el

coro tiene un importante papel, del Cantor de Santo Tomás. Y aunque el resultado es bueno, no nos convence excesivamente el contenido.

Pero analicemos con detalle la ejecución de estos motetes, obras poco frecuentadas, tanto en el mundo discográfico cuanto en actuaciones en directo (pese a que nosotros las hayamos cantado en alguna ocasión).

El manejo del staccato vocal es ejemplar, el cual —sin ser marcato— permite una articulación fluida y nada pesante del complicado arabesco de notas en los tiempos rápidos. Ello puede observarse con nitidez, por ejemplo, en la introducción del *Motete BWV 230*, sobre el acorde de *do mayor*, en estado fundamental, desglosando a manera de una batería, y que progresa ascendentemente (*do/mi/sol/do/mi/sol/do/mi*). Un *fluir* alegre que, sin embargo, debiera medirse en las proyecciones al agudo de la cuerda de sopranos, con ligeras estridencias.

Ericson cuida las entradas de las distintas voces de manera filigranesca, con premura, en medio de un contrapunto transparente. Con su coro de cámara (no emplea aquí la gran formación coral que también posee), persigue con sabiduría el motete luterano. Pero este espíritu apolíneo, camerístico, evanescente, fluido y bien cuidado, está faltó —quizás— de una cierta garra, *duende*, en algunos momentos. Las secciones del coral son escasamente afirmativas. Pese a ello, la

## Claridad y buen gusto



Oportuna reunión la que aquí se recoge de obras para teclado del fecundo período de Köthen.

Las *Invenções* y *Pequeños Preludios*, junto a las *Suites francesas*, menos complejas y elaboradas que las inglesas, representan ejemplarmente el carácter pedagógico de la creación bachiana que culmina, entre otras composiciones, en *El clave bien temperado*. Las *Invenções a dos voces*, después retocadas por el propio Bach, aparecen en el *Clavierbüchlein*, y datan de 1720, escritas para su hijo Wilhelm Friedemann. El texto que las acompaña, en el que anota su intención didáctica, da cuenta de la concepción unitaria de este ejercicio entre el ejecutar y el componer. Los buenos cantos que aquí se proponen sirven tanto para practicar la digitación y el sentido armónico como para hacer sentir gusto al ejecutante. El gusto interpretativo, pues, será siempre inagotable y las versiones discográficas que hoy disponemos, sujetas en su valoración a la inclinación del oyente. Joseph Payne, con un dominio técnico suficiente, nos ofrece unas versiones en las que predomina la elegancia, a lo Leonhardt, y el cuidado por el contraste, al estilo de Hogwood. Se aleja de la frialdad de Kenneth Gilbert y queda por tanto como una de las recomendables opciones al clave

junto a las insustituibles debidas al piano de Gould. Las distintas danzas de las *Suites francesas*, estilizadas en Bach sobre su tejido contrapuntístico, necesitan un grado de diferenciación que Joseph Payne consigue plenamente. Su interpretación es siempre luminosa y evita la articulación artificial de una voz en contra del conjunto. Lo mismo cabe decir de las *Invenções* a dos voces y de los *Pequeños Preludios*, en los que el didactismo de Bach se eleva naturalmente a la categoría de breve obra de arte. La *invenção* de cada pieza resulta espontánea y diáfana en el teclado de los dos instrumentos que utiliza Payne para su grabación. Oportuno y nunca caprichoso en su alternancia de registros o el gusto refinado en el uso del segundo o de espineta: así en la *Gavota* y *Polonesa* de la *Suite* nº 6, en el *Minueto* de la *Primera* o en el *Minueto* y *Trío* de la *Tercera*.

B.C.

**BACH:** Seis *Suites francesas* BWV 812-817. *Invenções* BWV 772-786. Seis *pequeños Preludios* BWV 933-938. **Joseph Payne, clave.** 2 CD BIS-CD-589/590. DDD. 133'35". Grabación: Boston, 1992. Productor: Phoebe Payne. Ingeniero: Scott Kent.

corrección del planteamiento y la ejecución implan.

F.B.C.

**BACH:** *Suite inglesa* nº 3 BWV 808. *Preludio* y *fuga* nº 1 en do mayor BWV 846. (*El clave bien temperado* I). *Preludio* y *fuga* nº 7 en mi bemol mayor BWV 876. *Preludio* y *fuga* nº 12 en fa menor BWV 881. (*Clave bien temperado* II) *Fantasia cromática* y *fuga* en re menor BWV 903. *Suite francesa* nº 5 en sol mayor BWV 816. **Trevor Pinnock, clave** (Way, 1982, copia de Hensch, c. 1755). ARCHIV 435795-2. DDD. 68'10". Grabación: Norfolk, VIII/1991. Productor: Gerd Ploebusch. Ingeniero: Hans-Peter Schweigmann.



Pinnock demuestra en este disco que también programar puede ser un arte en sí mismo, porque precisamente la inclusión de los tres *Preludios* y *fugas*, procedentes de las dos partes distintas de *El clave bien temperado*, podría haberse evitado, dando así más redondez al producto final. Con un historial bachiano en el que figuran atractivas versiones discográficas de las *Toccatas* BWV 910-916 o las *Variaciones Goldberg* —más interesante la interpretación de aquéllas que la de éstas—, el director y clavecinista británico suma ahora este recital en el que nos propone una visión un tanto francesa del teclado del compositor alemán. Desde luego, en la música de esa procedencia pueden rastrearse las raíces de muchos de los elementos del estilo de Bach. Pinnock evidencia un sonido hermoso, un gran virtuosismo en la *Courante* de la *Suite inglesa*, deslumbrante en la *fuga* a tres voces del

BWV 881; su plan constructivo alcanza un grado innegable de grandeza en la parte homóloga del BWV 903, pieza que por cierto ya había sido llevada al disco por el intérprete. La registración, con momentos muy conseguidos, como en la expresiva *Sarabande* de la ya citada *Suite inglesa*, cae un tanto en lo efectista en el registro de laúd de la *Loure* de la *Suite francesa*.

E.M.M.

**BACH:** *Preludio* y *fuga* en la menor BWV 894. *Tocatta* en sol menor BWV 915. *Tocatta* en do menor BWV 911. *Tocatta* en fa sostenido menor BWV 910. *Aria variata alla maniera italiana* en la menor BWV 989. *Capriccio* en si bemol mayor BWV 992. **Kenneth Gilbert, clave** (Couchet, Amberes, 1671; restaurado por Bédard, 1980). ARCHIV 437 555-2. DDD. 69'37". Grabación: Chartres, II/1992.



Varias obras para tecla de Johann Sebastian Bach (1685-1750) se encuentran en este CD. Unas obras que, como bien dice John Kitchen en los comentarios que acompañan al cuadernillo del CD, pertenecen a la primera etapa de madurez del maestro de Leipzig.

Son obras donde la riqueza contrapuntística, los variables recursos formales (*Preludio* y *fuga*, *Tocatta*, *Aria con variaciones*...) dan paso al asentamiento del pensamiento musical bachiano tan rico, grande y, quizás, inalcanzable de ser comprendido por el resto de seres humanos que participamos en el enigmático viaje de la existencia humana.

Obras donde el drama, la pasión se encuentran perfectamente racionalizados y estructurados bajo la forma musical, una

realidad que da mucho que pensar, llegando incluso a considerar que algunas obras bachianas (principalmente *El arte de la fuga* y *El clave bien temperado*) son cimas de la historia musical de Occidente.

El clavecinista Gilbert continúa, a nuestro entender, sin encontrar un lugar seguro y sólido en el mundillo de los clavecinistas. Son interpretaciones donde la excelencia está en una técnica, mecánica brillantez, pero que no dejan avanzar más allá. Se echa a faltar, así, más flexibilidad, menos rigidez métrica y una concepción del discurso más de diálogo, equilibrio entre las voces. Así, por ejemplo, las fugas llegan a lo aséptico, por no decir a lo aburrido.

Una personalidad como la de Kenneth Gilbert, tan nombrada entre los clavecinistas, no logra, desgraciadamente, algo que vaya más allá de lo estrictamente técnico y a la maravillosa calidad sonora de su instrumento. Ninguna de las características musicales del pensamiento bachiano logra provocar al clavecinista para dejar entrever su personalidad musical que, hasta ahora, sólo ha quedado demostrada en técnica y mecánica.

O.P.T.

**BACH:** *Sonatas* y *partitas para violín*. Uto Ughi, violín. 2 CD RCA VICTOR 09026 60971 2. DDD. 59'17", 71'22". Grabaciones: IV, IX/1991. Productores: Thomas Gallia y Paolo Dery.



La interpretación de Uto Ughi de las *Sonatas* y *partitas* bachianas para violín «senza basso», es —ante todo— la interpretación de un italiano. Esta afirmación, que puede parecerle al lector una «frase de Perogrullo», no lo es tanto. Porque el violinista *vesinino* desarrolla un cálido melodismo, a veces melancólico (la melancolía es una característica reflejada en el arte clásico, mediterráneo; frente a los expresionismos de Europa Central y Nórdica). Este melodismo, sensual, muy italiano, es mantenido por frases de *tempo* elongados en los movimientos lentos; mientras que en los movimientos rápidos el violinista se esfuerza por separar con claridad las frases y períodos mediante breves silencios, al tiempo que se expresa con inusitado y pulcro virtuosismo. Otra característica italiana, patria del desarrollo violinístico.

El uso de las cuerdas graves e intermedias, aquéllas que acompañan al *cantino*, es tratado de manera muy cariñosa por Ughi, con ejecución aterciopelada y reposada. Recuerdan el canto triste de un tenor.

Ughi es una de las figuras señeras de la moderna escuela italiana de violín, junto a otros más jóvenes (Fabio Biondi, etc.).

Aunque muchos de nuestros lectores hubieran preferido un mayor vigor arquitectónico, contrapuntístico, más germánico sin duda; conviene recordar aquí que Bach admiraba a Vivaldi, en gran medida debido a la riqueza melódica del compositor italiano (ya que la armonía vivaldiana de su literatura concertística es muy simple, y —a veces— pobre), además de su vigor rítmico. Huelgan, pues, más comentarios.

F.B.C.

**BACH:** Obras para órgano. Lionel Rogg, órgano. EMI CDM 7 64321 2. ADD. 68'40". Grabaciones: catedral de San Pedro, Ginebra; monasterio de Muri, Suiza; monasterio de Sorø, Dinamarca. Productor: Eric Macleod. Ingeniero: Paul Vavasseur.



Se refunden en este disco de EMI una serie de páginas orgánicas de Bach, procedentes de grabaciones efectuadas hace algunos años y publicadas en disco de vinilo. Las diversas etapas de la vida de Bach como organista se encuentran representadas en este disco a través de una amplia relación de obras, que, como la célebre *Toccat y fuga en re menor BWV 565*, la *Toccat, adagio y fuga en do mayor BWV 564*, la *Passacaglia en do menor BWV 582* y los *Corales BWV 645 y 659*, permiten una visión general de la creación bachiana para el instrumento-rey. Lionel Rogg es en esta ocasión el organista encargado de dar vida a todas estas páginas. Su versión es, en general, aceptable y se escucha con agrado, aunque, desde el punto de vista estilístico, el tiempo transcurrido ha influido considerablemente en el modo de interpretar del propio Lionel Rogg, extremo éste comprobable en grabaciones efectuadas con posterioridad. No obstante, las lecturas son muy claras y están tratadas con un gran rigor y sentido musical. El hecho de que se hayan utilizado tres instrumentos para realizar las grabaciones hace que la sonoridad varíe en función de cada uno de ellos. En cualquier caso, se trata de tres órganos magníficos, muy adecuados para las exigencias derivadas de la música organística creada por Bach, destacando entre ellos, de manera especial, el del monasterio danés de Sorø. Los comentarios adjuntos al disco, que en esta ocasión sólo figuran en inglés, son algo escuetos, aunque suficientes para hacerse una idea general de las obras grabadas.

F.G.U.

**BACH:** Los 6 *Conciertos para órgano*, BWV 592-97. Karl Richter, órgano Silbermann de Arlesheim. ARCHIV Galleria 431 119-2. 59'. ADD. Grabación: Iglesia de Arlesheim, Suiza, IX/1973. Productor: Gerd Ploebach. Ingeniero: Wolfgang Mitlehner.



Karl Richter fue el gran protagonista de las grabaciones bachianas de Archiv en los años 60 y 70, en su triple faceta de organista, clavecinista y director. Siendo las dos últimas un tanto olvidadas con los patrones interpretativos que hoy día se manejan para esta música, su contribución a la recuperación del barroco a lo largo del siglo no puede ser pasada por alto. La faceta de organista, también criticada por muchos —qué discutible era su concepción monumentalizada de los conciertos händelianos— es, sin embargo, la que quizá sobrevive mejor al paso de los años.

Los 6 *Conciertos* de Bach, transcripciones de originales de Vivaldi, han sido a veces menospreciados respecto a los originales del *prête rosso*, aunque revelan un singular arte en el manejo de los recursos del órgano por parte del genial Cantor de Leipzig. Richter

## ¿Opus 18 o Köchel 18?



Afortunadamente para nosotros, Sony continúa su política de reeditar grabaciones históricas de los años cincuenta y sesenta. Es lo que está sucediendo con el Cuarteto de Budapest, de quien ya se ha hablado desde estas mismas páginas (SCHERZO, 64 y 65).

En aquellas ocasiones se alabó su buen hacer en cuartetos de Mozart (los dedicados a Haydn y los *Cuartetos con piano*) y de Beethoven (*op. 59 n.º 3*, *op. 74* y *op. 133*). Ahora nos llega, dentro de la serie *Masterworks Portrait*, a precio medio, una nueva entrega de obras del músico de Bonn en registros hechos a principios de los años cincuenta.

Los músicos de la ex-Unión Soviética interpretan estas obras —igual que las anteriormente mencionadas— con los Stradivarius de la Biblioteca del Congreso de Washington. El primer violín continúa siendo Joseph Roisman, paisano de Sviatoslav Richter, que comanda el grupo con firmeza

y musicalidad (véase el Allegro final del *op. 18, n.º 1*).

El Cuarteto de Budapest repite las bondades interpretativas que apuntábamos en anteriores ocasiones, destacando quizá la compenetración que muestran. Enfocan este Beethoven del *op. 18* buscando un justo medio entre lo que sería mirar al siglo XVIII y al XIX, pero al final parecen decantarse por presentar una visión decididamente clásica, de *buenas maneras*, a veces carente del impulso incontestablemente romántico que late en los pentagramas.

Echamos de menos un poco más de arrojo, menos contención. Toda la sangre que le sobra a la interpretación del Cuarteto Amadeus (CD DG de 1961) le falta a los músicos del Budapest. Y eso que los del Amadeus disponen unos *tempi* más vivos en general.

Es una línea interpretativa aceptable dentro de su nada descabellado clasicismo, pero preferiríamos más sentimiento en obra como el magistral *n.º 4 en do menor*. Este Beethoven del Cuarteto de Budapest seguro que se habría destacado igual que Goethe al cruzarse con el archiduque y la emperatriz. Entretenido artículo de Robert Cushman en los tres idiomas habituales, generosas duraciones y buen sonido mono.

R.Y.P.

**BEETHOVEN:** *Cuartetos op. 18, n.ºs 1 a 6*. Cuarteto Budapest. 2 CD SONY 01-052531-10. ADD. Mono. 69'07". Grabaciones: 1951-52. Productor: Georges Kadar. Ingeniero: Eberhard Schnellen. Precio medio.

los expone con notable coherencia y con su habitual, a veces un punto monolítica, concepción tímbrica e interpretativa. Hurford (Decca) da más *chispa* a esta música que, no debemos olvidar, tiene toda la alegría y vivacidad propias de Vivaldi, no sólo por unos *tempi* más rápidos, sino por un empleo más brillante de los registros. No obstante, éste es un disco notable y perfectamente disfrutable. A precio medio, es muy competitivo. Toma sonora quizá no espectacular, pero irreproachable.

R.O.B.



**BARTOK:** *Concierto para viola op. post.* **HINDEMITH:** *Der Schwanendreher, concierto para viola y pequeña orquesta basado en viejos cantos populares.* Tabea Zimmermann, viola. Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director: David Shallon. EMI CDC 7 54101 2. DDD. 47'10". Grabaciones: Munich, X y XI/1990. Productor: Gerd Berg. Ingeniero: Wolfgang Karreth.

Un disco tal vez demasiado breve, pero muy bien tocado, tanto por la virtuosa Tabea Zimmermann, de quien ya hemos hablado en estas mismas páginas en varias ocasiones, como por el conjunto aquí dirigi-

do por David Shallon. Deliciosa pareja, por cierto, la que forman estos dos músicos. Por lo demás, el repertorio es cualquier cosa menos manido. El inconcluso *Concierto para viola* de Bartók es potenciado por la señora Zimmermann a unas alturas que no suelen ser las habituales en una obra inconclusa que se considera demasiado poco desarrollada por el autor que, por otra parte, dicen, estaba en una mala época creativa. Escuchen esta versión y tal vez se hagan otra idea de ese supuesto *mal momento*, del carácter menor del *Concierto para viola*. Tabea y David acoplan a Bartók con Hindemith. Se admiraron mutuamente ambos compositores, aunque apenas se conocieron. Hindemith, el autor de *Mathis, el pintor*, odiado por los nazis (como todo el mundo), afirmaba en *Der Schwanendreher* una alemanidad popular bastante diferente a eso que alimentaban los terroristas en el poder mediante la denominación de *Volkgeist*. El resultado es poco conocido y merece la pena. Especialmente si se toca con tal virtuosismo y comprensión.

S.M.B.

**BEETHOVEN:** *Sinfonía n.º 3 en mi bemol mayor, Op. 55, «Heroica».* Obertura de Egnont, *Op. 84. Staatskapelle Dresden.* Director: Sir Colin Davis. PHILIPS 434120-2. DDD.

64'39". Grabación: Dresde, II/1991. Productora e ingeniera: Ursula Singer.



Notable comienzo del nuevo ciclo Beethoven que Sir Colin Davis está grabando para Philips con la Staatskapelle de Dresde. El maestro británico es un excelente director, conocedor, hábil y eficaz, dotado de los medios técnicos suficientes como para salir airoso ante cualquier obra a la que se enfrente; su temperamento apasionado, su refinamiento y lucidez, son características que cuadran perfectamente con la música de Beethoven, aunque en este disco no se llegue a una interpretación totalmente coherente, profunda y esencial. Los tempi son amplios y algo alicados, de tal forma que en, por ejemplo, el Allegro con brio inicial de la *Heroica*, se aprecia una evidente falta de tensión; también se puede escuchar una clara exposición dinámica (espléndida grabación) y un fraseo adecuado. Por otra parte hay que destacar, como siempre, la espléndida intervención de la orquesta alemana, que a juzgar por lo escuchado sigue manteniendo una sabiduría técnica y artística excepcional. En fin, no estamos ante una primerísima versión, aunque posee suficientes virtudes como para tenerla en consideración a la hora de elegir. Recordemos dos lecturas excepcionales publicadas hace poco en serie media: Erich Kleiber -Decca Historic- y George Szell -Sony-, ambas comentadas desde estas páginas y, por supuesto, preferibles a la versión que motiva estas líneas.

E.P.A.

**BEETHOVEN:** *Sinfonía n.º 4*. Filarmónica de Leningrado. Director: Evgueni Mravinski. *Concierto para piano n.º 5*, «Emperador». Arturo Benedetti-Michelangeli, piano. Sinfónica de Praga. Director: Vaclav Smetáček. PRAGA PR 250 021. 71'12". Grabaciones: Praga, VI/1955 y VI/1957.

**BEETHOVEN:** *Sinfonía n.º 5*. *Concierto para violín op. 61*. Henryk Szering, violín. Filarmónica Checa. Director: Karel Ancerl. PRAGA PR 254 007 (Edition Live Karel Ancerl, vol. 6). 77'01". Grabaciones: Praga, VI/1958 y VI/1966.



Continúan los descubrimientos milagrosos de música en vivo tocada en Praga durante los años 50, 60 y 70. Así se pueden unir en un solo comentario y dos únicos discos, nombres tan indiscutibles como los reseñados más arriba. ¿Quién le va a discutir a Ancerl una *Quinta* de Beethoven? ¿Quién va a encontrar calificativos para Michelangeli y su *Emperador*? ¿Qué vamos a decir de Szering tocando el *op. 61*, cuando ya en varias ocasiones le hemos visto-oido en vivo, en la capital del reino de España, interpretar el mismo concierto? El sonido, hay que advertirlo, es muy aceptable. A las interpretaciones magistrales, se consideren o no de referencia, hay que añadir esa magia del vivo, una de las mayores bazas de esta serie destinada a melómanos impenitentes, viciosos, recalcitrantes e inofensivos consigo mismo y con los demás.

S.M.B.

**BLOCH:** *Christ Hall*. Patrick Husson, soprano. Glass Music Ensemble. Dirección: India Dennis. K. 617006. DDD. 21'. Grabación: Iglesia de Saint-Quirin, Francia, V/1990.



De reciente composición (1990) y estrenada en el tercer Festival de Sarrebourg como homenaje a Marc Chagall, el joven compositor francés Thomas Bloch recupera con esta obra un instrumento hoy casi olvidado, a pesar de que fue muy conocido a finales del siglo XVIII e, incluso, músicos de la talla de Mozart y Beethoven escribieron para él algunas pequeñas composiciones. Me refiero a la armónica de cristal, instrumento de percusión consistente en una serie de láminas de vidrio unidas por un extremo. El sonido resultante de este mecanismo tan sencillo es, sin embargo, sorprendente, tanto por su belleza como por su fuerza cautivadora y misteriosa. En la obra de Bloch se presentan, además, otros instrumentos e infrecuentes, como son las ondas Martenot, el serafín y el verillón, estos dos últimos pertenecientes también a la familia sonora de la armónica de cristal. A todo ello hay que añadir la intervención de un soprano, voz masculina de timbre especialmente agudo que por su rareza es prácticamente inexistente en el repertorio habitual. Con todos estos ingredientes Bloch ha construido una obra de resultados sonoros bellísimos e impregnada, al mismo tiempo, del misterio naciente de los

sonidos de este raro conjunto instrumental. El magnífico trabajo de los intérpretes, con una mención muy especial al soprano Patrick Husson, contribuye a realzar el interés por esta lograda composición. Lamentablemente los comentarios que acompañan al disco, y que en los casos de obras raras o novedosas deberían recoger toda la información posible, son escasos y pobres de contenido. Ni se ha incluido una mínima explicación sobre la obra, ni tampoco una breve descripción de los instrumentos empleados, lo cual resulta, a mi juicio, casi obligado cuando se trata de una obra de estas características.

F.G.U.

**BOCCHERINI:** *Stabat Mater a tres voces*, Op. 61. *Duetto en mi bemol mayor para dos violines*, Op. 2 n.º 6. *Duetto en re mayor para dos violines*, Op. 3 n.º 6. Maria Angeles Peters, Elizabeth Lombardini, sopranos. Ernesto Palacio, tenor. Luca Zunino y Constantino Ciobanu, violines. Orchestra dell'Accademia Filarmonica di Gerace. Director: Marco Armiliato. BONGIOVANNI GB 2124-2. DDD. Grabación: (en dirección) Catedral de Gerace, 17-VIII/1991.



Se ha comentado, en muchas ocasiones, que el siglo XVIII es una oposición ejemplar

¡Alto!



Deténgase un momento, amable lector, e infórmese sobre este disco; no importa que considere la *Segunda* de Borodin como una obra menor o que mire con ojos recelosos la marca del disco (Memories, una filial de la empresa pirata italiana Nuova Era). Es tal la brillantez, el virtuosismo orquestal, la intensidad, la ebullición expresiva, la obsesiva rítmica y la inmaculada técnica de dirección de este mago de la batuta, que cualquier pega que se le pueda poner a este disco queda inmediatamente empujada al lado del cúmulo de virtudes que encierra. La versión proviene de una grabación radiofónica de la Radio de Stuttgart que, ya en su día, nos dejó más que impresionados a todos cuantos la conocíamos; ahora ha sido reproducida con notable fidelidad en este disco

compacto en buen sonido estéreo y, naturalmente, como las palabras no pueden dar una idea clara de la magnificencia interpretativa de esta versión, sólo nos queda recomendar encarecidamente la escucha del disco. La versión de la *Sinfonía n.º 33* de Mozart que completa este compacto queda algo empujada al lado de la incisividad y profunda originalidad de la lectura de la *Segunda* de Borodin, a pesar de lo cual, su lógica expositiva, su coherencia, claridad y concentración, hacen de esta interpretación una buena muestra mozartiana de este espléndido maestro (preferible, de todas formas, la versión del viejo Kleiber en un registro de I Grandi Concerti, una de sus más memorables versiones discográficas). La grabación de Mozart, en mono, es de calidad inferior a la de Borodin, aunque bien definida y de notable presencia orquestal.

Aquí tienen un disco-sorpresa protagonizado por uno de los más grandes directores de la actualidad. La versión de Borodin entra de lleno en el Olimpo de lo indiscutible. Perdersela sería un error lamentable.

E.P.A.

**BORODIN:** *Sinfonía n.º 2 en si menor*. **MOZART:** *Sinfonía n.º 33 en si bemol mayor*, K. 319. Orquesta Sinfónica de la Radio de Stuttgart (Borodin). Orquesta Sinfónica de Viena. Director: Carlos Kleiber. MEMORIES HR 4410. ADD. 44'42". Grabaciones en conciertos públicos: Stuttgart, 1972; Viena, 1967. Precio medio. Distribuidor: Verdi.

y continúa a la cultura más reciente que le precede: la del barroco.

En un momento de la historiografía en que las calificaciones y los epítetos no pueden, de ninguna manera, definir una época, es obvio que se analicen y se estudien las etiquetas que hasta el momento definían una época.

El saber de la musicología tampoco se escapa a las revisiones y, últimamente, una de las características que definen al llamado *siglo de las Luces* es la pervivencia de la inercia retórica del barroco, una pervivencia que se encuentra, mayormente, en las producciones religiosas.

Un buen aval de esta pervivencia está en la obra que nos aguarda: el *Stabat Mater a tres voces*, Op. 61 de Boccherini que presenta un buen número de características figurativas propias de épocas pasadas (sobre todo pertenecientes al barroco mas también renacentistas).

Cualquier edición o grabación que muestre características hasta ahora desconocidas merece el apoyo necesario. Ahora bien, no por el simple afán de mostrar nuevas particularidades podemos dejar de ser meticulosos y precisos en la interpretación.

Más o menos, esto es lo que pasa en esta grabación: un interés por poder oír el casi desconocido *Stabat Mater* boccheriniano pero que no se materializa en una interpretación extraordinaria, lo que puede provocar aburrimiento, a pesar de que la obra es de una belleza y factura extraordinarias.

La Orchestra dell'Accademia Filarmonica di Gerace presenta algunos desajustes, problemas en el equilibrio y, lo peor, afinación poco milimétrica.

Los tres solistas, si bien consiguen un alto grado de penetración y unificación, que se traduce en homogeneidad tímbrica, están faltos, a mi entender, de mayor dramatismo, afán de hacer llegar el dramático texto.

La joven dirección de Marco Armiliato parece equivocada de concepción y está lejos de una precisión en el estilo y la época.

Mucho más recomendable, pues, es la versión del Ensemble 415 de dicho *Stabat Mater*, si bien su edición la convierte en una obra absolutamente diferente.

O.P.T.

**BRAHMS:** *Las cuatro sinfonías. Oberturas Académica y Trágica*, opus 80 y 81. *Variaciones Haydn*, opus 56a. *Rapsodia para contralto*, opus 53. **Jessye Norman**, soprano (opus 53). **Orquesta de Filadelfia**. **Director:** Riccardo Muti. 4 CD PHILIPS 434867-2. DDD. 230'. Grabaciones: Filadelfia, XI/1988 (*Sinfonías 2 y 4*, *Oberturas*), IV/1989 (*Tercera, Rapsodia*) y IX/1989 (*Primera, Variaciones*). **Productores:** Erik Smith. **Ingenieros:** Roger de Schot, Hein Dekker, Henk Kooistra.



Reedición en estuche de los cuatro compactos que Philips publicó entre 1989 y 1990, y que comenté en los números 41, 46, 51 y 52 de SCHERZO. Creo que este Brahms bien construido, magníficamente tocado y bien grabado no añade nada especial al brillantísimo currículum de Muti, —glosado ampliamente por A.R. y F.J.V. en nuestro número 49— que tampoco se

enriqueció con su ciclo Beethoven para EMI.

El estilo objetivo y serio, vibrante y vigoroso de Muti halla terreno más propicio en la ópera (Mozart y los italianos; Verdi en especial), en el sinfonismo post-romántico y en la música del siglo XX que en las sinfonías clásicas y románticas. El Brahms de Muti es excesivamente serio y taciturno incluso en la *Segunda Sinfonía*; casi siempre distante o neutro emocionalmente (*Primera y Tercera*); y aun la *Cuarta*, que me parece la más convincente, peca de excesivo respeto y le falta intensidad. Entre los complementos destacan unas bellas *Variaciones Haydn*, pero Jessye Norman está fuera de tesitura en la *Rapsodia* —que es para contralto, no para soprano— y la *Obertura Académica* carece por completo de humor. No creo casual que el mejor Brahms de Muti haya sido su colaboración con Weissenberg en el *Primer Concierto* (SCHERZO, 61). En consecuencia Giulini (EMI, no DG) o Szell (CBS), ambas a precio económico, y Wand (RCA) o Haitink (Philips) en la gama media, son opciones claramente preferibles. Para quienes deseen DDD, a precio alto, resulta más aconsejable Abbado (DG), tanto por las *Sinfonías* (neta superioridad sobre Muti en la *Tercera*) como por los complementos corales.

R.A.M.

**BROSSARD:** *Cánticos Sacros*. **Noémi Rime**, soprano; **Jean-Paul Fouchécourt**, contralto y tenor; **Ian Honeyman**, tenor; **Bernard Deletré**, bajo. **Le Parlement de Musique**. **Organista y director:** Martin Gester. OPUS III OPS 30-69. DDD. 70'23". Grabación: VI/1992. Productora e ingeniera: Yolanta Skura.



Sébastien de Brossard es un compositor normando, caracterizado por su literatura sacra, descollando su *opus motectii*. Pertenece al Barroco medio, que tanto esplendor alcanzó en la Francia de su época. Bajo el título de *Cánticos Sacros*, se agrupan en esta grabación una serie de motetes, que el compositor perfila con el uso de las tonalidades; desde el re alegre y un tanto bélico de *Salve Rex Christie*, hasta la alegría femenina, jonia, de sol, en *Psallite Superi*; pasando por el do triston y ceniciento de *Qui non diligit te*.

La interpretación es muy correcta, con un Deletré muy medurado en su dicción y en su emisión sonora (como mandan las ordenanzas, pues estamos ante una construcción polifónica), una soprano de auténtica fineza, pese a su escaso cuerpo sonoro, hecho que le confiere idoneidad para estos menesteres, y unos buenos tenores, evitando el vibrato, y —en cambio— ofreciendo brillantes *staccati* en las secciones *ad hoc* (aleluyas conclusivos). El conjunto instrumental acompañante se esfuerza por imprimir un sesgo francés, gracias a la armonía tan compacta, diseñada por el compositor normando, frente a un cierto italianismo en las líneas vocales.

F.B.C.

**CALDARA:** *Cantatas y Madrigales*. **Wren Baroque Soloists**. **Director:** Martin Elliott.

Solo for Cage

**JOHN CAGE**  
**FONTANA MIX**  
&  
**SOLO FOR VOICE 2**  
**EBERHARD BLUM**  
**FLUTE**  
**AND**  
**VOICE**



Tiempos de gloria para la música de Cage. Sus obras se suceden casi en tropel en los más diversos sellos discográficos. El suizo Hat Hut Records posee la ventaja sobre los demás de contar entre sus intérpretes *fijos* al impresionante flautista Eberhard Blum, ex-alumno de Morton Feldman en Buffalo y, por tanto, conocedor de primera mano de la estética de estos dos auténticos auscultadores de la materia sonora. La devoción que sienten, además, por Feldman y Cage los artifices de Hat Hut Records (Vehlinger —productor— y Art Langer —crítico, ideólogo de los contenidos de esta firma suiza) se ve ampliamente recompensada en grabaciones como la presente, donde la lectura de la partitura original es fiel y exacta (en el espíritu) hasta lo inimaginable.

Quizá aún más que en la anterior *Atlas Eclipticalis* (Hat Art 6111) Eberhard Blum nos ofrece en este disco una muestra esplendorosa del realismo sonoro de Cage. Para todo el que quiera adentrarse en el lenguaje no intencionado, desprovisto de finalidad —objeto descontextualizado de todo signo o afán artístico— del músico americano, he aquí una extraordinaria oportunidad. Sonidos en el umbral. Acorde aislados que no van más allá de la mera exposición. Sonidos que, en su infinita inocencia, parecen estar continuamente intentando echar a andar: aprendizaje de la escritura, conocimiento del mundo. Si la música de Morton Feldman se impregna de duda (cada sonido está seguido de su reverberación: se crea un poso de autorreflexión, de cuestionamiento interior), la de Cage discurre aún más vacía de sentido. Y lo que, finalmente, propone (y el ostinato de la flauta en *Fontana mix* lo demuestra palpablemente) es una auténtica tragedia del hecho de la escucha. La flauta que percibimos es la voz de nuestra propia conciencia. De nuestra sinrazón.

F.R.

**CAGE:** *Fontana mix. Solo for voice 2*. **Eberhard Blum**, flauta, voz. **HAT HUT Hat Art 6125**. 50'03". Grabación: XI/1992. **Productores:** Werner Vehlinger. **Ingeniero:** Wolfgang Zülch.

**UNICORN-KANCHANA DKP (DC)**  
9130. Grabación: Londres, IV/1992.  
Productores: Nick Parker. Ingeniero:  
Timothy Handley.



El enorme corpus de las *Cantatas* de Caldara —a falta de un catálogo definitivo, se cree que son más de trescientas— representa no sólo un ideal estético sino una visión, especialmente moral, del mundo barroco. Por el contrario, los *Madrigales*, ejemplos epigonales de un arte secular, poseen un aliento creativo menor y forman también un conjunto mucho más reducido en número. Los modelos intercambian muchos de sus rasgos, fuera de la distinción debida a la presencia de un solista en la cantata y de varias voces en un plano de igualdad en el madrigal. El disco revela alguna línea poco aireada de la influencia ejercida por Caldara, como la que se comprueba al reconocer la melodía del coro *For unto us a Child is born* del *Mesías* haendeliano en la cantata bíblica *Fugge di Lot la moglie*. Interpretativamente, el registro está más logrado en las recreaciones de grupo de los madrigales que en las cantatas; es cierto que el bajo despliega teatralidad y nobleza en la cantata *Dano*, pero la soprano no pasa de la corrección y la contralto está muy deficiente en las vocalizaciones de la última parte de *Stella Ria*, pieza en la que al menos la contribución del violonchelo compensa el debe del canto.

E.M.M.

**CHAIKOVSKI:** *El lago de los cisnes*, opus 20. Orquesta Sinfónica de Montreal. Director: Charles Dutoit. 2 CD DECCA 436 212-2. DDD. 154'01". Grabación: Montreal, V/1991. Productor: Ray Minshull. Ingeniero: Colin Moorfoot.



Al narcisismo de las orquestas, que a menudo se erige en protagonista de los conciertos al uso, corresponde un narcisismo de las firmas discográficas. Impera el prestigio que, como decía Unamuno, literal y etimológicamente, quiere decir engaño. Y la Decca, atenta a que el prestigio no decaiga, añade a su catálogo un producto elaborado, impecable y lujoso. Y en el entretanto de tanta magnificencia, Chaikovski se nos pierde en un horizonte lejano y su *Lago* es pretexto para el texto, que consiste en lucir todo lo que reluce, que no es poco, aunque no sea oro. Porque, si no se entiende así, no se entiende esta lectura agresiva de un maravilloso cuento danzado que, desde luego, se presta a nubarrones y congojas, pero que no deja de ser una fantasía no menos dulce que agria. Ahora bien: para deslumbrar, conviene ser impertinente y Dutoit, en esta ocasión, lo es. Y con él lo son sus inseparables músicos de Montreal. El concierto enfría la escena y el registro enfría el concierto: porque es éste un *Lago* pasado por concierto, donde los cisnes no navegan, patinan.

J.A.A.

**CHAMBONNIERES:** *Suites, pavanos y preludios*. Skip Sempé, clave (flamenco, c.

1680); Brian Feehan, tiorba. **DEUTSCHE HARMONIA MUNDI 05472 77210 2.** DDD. 71'50". Grabación: París, VI/1986. Productores: Dr. Thomas Gallia y Paul Dery. Ingeniero: Sonart, France.



Jacques Champion de Chambonnières (1601-1672) fue el primero en dominar la rica sonoridad del nuevo clave creado en Amberes a mediados del siglo XVII, que se diferenciaba del habitual instrumento italiano hasta entonces en boga por la duplicación del teclado y por la mayor longitud de sus cuerdas y teclas. Descendiente más que

## Sigue el año Chaikovski



No se está celebrando con demasiado entusiasmo el año en el que se conmemora el centenario de la muerte de uno de los más grandes compositores que hayan existido. No hace mucho tiempo, un crítico del diario de mayor tirada del país se rasgaba las vestiduras porque la Comunidad de Madrid había organizado un ciclo de ocho conciertos dedicados a Chaikovski.

No sé si la presente grabación Olympia con el título de *Oberturas y fantasías* fue realizado pensando en 1993. Tiene una gran virtud: la inclusión de algunas obras sinfónicas escasamente grabadas pero de evidente mérito: la *Obertura festiva sobre el himno nacional danés* op. 15, *Fatum* op. 77, *La tempestad* op. 18 y *Hamlet* op. 67 que se acompañan con otras cuatro obras que lo son abundantemente —excesivamente más bien—: el *Capricho italiano* op. 45, *Romeo y Julieta* (en su versión de 1880), *Francesca da Rimini* op. 32 y la *Obertura Solemne 1812* op. 49. Veronika Dudarova, a quien he visto dirigir en Madrid, nos ofrece una visión más apasionada y cálida que refinada o elegante, con fortísimos un tanto ruidosos y un fraseo irregular —con momentos precipitados— y *tempi* generalmente correctos aunque algo rápidos en ocasiones. Lo más positivo de la interpretación de Dudarova y de los músicos de la excelente Orquesta Sinfónica de Rusia es la entrega y sinceridad con la que se enfrentan a Chaikovski que compensa, en parte, cierta falta de sentido de *legato* o de un tejido orquestal un tanto grueso. La directora sigue la tradición soviética de enfatizar los metales, con un sonido un tanto agrio y agresivo —sólo el gran Mravinski logró unir austeridad y fuerza en trombones y trompetas— que puede ser conveniente en ciertos pasajes pero no como algo habitual. El sonido es brillante y un punto artificial —en mi ejemplar, el final de *Hamlet* aparece con un extraño ruido—. Los dos compactos tienen una buena duración, cosa que siempre es de agradecer.

C.R.S.

**CHAIKOVSKI:** *Oberturas y fantasías*. Orquesta Sinfónica de Rusia. Directora: Veronika Dudarova. OLYMPIA OCD 512. DDD. 76'37". Grabación: Moscú, 1992. Ingeniera: Margarita Kozhukhova.

alumno de Frescobaldi y Froberger (con este último la influencia fue mutua), su magisterio sobre Couperin y D'Anglebert permite considerarle como el padre, o el abuelo, de la escuela clavecinista francesa y, en todo caso, como una figura clave en la historia del clave, valga el juego de palabras.

El joven clavecinista estadounidense Skip Sempé se muestra como un perfecto dominador del peculiar estilo ornamental de Chambonnières, basado en una técnica de ataque mucho menos percutido de lo que sus contemporáneos estaban acostumbrados a escuchar y, como el propio intérprete señala en la interesante entrevista que ocupa la carpeta, en la primacía de la expresión poética sobre la cuadratura rítmica, sin por ello olvidar el origen danzable de la mayoría de los treinta y un fragmentos contenidos en este generoso disco. En cinco de ellos se recupera la documentada tradición del siglo XVIII consistente en el acompañamiento del continuo por las improvisaciones de un laúd. El impecable trabajo de unos técnicos de sonido ya muy avezados en estas lides barrocas no hace finalmente sino reforzar la sensación de autenticidad y realzar la sin más módica calidad de la ejecución.

A.B.M.

**CHARPENTIER:** *Misa del gallo*. *Preludio para el Magnificat*. **RAMEAU:** *Quam dilecta*. **LOCHON:** *Oratorio para el nacimiento del niño Jesús*. Colegio de Música Sacra. Pequeños Cantores de la Santa Cruz de Neuilly. Director: François Polgar. MPO 201682. DDD. 75'35". Grabación: París, IV/1991. Productor: Alain de Chambure. Ingeniero: Igor Kirkwood.



El registro ofrece más bien intenciones que resultados artísticos dignos de consideración. Nos proporciona un programa coherente centrado en música navideña del barroco francés, si bien lo hace en unas condiciones bastante deficientes. Son recuperables las intervenciones del coro y el bajo Jacques Bona, pero la pobre timbría de las flautas, en especial en el *Kyne* de la *Misa*, las desentonaciones constantes de los solistas infantiles —por mucho que creen un clima de indudable candor—, sobre todo en su culminación errática del primer número del *Quam dilecta*, y el artificioso contratenor Jean Nirouët torpedean, hasta echarlo a pique, el trabajo conjunto. Es evidente que Polgar consiguiera una *Misa de gallo* notablemente más adecuada por su lenguaje al código del barroco francés que Louis Martini con la Orquesta Paillard y el Coro de Juventudes Musicales de Francia (Erato), aunque su avance en el idioma no se vea acompañado por el refinamiento de la ejecución. A su vez, el motete *Quam dilecta* de Rameau ha sido grabado por Herreweghe (Coro y Orquesta de La Chapelle Royale. Harmonia Mundi), quien sí es capaz de brindar una interpretación de la obra en toda su dimensión.

E.M.M.

**CHOPIN:** 12 estudios, op. 10. 3 valsos, op. 64. Baladas n.ºs 1 y 4. Berceuse en re bemo, op. 57. Scherzo n.º 4. Peter Donohoe, piano.

EMI CDC 7 54416 2. DDD. 71'40". Grabación: Warwick, II/1992. Productor: Andrew Keener. Ingeniero: Mike Hatch.



Peter Donohoe mereció de la Sociedad Liszt de Budapest el «Grand Prix International du Disque Liszt 1990» por su grabación de la *Sonata en si menor* de Liszt. La masiva campaña publicitaria en que EMI lleva envuelto a este pianista prácticamente desde el mismo momento de su contratación como artista exclusivo de la casa desorbitó la natural expectación despertada por el anuncio de su primera incursión en Chopin. Sin embargo, la *Sonata en si menor* del polaco, con no ser ni mucho menos despreciable, no alcanzó la altura de la del húngaro. El desquite, la segunda oportunidad con Chopin, parece haber sido este disco, y Donohoe creo que esta vez ha dado plenamente en la diana.

El *Op. 10* recibe un tratamiento distanciado, acorde con su naturaleza primordial de serie de ejercicios virtuosistas. No es que falte efusividad, sino que ésta la pone el compositor, no el intérprete. Éste se sirve de su inconmensurable técnica para subrayar por omisión que y hasta qué punto Chopin es siempre Chopin. El *Estudio n.º 3*, por ejemplo, emboba por la desnudez arrobadoramente delicada de su melodía, sin ningún añadido aparente por parte de Donohoe, en quien para advertir una regular taquicardia hay que esperar al *Revolucionario*.

En el resto del programa, se mantiene la tónica de conceder el protagonismo a la música, aunque la misma fidelidad obliga a un cierto reequilibrio de las constantes habituales en Chopin. En los *Valses op. 64*, dinámica y tempo guardan en todo momento una relación idónea. La *Primera balada* sobre todo y también el *Scherzo* transmiten una sensación fuertemente dramática de improvisación rapsódica, mientras que la *Cuarta balada* y la *Berceuse* presentan un Chopin más intimista y recoleto.

Toma de sonido verídica, clara, amplia y con apreciables relieves en la imagen sonora.

A.B.M.

CLEMENTI: *Seis Suites de Gradus Ad Parnassum*. Danielle Laval, piano. ACCORD 14191. AAD. 61'46". Grabación: Reutigen, VIII/1991.



Dice Marc Vignal en sus notas para este disco que un periódico de 1827 compara, o mejor, equipara estas suites al *Clave bien temperado*. Seguramente Clementi tenía algún pariente en el citado periódico, porque, la equiparación es tan osada que uno no la puede imaginar ni en el más entusiasta admirador de su música, ciertamente muy bien construida, pero lejos, lejísimos de la emoción que suscita cada pentagrama del Cantor de Leipzig. Más cerca de atinar, aunque teñido en esta ocasión por el lado contrario, me parece el comentario repetidamente atribuido a Mozart: mucho mecanismo sin un ápice de sensibilidad y gusto. Yo quizá no iría tan lejos, pero, al menos en este *Gradus ad Parnassum*, el objetivo fundamentalmente técnico es evidente... como también lo es

que uno puede cubrir tal objetivo con música más atractiva de tocar. Hecha esta introducción, hay que convenir que, en dosis suficientemente limitadas, estas obras son relativamente gratas de escuchar, especialmente en lo referente a las fugas (repetimos que a galaxias de las de Bach). Lo malo es que la buena de Danielle Laval, cuyos discos de Mozart no han sido demasiado bien recibidos en estas páginas, ni por R.Y.P. ni por quien esto firma (aunque en Francia le han cantado grandes loores), no defiende la difícil causa de esta música con argumentos demasiado contundentes, y demuestra una vez más que ni es un prodigio técnicamente, con articulación simplemente pasable, ni hace primores interpretativos que a uno le conviertan para estas obras. O sea, que para el pobre que las tenga que preparar para el examen del conservatorio (antes eran tortura casi obligada, no sé ahora), pues igual no le viene mal. Los demás pueden pasar tranquilamente.

R.O.B.

CORNAGO: *Misa de la mapa mundi*. Miembros de His Majestie's Clerkes. Director: Paul Hillier. MÚSICA PROFANA ESPAÑOLA DEL SIGLO XV. The Newberry Consort. HARMONIA MUNDI HMU 907083. ADD (?). 65'59". Grabación: Chicago, XI/1991. Productora: Robina G. Young. Ingeniero: Brad Michel.



La grabación, como es bien obvio, es una secuela más del ido Quinto Centenario. Aunque el texto de la canción profana en la que se basa la *Misa* de Cornago se refiere a Sicilia como el lugar más bello que alberga el *Mapamundi*, se trata de un símbolo elocuente de la drástica ampliación que iba a sufrir la *Imago mundi* en la época de los viajes y descubrimientos. La animación ante la idea de lo ignoto parece insuflar nueva vida a la interpretación, que subraya los aspectos innovadores de una música que no está exenta de los mismos. Resulta muy fructífero el contraste que establece el programa del disco entre la polifonía religiosa y las músicas instrumentales y vocales que proceden en su mayor parte del *Cancionero de la Colombina*. De esta colección nos han brindado Hesperion XX y Savall una lectura colorista que rebasa en mucho a la de este registro. Algún acierto parcial del Newberry —como el descao popular en *Propiñan de Melyor*— no hace olvidar el grave inconveniente de la ininteligibilidad de *Niña y viña* o *Muy crueles voces dan*, aun reconociendo el estudio de la pronunciación, que tiene su mejor resultado en *Los hombres con gran placer*.

E.M.M.

DEBUSSY: *La Mer*. RAVEL: *Shéhérazade*. POULENC: *Concierto para dos pianos en re menor*. ROUSSEL: *Baco y Ariana* (suite n.º 1). Suzanne Danco, soprano; Julien Lerche, Ingeborg Herkomer, pianos. Orquestas Filarmónica del Estado de Brno y Filarmónica Checa. Director: Karel Ancerl. LE CHANT DU MONDE. PRAGA. PR 254 008. ADD. 72'20". Grabaciones: Brno, VII/1960

(Debussy); Praga, IV/1957 (Ravel), III/1960 (Poulenc), I/1964 (Roussel). Distribuidor: Harmonia Mundi.



Este disco es el n.º 7 de la edición de grabaciones en vivo de Karel Ancerl, emprendida hace algún tiempo por Le Chant du Monde, bajo la dirección de Pierre-E. Barbier, con la colaboración de Praga Productions. Las características del gran músico que fuera el maestro bohemio (1908-1973), en parte comentadas en estas páginas, a propósito de otros registros de la colección, por S.M.B., brillan en este compacto, que recupera históricas tomas de sonido. Ancerl obtiene, de modo se diría que fácil, claridad de líneas, equilibrio estructural, notable precisión de ataques, firmeza de texturas, y consigue siempre mantener las tensiones agógicas con los medios más naturales. No era un alquimista del sonido ni un poeta lírico de fuerte vena expresiva, sino un modélico constructor, un vibrante impulsor de enorme vitalidad. Su estilo, ácido y austero, de notable sobriedad, ajeno a cualquier exceso, promovía chispas y fricciones de alto voltaje en la aplicación de una rítmica seca y fugadora, un fraseo medido y eficaz y una tímbrica poco fantasiosa pero exactamente estratificada y, sobre todo, virulentamente proyectada, aspectos que le acercaban en cierto modo a las maneras, pulidas pero aceradas y dotadas de tensiones de primer grado, del joven Igor Markevich. Todo ello se aprecia especialmente en la perfecta interpretación de la obra de Roussel (la suite menos conocida del ballet), de la que emana, así, una poesía primitiva de energía contagiosa. Espléndida también la versión de una partitura tan llena de encanto (y de ironía) como la de Poulenc. Podría haber más dudas en cuanto a las otras dos composiciones, de estética impresionista. Pero Ancerl, alejándose notablemente de los cánones impuestos para recrear este tipo de música, logra interesarnos gracias al dominio que su batuta tenía de las progresiones dinámicas, del riguroso control que ejercía sobre las distintas formas de acentuar, de la clarividencia que observaba a la hora de calibrar intensidades y de combinar líneas de fuerza. *El mar* es, en sus manos, pestuoso, amenazador, nada neblinoso ni difuminado; los colores están aplicados con técnica de aguafuerte, son vivos y contrastados, pero virados a grises o sepias. No hay lirismo soñador, sólo descarnada pintura recreada a través de un tempo puede que demasiado apremiante, que no da lugar a la contemplación. El arte exquisito de la soprano belga Suzanne Danco, nunca una gran voz —mucho vibrato y cierta guturalidad—, nos regala con una nítida, matizada y suficientemente nostálgica interpretación de *Shéhérazade* de Ravel, que encuentra en la colaboración orquestal un adecuado apoyo. Hay en el ambiente de esta toma en vivo vibraciones sutilísimas que parecen haber sido captadas por los micrófonos y que otorgan a la versión una pátina sonora subyugante, más por la temperatura, por la tensión con la que cada frase (vocal y orquestal) se dice que por el encanto o belleza de las texturas.

A.R.

DESPREZ: *Misa «Ave maris stella»*. *Motetes Illibata Dei Virgo nutrix; Gaude Virgo, Mater*



**ANDANA**

CENTRO AUTORIZADO DE  
ESTUDIOS MUSICALES

ARTURO SORIA, 338 - TELEF. 767 09 36  
28033 MADRID

## JORGE CARDOSO

CURSO DE GUITARRA  
INTERPRETACION Y TECNICA

Del 5 al 10 de Julio de 1993

PATROCINA



CREDIT LYONNAIS ESPAÑA

COLABORA

**scherzo**

REVISTA DE MUSICA

### INFORMACION

Para cualquier información dirigirse al  
Centro Autorizado de Estudios Musica-  
les ANDANA, c/ Arturo Soria, 338;  
28033 Madrid. Tfno. (91) 767 09 36.

## VIII ESCUELA DE MUSICA DE VERANO JAVEA 93

### I CURSO INTERNACIONAL DE PERCUSION

(Del 30 de Junio al 10 de Julio)

Clases magistrales - Conferencias -  
Conciertos - Estrenos absolutos de obras  
musicales comentadas por los propios  
compositores - Difusión de los conciertos por  
radio y TV - Clases técnicas de relajación  
aplicadas a la música.

#### Profesores:

PETER PROMMEL, percusionista solista de la  
Orquesta de Cámara de la Radio de  
Amsterdam. MARINUS KOMSTANT,  
Timbalero solista de la Orquesta  
Concertgebouw de Amsterdam. JOAN  
GARCIA IBORRA, JESUS SALVADOR  
(CHAPI), JOAN JOSEP GUILLEM,  
FRANCISCO DIAZ, ARMANDO LORENTE,  
JOSE VICENTE, ROGERIO DE SOUSA.

**Director:** JOAN GARCIA IBORRA

### I FESTIVAL DE PERCUSION

(Del 1 al 9 de Julio)

#### Grupos:

PERCUNITS - GRUPO DE PERCUSION DE LA  
JOVEN ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA  
(JONDE) - ORIGENS (Amsterdam) - JORGE  
PARDO - BANDA DEL CENTRO ARTISTICO  
MUSICAL DE JAVEA CON PROFESORES Y  
ALUMNOS DEL CURSO - CONCIERTO DE  
CLAUSURA A CARGO DE LOS PROFESORES  
Y ALUMNOS DEL CURSO.

#### INFORMACION DEL CURSO:

Patronato Municipal de Música y Danza de Jávea  
Avda. Juan Carlos I, 55  
Teléf.: (96) 579 36 43  
03730 JAVEA (Alicante)

Christi; *Salve Regina. Chansons Adieu mes amours; Plaine de dueil; Je n'ose plus; Que vous ma dame; In te Domine speravi; Regretz sans fi.* **Taverner Consort & Choir. Director: Andrew Parrott. EMI Reflexe 754 659 2. DDD. 76'41". Grabación: Londres, I/1992. Productor: Simon Woods. Ingeniero: Mike Hatch.**



Josquin Desprez (c. 1440-1521) es uno de los compositores más importantes de la historia de la música: desde hace dos o tres décadas estamos asistiendo a la lenta pero segura recuperación de su fama a través de diversas grabaciones, junto con los demás representantes de la polifonía renacentista, tan rica y variada como pudiera serlo el barroco del siglo XVIII. El panorama de grabaciones empieza a ser espléndido: tras los primeros pasos del Deller Consort (Harmonia Mundi), siguieron las excelentes grabaciones de Bruno Turner con el conjunto Pro Cantione Antiqua (Archiv Produktion, la mayoría sin trasvasar a CD); hoy el panorama se encuentra repartido entre especialistas: el Hilliard Ensemble (para EMI y ECM), o The Tallis Scholars (Gimell), por ejemplo. Otros grupos, sin embargo, destacan: Andrew Parrott, con el Taverner Choir, muestra una gran versatilidad, pues se mueve en un período histórico mucho más amplio... aunque sus interpretaciones también son más discutidas. Ya no se trata de qué tipo de voces deben utilizarse (Parrott utiliza también voces femeninas, como Paul Hillier), sino del acento, la afinación, el estilo...

Este disco, con todo, me ha gustado, porque la música de Josquin se impone: reina en sus composiciones la eterna sabiduría de la combinación entre discordantes (alegría/tristeza; simplicidad/complicación; drama/mística...). La técnica es excelente, y es un acierto que junto a la bella *Misa «Ave maris stella»*, se nos ofrezcan canciones amorosas. La presentación es excelente: pero me quedo con las ganas de haber visto una fotografía del arpa que interviene como solista en dos composiciones.

S.B.S.

**DVORAK:** *Sinfonías n.º 7 en re menor, Op. 70 y n.º 9 en mi menor, Op. 95. «Del Nuevo Mundo».* **Orquesta Filarmónica de Londres. Director: Sir Charles Mackerras. EMI Eminence CDM 7 64658 2 I. DDD. 77'. Grabación: Kilburn, V/1991. Productor: Andrew Keener. Ingeniero: Mike Clements.**



Mackerras nos ha dado algunos discos excelentes de música checa, incluyendo varias óperas de Janáček. Estas *Sinfonías* de Dvorák, y muy en especial la *Sinfonía del Nuevo Mundo*, se encuentran sin duda entre las más grabadas del repertorio sinfónico, lo que coloca a priori a este nuevo registro en un campo muy saturado, y por ello en una situación comprometida en cuanto a sus posibilidades. Sin embargo, junto a versiones legendarias como la de Kubelik, ésta de Mackerras resulta absolutamente convincente. El director británico consigue una interpretación tan grandiosa como expresiva y nitidamente

expuesta de la famosa *Sinfonía*. El *Largo* es toda una demostración de cómo llegar al oyente con la mayor profundidad expresiva pero sin amaneramientos, defecto encontrado tan a menudo en otras lecturas. Preciosos los incisivos acentos de la cuerda en el tercer tiempo. Si la *Novena* es una versión absolutamente recomendable, la *Séptima* no lo es menos. Nuevamente acierta Mackerras en el movimiento lento, y extrae toda la belleza posible del espléndido Scherzo, fraseado con una exquisita elegancia. Con una espléndida respuesta de la Filarmónica londinense, a precio moderado y con una toma sonora modélica, este disco es una opción a tener muy en cuenta para estas obras. Sobresaliente.

R.O.B.

**EYCK:** *Der Fluyten Lust-Hof. (Selección). Marion Verbruggen, flautas de pico. HARMONIA MUNDI HMU 907072. 64'20". Grabación: California, X/1991. Productora: Robina G. Young. Ingeniero: Brad Michel.*



Esta selección de *El jardín de las delicias de la flauta*, obra de 1644-46 que contiene casi toda la producción del flamenco Jacob van Eyck (c. 1590-1657) puede quizá resultar, a priori, un poco árida para los no amantes de la flauta de pico, instrumento que pocas veces se oye, como aquí, solo. Pero lo cierto es que difícilmente podría cometer mayor equivocación quien se dejara llevar por tan apresurado, superficial y poco fundamentado impulso, porque la música de van Eyck proporciona algunas sorpresas extraordinarias, y si no escuchan la *Bravade*, con un ritmo danzable contagioso, la primorosa y brillante *El ruiseñor inglés*, o la dulce melodía de *Cuando Dafne*. Pero si grata es la impresión de la música, difícilmente podía pensarse en intérprete más adecuada que Marion Verbruggen, que no sólo se parece en el apellido a su maestro, el gran Frans Brüggen, sino que lo hace tan espléndidamente bien, con una técnica y una musicalidad de tal calibre, que uno se siente inclinado a decir que es difícil hacerlo mejor. Extrae un sonido hermosísimo de las dos flautas que maneja en este disco (soprano y una inusual contralto en sol, de hermosísimo timbre). Perfecta composición en las piezas que la intérprete toca con dos flautas. Este es, sin la menor duda, un espléndido disco de una espléndida artista. Más, por favor.

R.O.B.

**FRANCK:** *Sinfonía en re menor. Les Eolides. Filarmónica de Nueva York. Director: Kurt Masur. TELDEC 9031-74863-2. DDD. 48'24". Grabación: Nueva York, II/1992. Productor: Martin Fouqué. Ingeniero: Eberhard Sengpiel.*



Europa viaja con Masur. En Leipzig, pudo atribuirse a Leipzig ese modo de hacer

## La música y la sombra



Segunda versión en menos de un año de *For Samuel Beckett*. La anterior —discos Newport NPD 85506—, a cargo de los San Francisco Contemporary Music Players, ofrecía una lectura poco matizada y menos interesada en el detalle que ésta del Ensemble Modern. Con todo, las dos interpretaciones son válidas y se complementan. A la contundencia (potenciación del tono desesperado de la pieza) exhibida por los americanos, Arturo Tamayo se pliega más a la línea mostrada por las anteriores interpretaciones de la música de Feldman en el sello Hat Hut: fidelidad al *tempo* reposado y, en consecuencia, al carácter de extinción que posee cada nota de la música de Morton Feldman.

*For Samuel Beckett* (de 1987) no lleva dentro la sensualidad de *Palais de Mar* o *For Bunita Marcus*, ni alcanza las cotas de sublime belleza de *For Philip Guston* (Hat Art 61043-4). Aquí el material sonoro (un conjunto de 23 instrumentistas) actúa como una masa saturada, estancada en el tiempo, de la que es difícil sustraerse, dada su intensidad abrumadora. Morton Feldman parece resumir en esta música, más que en ninguna otra obra suya, su concepto sobre el arte, su mirada acerca del mundo y la experiencia de la vida. Sus palabras en torno a lo que expresaban los textos que el propio Samuel Beckett le escribiera para la pieza *Neither* resumen perfectamente lo antedicho: «El tema se basa en la idea de que alrededor de nuestras vidas existe una sombra que nos rodea, pero que no podemos ver. Nuestra vida se organiza dentro de esa sombra que nos rodea y que no podemos apreciar. Al no poder ver dentro de la sombra, nuestra existencia no vale gran cosa y continuamente nos hallamos fluctuando entre las sombras de la vida y la muerte».

Flujo y reflujo incesante del material sonoro que parece paralizarnos (la «soledad en la oscuridad» de Beckett) en su suspensión temporal, en su absoluta falta de esperanzas; magma sonoro granítico, *For Samuel Beckett* debe en buena parte su sentido de tragedia interior al implacable empleo del *cluster* en los instrumentos de viento, al relleno que forjan las voces inferiores de la partitura (el pedal del piano, resonancia del vibráfono).

El carácter extremo, el sentido del riesgo que destila esta obra alucinante no la hacen recomendable para personas aún no familiarizadas con el mundo de Morton Feldman. Para ellas aconsejo la escucha —a modo de introducción— de estas otras dos perlas: *Palais de Mar* (Hat Art 6035) y *For Bunita Marcus* (Hat Art 6076).

F.R.

**FELDMAN:** *For Samuel Beckett. Ensemble Modern. Director: Arturo Tamayo. HAT HUT Hat Art 6107. 43'36". Grabación: Frankfurt, V/1991. Productor: Werner Vehlinger. Ingeniero: Feter Kittler.*

## La imposible perfección



Dos nuevos registros del mítico Celibidache, en esta ocasión interpretando cinco

obras con orquestas consideradas simplemente discretas (solamente la agrupación de Stuttgart destaca por encima de las restantes aunque, como veremos más adelante, la interpretación con la orquesta alemana sea la menos interesante de estos dos CDs). Como era habitual en todos los conciertos del Maestro rumano, su manera de trabajar, su labor de análisis y disección absoluta, su peculiar e inconfundible estilo, hicieron el milagro de convertir a dos orquestas de segunda fila en dos conjuntos realmente espléndidos capaces de traducir con entusiasmo, con quehacer riguroso e intenso, varias páginas que podemos considerar como fundamentales en la historia fonográfica de estas partituras. La *Sinfonía* de César Franck, por ejemplo, es un modelo de equilibrio, de unidad, de limpidez y transparencia, con un sonido orquestal pastoso y diferenciado; incluso la relativa e infrecuente ligereza de *tempi* del Celibidache de hace 30 años es un dato que añade atractivo a esta espléndida versión cuya escucha recomendamos encarecidamente desde aquí. Las dos páginas wagnerianas que completan este disco tienen, en nuestra opinión, un interés relativo: Celibidache se pierde en la pura perfección tímbrica, en divagaciones instrumentales, y esta música tiene, además, un contenido dramático y expresivo que nuestro director no pudo o no quiso sacar a la luz (algo que ver con esto tiene, sin duda, el rechazo de Celibidache a dirigir ópera). El gélido *Idilio de Sigfrido* y el amanerado prelude de *Tristán* no son de recibo en un director de su altísima relevancia artística. De cualquier forma, la versión de la *Sinfonía* de Franck basta y sobra para recomendar este disco.

En cuanto a Shostakovich, asistimos a dos espléndidas versiones, de modélicas respuestas orquestales a pesar de las limitaciones técnicas de ambas (RAI de Turín y Milán respectivamente). Celibidache consigue de nuevo exponer un discurso musical flexible y variado, brillante e intenso, sarcástico y riguroso, un modélico estudio tímbrico y dinámico reproducido por los citados conjuntos con calidad más que notable. En

de Masur, que no es propiamente estilo, ni *maniera*, y que debe mucho sin duda a una tradición de europeísmo profundo. En América, sin embargo, la sospecha se desvanece y el viajero nos saluda con su voz de siempre, que es voz, antes que instrumento y que, por eso mismo, humaniza inmensamente aun la más disciplinada escritura instrumental. Desde los primeros compases de la magnífica *Sinfonía*, que lo es de un devoto organista algo solitario, oímos voces: voces que llaman a voces y evolucionan y se *motivan* unas a otras porque *evocan*. Es el secreto, creo, de la *fabulosa espontaneidad, calidad del canto*, que respira la música que hace Masur, en Europa y en América, y de la naturalidad que pone el recuerdo en la fábrica sinfónica. Y lo que parece oficio —¿en Franck?



definitiva, dos sobresalientes recreaciones de Shostakovich, un compositor no asociado con demasiada frecuencia con Celibidache, pero que a juzgar por los resultados de este disco es de un interés incuestionable. Sonido aceptable (tomado de retransmisiones radiofónicas en todos los casos), presentación espartana (sería conveniente empezar a pensar en incluir algún comentario) y precio medio. Recomendables en todos los casos, con las pegaz apuntadas para los de Wagner.

E.P.A.

**FRANCK:** *Sinfonía en re menor*. **WAGNER:** *Idilio de Sigfrido*. *Prelude de Tristán e Isolda*. Orquesta Sinfónica de la RAI de Turín (Franck). Miembros de la Orquesta Sinfónica de la RAI de Milán (*Idilio de Sigfrido*). Orquesta Sinfónica de la Radio de Stuttgart. Director: Sergiu Celibidache. ARKADIA CDGI 750.I. ADD. 73'39". Grabaciones: Turín, I/1962; Milán, XI/1960; Stuttgart, XI/1966. Precio medio. Distribuidor: Diverdi.

**SHOSTAKOVICH:** *Sinfonía n.º 5 en re menor*, Op. 47. *Sinfonía n.º 9 en mi bemol mayor*, Op. 70. Orquesta Sinfónica de la RAI de Turín (Op. 47). Orquesta Sinfónica de la RAI de Milán (Op. 70). Director: Sergiu Celibidache. ARKADIA CDGI 765.I. ADD. 77'16". Grabaciones: Turín, II/1955; Milán, II/1967. Precio medio. Distribuidor: Diverdi.

¿en Masur? ¿en la Filarmónica de Nueva York?— es poesía.

J.A.A.

**FROBERGER:** *Fantasia II. Lamentación*. *Suites I, XV, XX. Toccatas III, X, XII*. Gustav Leonhardt, clave (Ruckers, Amberes, 1640). DEUTSCHE HARMONIA MUNDI 05472772002. ADD. 48'49". Grabación: Schloß Ahaus, 1962. Edición en CD: 1992. Ingenieros: Alfred Krings, H. Kübler, H. Imkamp.



Los tres decenios transcurridos de la grabación a la reedición de este registro evidencian

claramente la madurez conceptual con que Leonhardt se acercó desde un primer momento a la música de Froberger, hecho que se puede verificar comparando el viejo disco con el nuevo, publicado por la misma firma y ya comentado en SCHERZO. En muchos sentidos, Leonhardt crea a Froberger, músico hermético y personalísimo. A partir de una sonoridad hermosa y depurada, el intérprete calibra todos sus recursos: escuchemos, por poner un caso, la manera de medir el pasaje a modo de recitativo que inicia la *Tocatta XX*, que contrasta radicalmente con la agitación inmediata. En un marco global de sobriedad, los efectos de registración —en la *Courante* de la *Suite XX* o en la hondísima lectura de la *Lamentación por la muerte del emperador Fernando III*— cobran una significación expresiva máxima. Incluso la fiebre barroca de un Froberger atormentado surge con toda su intensidad en la *Allemanda* de la *Suite I*. Todo ello sin olvidar el cuadro histórico de referencias: la música francesa de teclado como antecedente claro y las posibilidades enormes hacia el futuro alemán de este estilo.

E.M.M.

**GADE:** *Elverskud, Op. 30*. Lisbeth Balslev, soprano; Edith Guillaume, mezzosoprano; Mikael Melbye, barítono. The Canzone Choir. Collegium Musicum. Director: Frans Rasmussen. KONTRAPUNKT 32070. DDD. 44'57". Productor: Michael Schonwandt. Ingeniero: Jesper Jorgensen.

**GADE:** *Kalanus, Op. 48*. Marianne Rorholm, mezzo-soprano; Nicolai Gedda, tenor; Leonard Mroz, barítono. The Canzone Choir. Collegium Musicum. Director: Frans Rasmussen. KONTRAPUNKT 32072. DDD. 69'44". Productor: Michael Schonwandt. Ingeniero: Jesper Jorgensen.



Kontrapunkt es uno de esos tenaces sellos nórdicos —como BIS, Finlandia, Ondine o Caprice, con el impar añadido del británico Chandos— empeñados en darnos a conocer las bellezas de una música boreal reducida de ordinario a unos cuantos nombres: Grieg, Sibelius, Nielsen... De un tiempo a esta parte el aficionado dispone de grabaciones con obras de Kraus, Stenhammar, Langmaar, Peterson, Rautavaara..., de autores que del dasicismo acá han ido configurando una historia musical probablemente tan lejos de la excepción como, desde luego, de un olvido que no merece. Niels W. Gade (1817-1890) —director que fuera entre 1844 y 1848 de la Gewandhaus de Leipzig— ha sido uno de los beneficiarios de tan loable intento, y desde hace tiempo, sus *Sinfonías* se encuentran, merced al ímpetu de Neeme Järvi, disponibles en la firma BIS. Recientemente Chandos publicaba una grabación de *Elverskud* a cargo de la Orquesta de la Radio Danesa bajo la dirección de Dmitri Kitaenko, comentada en su momento en SCHERZO. Esta —aparecida ya, pero no en España, bajo el sello Danacord— ofrece la obra —muy cercana al universo de los oratorios de Mendelssohn o a las *Baladas* de Schumann— desde un punto de vista distinto, menos volcada su interpretación a lo grandilocuente que a lo sencillo, transida de una naturalidad, casi se diría de una modes-

tía que no dejan de convenirle. No trata aquí Frans Rasmussen de mostrar nada mejor de lo que es, sino tal y como es. No se nos reprocha haber relegado al olvido una obra maestra—no lo es *Elverskud*— sino que se nos ofrece la oportunidad de escucharla. Más aún las cosas son así en el caso de *Kalanus*, un «poema dramático» para solistas, coro y orquesta en el que se narra el encuentro entre el sabio hindú Kalanus y Alejandro Magno, que me ha parecido superior al *Op. 30*. Aquí aparecen otra vez las influencias citadas—más el Brahms de *Rinaldo*, estrenada el año anterior—, el mundo conocido pero lo suficientemente atractivo como para permitir esta suerte de ampliación hacia un mismo horizonte. La interpretación vuelve a ser modélica, pues el Collegium Musicum radicado en Copenhague y los miembros de The Canzone Choir responden sin problemas a lo pedido por Rasmussen que vuelve a moverse en el terreno de una contención capaz, sin embargo, de sugerir esas afinidades cuya búsqueda es una de las buenas razones para escuchar con atención estos discos. Curiosa y eficaz la presencia de Nicolai Gedda, siempre atrevido, y la de la Senta oficial de los últimos años, Lisbeth Balslev. Peor el barítono Leonard Mroz que no alcanza la dignidad del resto de sus compañeros en ambos repartos. Excelente propuesta, pues, y una buena posibilidad para acercarse a lo desconocido.

L.S.

**GLIERE:** *Concierto para arpa y orquesta Op. 74. Concierto para soprano de coloratura y orquesta Op. 82. GINASTERA:* *Concierto para arpa y orquesta Op. 25. Rachel Masters, arpa; Eileen Hulse, soprano. City of London Sinfonía. Director: Richard Hickox. CHANDOS CHAN 9094. DDD. 64'56". Grabación: Londres, II/1992. Productor: Ralph Couzens. Ingeniero: Richard Lee.*



Me parece que al *Concierto* de Ginastera, francamente interesante por muchos motivos pese a que su brillante y exótica orquestación extremadamente rica en cuanto a percusión, impresiona pero perjudica manifiestamente al pobre solista de arpa (literalmente sepultado en bastantes momentos), le han hecho un flaco favor juntándole con estos conciertos del ruso Reinhold Gliere (Kiev, 1875-Moscú, 1956). El *Concierto para arpa* de éste (1938) es una música dulzona de muy escaso interés, arpeggio va, arpeggio viene. Un producto edulcorado que casa mal con la vigorosa composición del argentino. El *Concierto para soprano de coloratura* (1943) me resulta, dicho sea con todos los respetos, una demostración de virtuosismo vocal rayana en lo hilarante. Recuerda a una de esas sopranos de los años treinta en *Una noche en la ópera*. Tanto Masters como Hulse, cuidadosamente acompañados por Hickox desempeñan los ingratos cometidos de defender tan difíciles causas lo mejor que pueden, que es bastante, pero insuficiente para sacarlas a flote. Masters tiene por lo menos el desahogo de poder transitar pentagramas más interesantes en la partitura de Ginastera, si bien con el añadido de la batalla sonora antes descrita. Pero este concierto, muy bien ejecutado, aunque limitado Hickox en su agresividad, quizá para no echar más leña al

fuego, es quizá el único posible interés de un disco, por lo demás, prescindible.

R.O.B.

**GRIGNY:** *La Messe. Les Hymnes. Bernard Coudurier, órgano. Ensemble Alternatim. 2 CD BNL 112812 y 112813. DDD. 69'27" y 67'24". Grabación: Cinte-gabelle (Haute-Garonne, Francia), V/1991 (parte de órgano); Le Grand Bornand, Francia, IX/1991 (parte de canto). Ingeniero: Bernard Neveu.*

## Sonrisas de papá Haydn



Durante los años 80 la casa Decca lanzó una amplia campaña publicitaria de Charles Dutoit y su Orquesta de Montreal. Numerosas grabaciones tendentes, casi siempre, a la sonoridad espectacular con obras de gran repertorio lograron que esta agrupación y su director alcanzasen un buen predicamento entre los consumidores del disco clásico. Luego, en la sala de conciertos, la orquesta canadiense, aunque de calidad, no resultaba tan espectacular y Dutoit aparecía como un maestro de tipo medio, buen trabajador pero no demasiado personal ni muy inspirado.

Ahora, Decca nos presenta una nueva faceta de Dutoit quien, al frente de la Sinfonietta de Montreal—orquesta de la que nada dicen las notas que acompañan al álbum—nos da su visión del grupo de las *Sinfonías* llamadas de París, n<sup>os</sup> 82 a 87 del catálogo de Haydn. Son seis preciosas sinfonías llenas de luz, de inspiración y de sonrisas. Dutoit ofrece unas interpretaciones cuidadosas, sin grandes hallazgos pero con texturas apropiadas y buena intervención de las maderas, por encima de la cuerda de la que Dutoit no siempre consigue la deseada transparencia. Los *tempi* resultan, por regla general, ligeros aunque sin exageraciones de velocidad disparada. En algunos movimientos el *tempo* adoptado no corresponde exactamente—dentro de lo exacto que las denominaciones pueden ser—con lo indicado por el compositor como sucede, por ejemplo, con el Adagio de la *Sinfonía* n<sup>o</sup> 87 que Dutoit transforma en un Andante, perdiendo así el carácter contemplativo que le otorgó su autor. Hay, sin embargo, aciertos de *tempo* como en el *Vivace assai* de la *Sinfonía* n<sup>o</sup> 82, muy en su punto. La grabación es excelente con muy buen equilibrio entre las familias y un sonido claro y agradable. A precio más bajo la vieja edición de Dorati es preferible.

C.R.S.

**HAYDN:** *Sinfonías n<sup>os</sup> 82-87. Sinfonietta de Montreal. Director: Charles Dutoit. 2 CD DECCA 436739-2. DDD. 145'43". Grabaciones: Montreal, 1990-91. Productor: Ray Minshull. Ingeniero: John Dunkerley.*



La única obra compuesta por el músico francés Nicolas de Grigny, contemporáneo de Bach y de Couperin, es un denominado *Premier livre d'orgue* conteniendo una misa y los himnos para las principales fiestas de la *année*. Este es el título completo de la composición, tal como figura en su primera publicación aparecida en el año 1699. Este tipo de obras se ciñe a la práctica habitual de la liturgia francesa de la época, consistente en alternar los solos de órgano con las partes correspondientes de la misa o de los himnos en canto gregoriano. Bastantes músicos franceses del siglo XVIII emplearon este sistema en sus composiciones litúrgicas, siendo, tal vez, François Couperin el más conocido de ellos. En la mayoría de las grabaciones se suele prescindir de este método, interpretando únicamente la parte de órgano. Esta solución es plenamente admisible, ya que ambas partes—órgano y canto—no son inseparables y, además, no debe darse que lo que el compositor escribió en realidad fue solamente la parte de órgano. En el caso de estos dos discos dedicados a Grigny, la grabación se ha efectuado de forma íntegra. A pesar de ello, la atención se centra sin duda en la interpretación organística. La lectura vocal es mucho más comedida y discreta, quedando relegada a un segundo plano. Frente a ella, el esplendor sonoro del instrumento (un órgano francés dieciochesco de sonido bellissimo), la claridad expositiva de Bernard Coudurier y, en definitiva, la enorme atracción de todos los números reservados al órgano, hacen que el interés auditivo se incline con preferencia hacia las secciones instrumentales de la composición.

F.G.U.

**HAHN:** *Integral de la obra para dos pianos (vol. 1): Trois Préludes sur des airs irlandais. Pièce en forme d'aria et berceuse. Sept berceuses. Copinche mélancolique. Pour bercer un convalescent. Le ruban dénoué. Huseyin Sermet y Kun Woo Paik, pianos. AUVIDIS VALOIS Musique Française. Biennale de Lyon. V 4658. DDD. 55'24". Grabaciones: Lyon, VI y XII/1991.*



El venezolano nacionalizado francés Reynaldo Hahn (1875-1947) ha conservado una cierta popularidad en algunos ámbitos más que por su música, bastante olvidada, por la aureola que supone su presencia en el mitificado mundo de Marcel Proust. Alumno favorito de Massenet, parásito de lujo de los salones mundanos y literarios de la Tercera República, apenas contaminado por las inquietudes de un Debussy o un Ravel, siguió bastante fielmente el sentimentalismo burgués y preciosista de su maestro y de Gounod. Una faceta de su personalidad que resulta muy actual, es su capacidad de aislamiento en medio de las circunstancias más adversas. Cuesta trabajo creer que *Le ruban dénoué*, serie de valse coquetos y civilizados, de exquisitez parisina entusiásticamente ensalzados por Proust, fuese compuesto durante su estancia en el frente. Combatiente voluntario en la Gran Guerra, nada parece indicar que se sintiera afectado por la camaradería circundante. Casi un posmoderno parcelando su experiencia vital, e impasible a cualquier cosa que no fuese su intimidad secreta y privada.

Los vales, preludios y demás piezas características de esta primera entrega de la integral para dos pianos se van desgranando con pulcritud, intención y un magnífico sonido por los intérpretes, el turco Huseyin Sermet y el coreano Kun Woo Paik. Es asombrosa su asimilación y dominio de las claves de un universo cultural para ellos lejano. Cabría hacer aquí una melancólica reflexión sobre el empedecimiento de un mundo de horizontes cada vez más estrechos para la aventura, que es ya todo él europeo, aunque de geometría variable.

D.C.C.

**HAYDN:** *Sonatas para piano Hob. XVI/46, 24, 48 y 49. Fantasía en do mayor, Hob. XVII/4.* **Jean-Efflam Bavouzet, piano.** HARMONIC RECORDS H/CD 9141. DDD. 69'12". Grabaciones: Abadía Real de Fontevraud, Maine-et-Loire, Francia, X/1991. Productor: François-Dominique Jouis. Ingeniero: Dominique Matthieu.



La obra pianística de Haydn ha sido y en buena medida sigue siendo víctima de una muy injusta infravaloración. Su conjunto presenta un interés variable, pero contiene una buena porción de obras maestras (tres en este disco: las *Sonatas Hob. XVI/46 y XVI/49*, y la *Fantasía Hob. XVII/4*), que sólo muy recientemente han empezado a recibir la atención que merecen. Cuantitativamente hablando, entre sus máximos valedores en los estudios de grabación encontramos a Alfred Brendel y Paul Badura-Skoda; desde el punto de vista de la calidad, a mi juicio la palma ha de ser para Sviatoslav Richter, del que Decca acaba de publicar unos recitales en vivo que, entre otras joyas, contienen un Haydn superior al de Vladimir Horowitz y Zoltán Kocsis, cada uno en su estilo lo mejor habido en la materia hasta la fecha.

Para lo que constituye su principio fonográfico, Jean-Efflam Bavouzet (1962) ha contado precisamente con el patrocinio de Kocsis, cuyo breve texto en la carpetilla fija la ideología del disco: un Haydn sin peluca. El objetivo se cumple en gran medida gracias al nítido fraseo de Bavouzet, pronto a captar el más inesperado giro del discurso musical sin énfasis excesivos. Y es que, en realidad, de lo único que aquí se abusa es de la más desapasionada de las asepsias. Si a esto unimos el pobre sonido, como de organillo callejero o pianola mecánica, que en los registros medio y agudo emite el Yamaha, no nos queda más que el testimonio del prometedor arranque de una carrera discográfica a la que conviene un cambio radical de instrumento y, al menos por lo que a Haydn respecta, una ligera corrección de la orientación expresiva.

A.B.M.

**D'INDY:** *Trio n.º 2 op. 98. Cuarteto n.º 2 op. 45. Sexteto op. 92.* **Jacques Prat, violín; Emmanuel Gaugué, chelo; Kun Woo Paik, piano.** Quatuor Prat. Jean Dupouy, viola II; François Michel, chelo II. AUVIDIS VALOIS V 4678 DDD. 77'30". Grabaciones: Lyon, 1991 y 1992.

## Conociendo a Vagn Holmboe



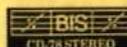
Por fin, música del danés Vagn Holmboe (n. 1909) en el mercado fonográfico. Tras una espera de años se decide el sello BIS a grabar la integral de las *Sinfonías* de este músico prácticamente desconocido fuera de su país, eslabón indispensable en la composición danesa de este siglo, entre el clásico Carl Nielsen y las jóvenes generaciones (Nørgård, Nørholm). Confiamos en que no tarde demasiado el turno para la abundante producción camerística de Holmboe (nada menos que 20 cuartetos de cuerda).

Todas las obras aquí recogidas corresponden al ideal de Vagn Holmboe, el de un clasicismo teñido de referencias folklóricas y un uso de la forma de la variación particularmente interesante y que se corresponde con el lenguaje tan afín a los sinfonistas nórdicos (Sibelius, Nielsen) y al británico Robert Simpson (el crecimiento de la obra a partir de una pequeña célula motivica). La variación se convierte, en manos de Holmboe en metamorfosis o, lo que es lo mismo, transformación gradual de un tema en otro bien distinto sin que lleguen a perderse sus características íntimas, su identidad. Como en el Simpson de la *Séptima Sinfonía*, se trata aquí del desarrollo orgánico de un material tomado de la naturaleza y, aunque conserve los signos distintivos de la unidireccionalidad clásica, la música de Holmboe no guarda relación con la actitud de un Stravinski, para quien el material neoclásico es herencia de la historia, un objeto abstracto.

La expresividad de las *Sinfonías* de Holmboe se halla no tanto en la forma como en la propia expansión de los materiales, en la energía interior que permite la constante transformación de los caracteres musicales. De ahí el tono de fácil acceso que poseen estas piezas: desde las poco relevantes e inmaduras *Cuarta* y *Quinta Sinfonías* hasta la más convincente *Sexta* (1947) y, sobre todo, la muy elaborada *Séptima Sinfonía* (1950). Escrita en un único gran movimiento, la *Séptima* es el resultado de una integración más intensa del material, tanto en sus detalles mínimos como en la gran forma. La condensación y el dramatis-



Este disco nos permite escuchar música de cámara inflamada, tardorromántica, de una belleza poderosa y sentida; esa música que no es que despierte emociones, pero sí las evoca; esa manera de componer sólida e inspirada que, al no escucharla, se nos calificaba de *pesada* y *pasada*. Y que resulta no ser ninguna de las dos cosas. Que es muy de su tiempo y no ha perdido lozanía. Sólo perdió una importante batalla. La que d'Indy y la Schola Cantorum, ya fallecidos Franck y Chausson, libraron contra los nuevos códigos de Debussy y Ravel. Pero no hay razón para que, si nos gustan estos dos músicos, tengamos que odiar a d'Indy, a Ropartz, a Magnard, a Roussel... a Turina. Escuchemos este precioso, exquisito, generoso disco, interpretado por virtuosos defensores de música relegada (tendrá su recompensa) y reconoceremos en



### Vagn Holmboe

**Cello Concerto**  
Erling Bløndal Bengtsson  
Danish National Radio  
Symphony Orchestra/  
János Ferencsik  
**Benedic Domino**  
Camerata Chamber Choir  
Per Enevold  
**Triade for trumpet  
and organ**  
Edward Tarr  
Elisabeth Westenholtz  
**Quintet for brass**  
Swedish Brass Quintet

A BIS original dynamics recording

mo inherente a las células motivicas, aportan una obra de peso que deja entreabierto la puerta para las futuras grabaciones, para las siguientes sinfonías, a buen seguro trabajos de mayor rigor y complejidad.

El tercer disco, de menos interés, no puede ser más variado en las combinaciones instrumentales. Domina en la grabación el *tono ligero: la melodía franca* (*Concierto de violonchelo*), el tema de raíz folklórica (*Benedic Domino*) y la extraordinaria brillantez tímbrica de un impecable *Triade*, para trompeta y órgano.

F.R.

**HOLMBOE:** *Sinfonías n.ºs 4 y 5.* Orquesta Sinfónica de Aarhus. Director: Owain Arwel Hughes. BIS 572. DDD. Productor: Robert Stuff. Ingeniero: Siegbert Ernst. *Sinfonías n.ºs 6 y 7.* Orquesta Sinfónica de Aarhus. Director: Owain Arwel Hughes. BIS 573. DDD. *Concierto para violonchelo.* Benedic Domino. Triade. Quinteto de viento. Eric Bløndal Bengtsson, chelo. Orquesta Nacional de la Radio Danesa. Director: Janos Ferencsik. Camerata Chamber Choir. Director: Per Enevold. Edward Tarr, trompeta; Elisabeth Westenholtz, órgano. Swedish Brass Quintet. BIS 78. AAD, DDD. Productores: Robert Cornford y Robert von Bahr. Ingeniero: Evald Rasmussen.

él las sonoridades de Franck y Chausson, de la *Sonata para violín y piano* del primero, del *Concert op. 21* del segundo. Y podremos reconciliar en nosotros, como público privilegiado que puede escuchar música de ambas corrientes, dos maneras muy distintas de comprender el arte de los sonidos. D'Indy representa todavía la música teñida de elementos humanos, demasiado humanos. Debussy y Ravel, saludablemente, le quitarán humanidad a la música para darle otro tipo de elementos. Pero de eso hace mucho tiempo. Un tiempo que parecía ir en contra de d'Indy. Que fue el compositor que perdió una batalla, sí, aunque ahora, a distancia, tengamos la sensación de que forma parte del mismo ejército, el poderoso y riquísimo ejército de la música francesa. Ya quisiéramos.

S.M.B.

**KUHLAU:** Música para el teatro: Suite de «Elverhoej»\* (La colina de los elfos). Oberturas a «Los tres hermanos de Damasco», «El castillo de los ladrones», «William Shakespeare» y «Lulu». Orquesta Sinfónica de Odense. Directores: Othmar Maga\* y Edward Serov. UNICORN-KANCHANA DKP (CD) 9132. DDD. 64'50". Grabación: Odense, IX/1990. Productor: Morten Winding. Ingeniero: Göran Finnberg.



Los tres máximos compositores daneses de la historia son Christoph Ernst Friedrich Weyse (1774-1842), Friedrich Kuhlau (1786-1832) y Carl August Nielsen (1865-1931). Kuhlau había en realidad nacido en Hannover, pero fugitivo del riesgo cierto de verse alistado a la fuerza por las tropas napoleónicas que habían invadido Hamburgo, en la Navidad de 1810 llegó a Copenhague, en cuya Corte Real desempeñó el cargo de maestro de música desde 1813 hasta su muerte. Fuera de Dinamarca se le recuerda principalmente por su enriquecimiento del repertorio para flauta —de la que él mismo era un virtuoso—, las sonatinas con que tantos aprendices de pianistas han hecho sus primeras armas y dos conciertos, uno para piano y otro para dos trompas. Este disco presenta una significativa selección orquestal del cuarto polo de su por otro lado no muy extensa producción: la música para la escena.

Ocupa la primera mitad la suite de *Elverhoej*, primer *Singspiel* (o, en puridad, «syngespil») romántico-histórico de que se guarda memoria (1828) y donde encontramos

perfectamente expuestas todas las virtudes y, por ello mismo, todas las limitaciones del autor. Las primeras se resumen en la innegable frescura de su fácil melodismo folclórico, el acertado criterio para integrar elementos de diversa procedencia y el buen oficio orquestador; las segundas en el convencionalismo que le impone la incapacidad de superar la influencia de Beethoven, a quien había conocido en persona, o de ponerse a la altura del imitado Mendelssohn. Las cuatro oberturas que siguen repiten e insisten en estas características. Destaca la de *Lulu* (1824), ópera que nada tiene que ver con Berg y sí mucho con la *Flauta mágica* de Mozart.

Tanto a las órdenes de su anterior titular, el moravo Maga, como a las del actual, el ruso Serov, la Sinfónica de Odense confirma en disco la óptima impresión causada bajo la dirección de este último en el concierto ofrecido el pasado 20 de enero en el Palau de la Música de Valencia, donde ofreciera una magnífica versión de la *Quinta* de Nielsen.

A.B.M.

**LAWES:** Fantasías-suites para 2 violines, viola bajo y órgano. London Baroque. HARMONIA MUNDI HMC 901423. 73'12". Grabación: 1992. Productor e ingeniero: Nicholas Parker.



William Lawes (1602-1645), músico de la corte de Carlos I de Inglaterra, compuso estas *Fantasías*

as-suites con un mismo esquema cíclico: una serena, lenta introducción de carácter marcadamente lamentoso (*Fantasia*), seguida del binomio *Almaine-Galliard*, con reexposición final de la introducción. La suya es una música austera, un tanto oscura en ocasiones (el órgano contribuye también a una cierta *oscundad* tímbrica), que si no llega con la misma facilidad ni es tan directa como, por ejemplo, la de alguno de sus contemporáneos italianos, si es de una profundidad expresiva que termina por ganar al oyente. Por otra parte, el esquema de las *Fantasías-suites* proporciona una sabia alternancia de climas, como puede apreciarse en la n.º 4, con un majestuoso movimiento introductorio seguido de una alegre *Almaine*. El conjunto London Baroque, que encabeza Charles Mediam desde el chelo, autor de algunos notables registros en el pasado (*Sonatas de Iglesia* de Mozart, por ejemplo), traduce esta bella música de forma excelente, con una elegancia y un respeto por el estilo extraordinarios. La música de Lawes es bonita, no genial, pero difícilmente puede estar mejor servida que en este muy recomendable disco.

R.O.B.

**LEONCAVALLO:** *Pagliacci*. Jussi Björling, tenor (Canio); Ruth Moberg, soprano (Nedda); Erik Sundquist, barítono (Tonio); Carl-Axel Hallgren, barítono (Silvio); Arne Ohlson (Beppe). Royal Opera Stockholm. Director: Lamberto Gardelli. LEGATO LCD155. ADD. 73'19". Grabación: Estocolmo, 1954. Distribuidor: Diverdi.

## Dos rusos infrecuentes



Cuando vemos, con cierto estupor, cómo proliferan nuevas tecnologías como el sistema de 20 bits (Sony), las cuatro D (EMI) y el Original-Image Bit-Processing (DG), los compactos grabados en Rusia siguen produciendo reservas por su calidad técnica. Conviene, pues, señalar la mejora de los registros que presenta Olympia, si no soberbios, sí al menos competitivos, en la línea que ahora ofrecen sellos como Saison Russe y Le Chant du Monde, que reproducen una imagen orquestal más cálida y natural, menos seca que antes.

El primer compacto reúne dos sinfonías de Vassili Kalinnikov (1866-1901), muy atractivas por la espontaneidad, originalidad melódica, fuerza rítmica y un imprevisible tratamiento de la tonalidad. Son visceralmente rusas y no defraudarán a los amantes del repertorio romántico, en particular el original *Andante* de la *Primera Sinfonía* con sus texturas y efectos. El segundo compacto, con la *Sexta Sinfonía* de Nikolai Miaskovski (1881-1950) pertenece a otro mundo. Es una música ambiciosa, ligada a experiencia, lectura y circunstancias políticas muy concretas, pero no programática (la obra fue proyectada en 1919 y concluida en 1920). Es ridículo tildar esta *Sexta Sinfonía* (ésta es su primera grabación digital) como obra de propaganda del realismo socialista y menospreciar su excelente factura, la fuerza y violencia que encierra (la intervención del coro en el último movimiento actúa casi como un bálsamo), la personalísima utilización de elementos folcló-

ricos, en definitiva, sus valores puramente musicales.

Otra cosa es su interpretación y Veronika Dударova, durante muchos años titular de la Sinfónica de Moscú, muestra en los dos compactos más oficio que inspiración, en la línea gris y plana del ex-funcionario que aún dirige con los galones puestos. Tampoco la Orquesta Sinfónica de Rusia puede situarse al nivel que antes exhibían las grandes formaciones soviéticas. Para Kalinnikov son preferibles Järvi (Chandos) y Svetlanov (Le Chant du Monde) y para la extensa producción sinfónica de Miaskovski, del catálogo Olympia, dirigidos por Dmitriev, Verbitski, Ivanov, Mikhailov, la propia Dударova y el incombustible Svetlanov que, en esta galería de ex-funcionarios, poseía todos los galones.

J.P.S.

**KALINNIKOV:** Sinfonías n.º 1 en sol menor y n.º 2 en la mayor. Orquesta Sinfónica de Rusia. Directora: Veronika Dударova. OLYMPIA OCD 511. DDD. 77'37". Grabación: Moscú, 1992. Productor: Gennadi Eletski. Ingenieros: Vladimir Vinogradov y Margarita Kozhukhova.

**MIASKOVSKI:** Sinfonía n.º 6 en mi bemol menor, op. 23. Coro de Cámara «Anima» de Moscú. Orquesta Sinfónica de Rusia. Directora: Veronika Dударova. OLYMPIA OCD 510. DDD. 70'10". Grabación: Moscú, IX/1992. Productor: Gennadi Eletski. Ingeniera: Margarita Kozhukhova.



Buena toma sonora. Superado el impacto idiomático (está cantada en sueco), la versión tiene sus valores. Sundquist, barítono de imperiosos medios que se aminoran al llegar al agudo por lo que en el Prólogo prefiere las notas altas escritas en vez de las acotumbradas, hace un Tonio de calibre. La voz elegida para Nedda es algo lírica y la soprano fuerza un poco los matices en los momentos más dramáticos, como el dúo con Tonio. Hallgren, salvo un pequeño desliz en una nota aguda, mantiene el rendimiento esperado en Silvio. Ohlson es igualmente un rentable Beppe. Claro está: al lado del tenor protagonista todo se achica o adocena. Björling, cómodo y comunicativo en su lenguaje natal, hace una creación. Al contrario que sus colegas italianos contemporáneos, volcados en lo extravertido y epidérmico del papel, el sueco prefiere pintar un ser destrozado y quebradizo, de una intensidad tocante. Todo a través de la legítima categoría canora, asentada en una riqueza de sonido espeluznante (esas notas repletas de timbre, de colorido y densidad!). Gardelli no logra evitar resbalones de algún que otro solista instrumental, pero su lectura global es digna, aunque impersonal. En la última banda, Björling es de nuevo un Canio sueco en la escena final (en Viena, 1937) frente a la Nedda alemana de Margit Bokor.

F.F.

**LEONCAVALLO:** 23 *Vesti la giubba* de *Pagliacci*. Enrico Caruso, Antonio Paoli,

Giovanni Zenatello, Amedeo Bassi, Hermann Jadlowker, Fernand Anseau, Hipólito Lázaro, Nino Piccaluga, Mario Chamlee, Giacomo Lauri-Volpi, Miguel Fleta, Giovanni Martinelli, Aureliano Pertile, Georges Thill, Alessandro Valente, Francesco Merli, Lauritz Melchior, Marcel Wittrisch, Joseph Schmidt, Beniamino Gigli, Giuseppe Lugo, Helge Roswaenge y Jussi Bjoerling, tenores. BONGIOVANNI GB 1071-2. Grabaciones de 1907 a 1944.



Hace un par de años el sello boloñés Bongiovanni lanzaba al mercado un CD con 34 *Piras* de *Il trovatore*. Al finalizar 1992, con el motivo fundamental de celebrar el centenario de *I pagliacci*, prácticamente la única obra conocida —y la mejor— de Leoncavallo, nos propone este nuevo disco en el que esta vez 23 tenores acometen otro plato fuerte del repertorio *di forza*, ahora en su vertiente verista, la archifamosa *Vesti la giubba*, nacida, como la ópera que la contiene, curiosamente, poco antes de que se comenzara a plantear una especie de renacimiento del ya casi olvidado belcanto —entendiendo el término en su más puro sentido histórico—, corriente en la que se integraron gran parte de los tenores nacidos en las dos últimas décadas del siglo pasado y algunos de sus herederos, muchos de ellos consignados arriba y protagonistas de esta suerte de compilación sonora.

Hacer un análisis de cada una de estas voces y de la forma en que cantan el aria sería prolijo y excesivo y sobrepasaría con mucho la finalidad de esta reseña. Bastará por tanto con que demos unas cuantas pistas orientativas. Vaya por delante que casi ninguno de estos tenores —lo cual es perfectamente normal— se atiene estrictamente a lo que manda la partitura. Hay habituales libertades métricas, ligaduras no previstas, errores expresivos, acentos no pedidos, respiraciones fuera de lugar, hasta adomos (como el mordente en sol agudo de *amore*). Por ejemplo, son muy pocos los que hacen de un solo fiato las dos grandes frases compulsivas del final, *Ah! Ridi pagliaccio* y *Sul tuo amore in franto*, en las que la voz circula estentórea —ritardando con *espressione*, a plena voz (*straziente*), reza la indicación del compositor— por los dominios del sol y la natural agudos. Entre ellos Caruso, Fleta y Bjoerling. Casi ninguno se atiene a los tenutos de *t'invola Colombina*, que suelen ligar y dulcificar exageradamente (Fleta es un buen ejemplo) y se inventan portamentos excesivos (Caruso y Gigli). Por resumir, señalaremos las versiones más convincentes, en orden cronológico de grabación: Caruso (una vez más), a pesar de los defectos apuntados, por solidez vocal, corrección expresiva, seguridad, contundencia en la zona alta (algo corto de fiato al final) y la manera inolvidable de decir *Tu se' Pagliaccio!*; Piccaluga, por el *squillo* del agudo y la intensidad de algunos acentos, aunque desafina y abusa de los calderones; Lauri-Volpi, inmenso de voz (que en esta grabación aparece con un excesivo vibrato), muy libre de medida; Fleta, arbitrario donde los haya y un tanto tremendista, pero sublime, variado y fiero, sobrado de casi todo; Pertile, siempre en gran maestro, arrebatado, justo de expresión; Merli, quizá, a pesar de robar aire (muy inteligentemente) en las dos grandes frases, el más respetuoso con lo escrito, muy bien

de expresión, intenso, sollozando sobriamente, con espléndido mordiente (memorable su *Bah!*); Gigli, aunque abusa del portamento y del golpe de glotis y se inventa una especie de monólogo (con exagerados sollozos y exclamaciones de *Infamia!*) durante la peroración postrera de la orquesta, por su bravura e intención; Bjoerling, que no solloza ni ríe una sola vez, en contra de lo demandado por el autor y que resulta demasiado educado y falto de nervio, pero que impresiona por la calidad del instrumento. El italiano es, lógicamente, la lengua en la que la mayoría cantan (16 en total). 3 lo hacen en francés: Anseau, Thill (que dice muy bien, quizá demasiado elegantemente) y Lugo, y 4 en alemán: Melchior, poderoso aunque algo corto; Roswaenge, vibrante, de bruñido metal, con feos sollozos y abusivos calderones; Wittrisch y Schmidt, demasiado líricos y faltos de mordiente.

Para muchos será sin duda excesiva esta morosa —y quizá morbosa— contemplación del aria de Leoncavallo; pero para otros supondrá una buena ocasión de profundizar en los secretos del canto y de su expresión y una posibilidad de cotejar algunas de las

más grandes voces de tenor del siglo. Sonido desigual y lógicamente deficiente. Seis de las interpretaciones no recogen la peroración orquestal.

A.R.

LISZT: *Sonata para piano en si menor. Après une lecture de Dante (Fantasia quasi sonata). Sonetos 47, 104 y 123 de Petrarca.* Jean-Philippe Collard, piano. EMI CDC 7 544682 2. DDD. 63'55". Grabación: París, XII/1991. Productor: Etienne Collard. Ingeniero: Daniel Michel.



Un buen año este último para la *Sonata* de Liszt, que ha visto cómo se producían valiosas adiciones al catálogo de versiones discográficas: recordemos tan sólo a Zimmerman, Pollini, Pogorelich y Brendel, sin contar reediciones como las de Argerich (DG Galleria) o Arrau (en su edición de Philips). Por otra parte, hemos comentado en estas páginas la relativamente delicada situación de pianistas

## Cien años de payasos



Fiel a sus constantes, Muti, en su segunda entrega comercial de la ópera de Leoncavallo, sigue la partitura original en edición de Giacomo Zani. Igualmente fiel a grabar interpretaciones en vivo, esta realización tiene su origen en un concierto en la Academia de Música de Filadelfia. Respetables premisas artísticas, sin duda, pero la cruz de la moneda en el primer caso, donde nadie se libra de recortes en agudos (de Tonio a Beppe), es una alarmante grisura vocal; en el segundo, dado que una sala de conciertos no es un escenario teatral, se producen problemas dramáticos, perdiendo el mensaje continuidad expresiva al notarse demasiado el paso de un número a otro.

Aquella fogsidad de la batuta presente en el registro de 1979, que era capaz de discernir entre refinamientos tímbricos y visceral vibración narrativa, aquí se ha perdido en una ampulosa exposición de recursos que, eso sí, pone de relieve (si falta hacía) el maravilloso sonido y la cuidada preparación que director y orquesta han realizado. Todo queda en un formidable aparato sonoro, vacío de contenido y vitalidad.

Colaboran las prestaciones vocales, además. Se percibe el trabajo en fraseo y acentos, pero parecen forzados, artificiales. Es decir que hay palabras inteligentemente subrayadas pero que poco se funden con el anterior período canoro. Pons, que fue Tonio para Prêtre y Zeffirelli, librado del la bemol y el sol agudos del Prólogo, con una escritura vocal que exige más expresión que línea, es, sin echar las campanas al vuelo, el mejor elemento del reparto. Dessi ha perdido los agudos, que suenan huecos, inestables y gritados. Insegura y temerosa hace juego con el *Silvio indeciso* y *sumiso* a la batuta de Paolo Coni, que, a pesar de las esperanzas fundadas en un papel que le va a medida, decepciona, con idénticos problemas en lo alto que la soprano y estranguladas medias voces. Ernesto Gavaz-



zi como Beppe es el único que justamente se encuentra en total situación.

Queda la estrella. Pavarotti, una vez aludida la estatura vocal siempre extraordinaria que sólo encuentra un peligro en la nota aguda de *abbietta* (las otras, como se dijo, seccionadas, incluido el espectacular *ventitrè ore*), lee la partitura de comido, con sobresaltos súbitos dictados más por el trabajo con Muti que por una disposición *natural*. Nunca ha sido Canio papel para el modenés que derrocha sólo, sin regateos, su imponente presencia vocal.

Los *Payasos* de Muti son los de Florencia con Richard Tucker en 1971 que dichosamente el disco pirata ha atesorado.

F.F.

LEONCAVALLO: *I pagliacci*. Luciano Pavarotti, tenor (Canio); Daniela Dessi, soprano (Nedda); Juan Pons, barítono (Tonio); Paolo Coni, barítono (Silvio); Ernesto Gavazzi, tenor (Beppe). Coro Sinfónico Westminster. Orquesta de Filadelfia. Director: Riccardo Muti. PHILIPS 434 131-2. DDD. 79'57". Grabación: Filadelfia, II/1992. Productor: Volker Strauss. Ingenieros: Leeuwen, Singer y Heijkoop.

(o mejor, de su carencia) que atraviesa EMI, que intenta salir del trance con lo que puede. Con estas premisas, hay que reconocer que Collard se enfrentaba, a priori, a una fortísima competencia, dada la categoría de las versiones arriba citadas. Pero el pianista francés sale enteramente airoso, porque sin resultar superior (a Zimerman y Brendel sobre todo, que siguen pareciendo las preferibles, en opinión de quien esto firma), puede tranquilamente figurar junto a ellas sin desmerecer en absoluto. Collard realiza una aproximación muy tradicional, lejos del refinamiento de Zimerman, lejos también de la peculiar, a veces extravagante personalidad de Pogorelich. No hay aquí choques ni sorpresas, nada que se salga del tiesto, pero hay un pianista con todas las de la ley, con una técnica estupenda (incluyendo un muy inteligente y medido empleo del pedal), puesta al servicio de un concepto tan convencional como irreprochable. La interpretación es poderosa (escúchese la pista 3, hacia los 2'15"), fogosa, apasionada pero absolutamente controlada, con una excelente dinámica (aunque sin alcanzar al espectacular Zimerman) en los más puros patrones románticos. Magnífica lectura asimismo de la *Fantasia-Sonata Dante*, también enérgica y tormentosa. Y bonito contraste el de los tres *Sonetos de Petrarca*, serenos, expresivos y con un hermoso fraseo. Una excelente toma de sonido redondea uno de los discos de piano más afortunados de la época reciente de EMI, Richter aparte.

R.O.B.

**LULLY:** *Alceste*. Jean-Philippe Lafont, barítono (Alcides); Colette Alliot-Lugaz, soprano (Alceste); Howard Crook, tenor (Admeto); Gilles Ragon, tenor (Licas); François Loup, barítono (Plutón); Gregory Reinhart, bajo (Caronte). Ensemble Vocal Sagittarius. La Grande Ecurie et la Chambre du Roy. Director: Jean-Claude Malgoire. 3 CD DISQUES MONTAIGNE 782012. DDD. 158'42". Grabación: (en vivo) Teatro de los Campos Elíseos, París 4/8-1-1992.



Como toda grabación en disco de una ópera, esta lectura de *Alceste* nos da tan sólo la mitad de lo que es la obra viva, con el agravante de que la puesta en escena de las representaciones cuyo sonido recogen los compactos procedía en determinados momentos a introducir un rasgo irónico que dinamitaba la carga trágica del texto de Quinault. Así, la escena del asedio (II,4) se realiza como un juego de asaltantes y defensores sobre la maqueta de una ciudad; más adelante, a su llegada a la puerta del Hades, Alcides (= Heracles) debe pelear con un Cerbero que no es otra cosa que una divertida sombra chinesca tricéfala. Incluso con la conciencia de lo perdido, la versión musical posee vida e interés; el estilo de Malgoire se ha hecho aquí más maduro, alejándose de esa blandura y asepsia de estilo que lastaban muchos de sus trabajos en el pasado. Opta por un intenso lirismo para la mayor parte de la obra, constituyendo el centro de la misma la escena de la despedida de los esposos y, a renglón seguido, la comunicación de la muerte de Alceste. Crook deja entrever la

## El corazón de Sinópoli



Prosigue Sinópoli su impecable y controvertido ciclo Mahler al frente de la Philharmonia londinense. Tras las *Sinfonías Primera, Segunda, Quinta, Sexta y Octava*, el flamante titular de la Staatskapelle de Dresde se ha adentrado ahora en la *Cuarta*, contando para ello con la espléndida colaboración solista de Edita Gruberova. Esta nueva entrega mahleriana del director veneciano se mueve dentro de los mismos esquemas y parámetros que las anteriores. Esto es: pulcritud casi reverencial a las múltiples indicaciones del compositor bohemio; mimo casi enfermizo en la clarificación de todos los detalles presentes en la estructura de la obra (que provoca que nada pase inadvertido al auditor); una objetividad y búsqueda de perfección que nunca deberían empañar la sustancia viva que subyace en toda partitura; una Orquesta Philharmonia que alcanza en estas grabaciones sinopolianas muy crecidas prestaciones; una soberbia calidad técnica de la grabación y momentos en los que, felizmente, la vida se impone decididamente sobre la muy analítica personalidad del maestro italiano.

Como ocurre en el embelesador y pausado tercer movimiento (*Ruhevoll*, «tranquilo»), en el que Sinópoli se desencadena —por fin y de qué manera!— de su vocación de científico de la música para hacer cantar a las cuerdas con una sensualidad y un lirismo capaces de conmovier a las mismas piedras. Sólo por este desgarrador y milagroso momento de liberación (momento que se prolonga incombustiblemente a lo largo de 21,52" reposadísimos minutos: tres más que, por ejemplo, la tradicional versión de Kubelik con la Radio de Baviera) merece la pena adentrarse con la mejor fe y disposición en el mundo mahleriano de Sinópoli. No decepcionará a nadie.

Y luego, por si no fuera suficiente con lo escuchado, llega el optimista y desconcertante cuarto y último movimiento, con la reutilización de temas anteriores y con una maravillosa Edita Gruberova cantando el lied *Das himmlische Leben* («La vida celeste») del ciclo de poemas *Des Knaben Wunderhorn* («El cuerno mágico del muchacho») y un Sinópoli que incomprensiblemente retoma a su frío y analítico redil para limitarse a seguir pulcramente a Gruberova. ¿Cómo es posible que ocurra esto después del milagroso tercer movimiento? Sólo la intrincada y compleja mente de Sinópoli parece poseer la respuesta. Aunque quizá sería más indicado preguntárselo a su corazón. Lástima que no hablen. Sólo sienten, y eso cuando les da la gana y sin que nadie pueda hacer nada.

J.R.

**MAHLER:** *Sinfonía n.º 4*. Edita Gruberova, soprano. Orquesta Philharmonia. Director: Giuseppe Sinopoli. DEUTSCHE GRAMMOPHON 437 527 2. DDD. 58'03". Grabación: Watford, II/1991. Productor: Wolfgang Stangel. Ingeniero: Klaus Hiemann.

cobardía de Admeto, quien permite que su mujer baje a los infiernos en su lugar, visión nada heroica del monarca tesalio y que por lo demás ya se encuentra en la tragedia de Eurípides. El aria de Caronte, *Il faut passer tôt ou tard* (IV,1), que llegó a ser enormemente famosa en tiempos de Lully, más que producir una impresión terrorífica del mundo de las tinieblas, emana una aguda melancolía por la vida que ha de dejarse atrás.

E.M.M.

**B. MARCELLO:** *Canzonas y Cantatas*. Henri Ledroit, contratenor; Michèle Ledroit, soprano; Noëlle Spieth, clave; David Simpson, violonchelo barroco. FYCD 108. 50'25". Grabación: París XII/1982. Productor e ingeniero: François Carbou.



Música más que agradable ésta de las *canzone* y cantatas de Benedetto Marcello, elegantes, sencillas y directas, aunque lejos de la de los grandes genios contemporáneos no sólo en su país, sino en el resto de Europa, con Bach a la cabeza. La interpretación es competente, con Henri Ledroit, nombre nuevo para quien esto firma, luciendo una bonita y bien manejada voz, que se conjunta muy bien con la de la soprano del mismo apellido, como queda de manifiesto en la muy agradable traducción de la *Canzona Raddoppiate o can sguardi*. El continuo de Spieth y Simpson, éste con un sonido no especialmente bello, es simplemente discreto. La grabación es buena y la documentación, justa. Un disco lejos de lo inolvidable, tanto por música como por intérpretes, pero pasable en todo caso.

R.O.B.

**MARCO:** *Obra completa para guitarra sola*. Gabriel Estarellas, guitarra. CASKABEL CD 108. DDD. 60'44", 40'42". Grabaciones: Monasterio de San Pedro de las Duernas (León), VI/1992. Producción: Caskabel SL. Ingeniero: Raúl Ferreras.



El año 1992 fue testigo de no sé cuántos conciertos en homenaje a Tomás Marco, por razón de que en él cumplía el compositor el medio siglo. Pero tampoco faltó la celebración del mundo de la fonografía. Ya se ha comentado aquí el CD de la editora BMG Ariola, con un puñado de páginas marquiánicas de cámara y pianísticas. Cumple hacerlo ahora de los dos de Caskabel con la obra íntegra para guitarra sola del músico madrileño.

Y con la venia de éste y de su formidable intérprete —y sin que sirva de precedente—, voy a iniciar este comentario por un extremo relativo a la grabación propiamente dicha. En concreto, aludiendo a la espléndida calidad de sonido que ha sido posible obtener de entre los pétreos muros románicos del siglo XII. Gracias en principal medida a Ferreras, por supuesto, pero se me antoja que también en alguna a la disposición, a la materia y aun al embrujo de tan venerables paredes.

Que la guitarra ha sido un instrumento querido desde siempre por Marco, y que, por lógica consecuencia, ha acertado desde la muy madrugadora *Albayalde* a escribir para ella y a extraerle ideas especialmente atinadas, no es un secreto para nadie. Pues bien, aquí está todo. Desde la citada *Albayalde* hasta los veintidós *Tarots* de fines de 1991; todo ofrecido además en riguroso orden cronológico. Y en dedos de Gabriel Estarellas. Es decir, en versiones de calidad y veracidad primerísimas, que suficientes fueran, aun sin la quintaesenciada sonoridad a que he hecho alusión, para quintaesenciar ellas solas cualquier impresión.

LH.

**MAUNDER:** *Olivet to Calvary*. John Mitchinson, tenor; Frederick Harvey, barí-

tono. Choir of Guilford Cathedral. Peter Moore, órgano. Director: Barry Rose. EMI 767 698 2. ADD. Grabaciones: Catedral de Guilford (Gran Bretaña), XI-XII/1964. Productor: Brian B. Culverhouse. Ingeniero: Stuart Eltham.



John Henry Maunder (1858-1920) fue un organista y director de coro que pasó su vida dedicado a la música religiosa de varias iglesias de su Londres natal. De entre varias cantatas, en Inglaterra goza de especial popularidad la que aquí se presenta, *De los olivos al calvario*, un oratorio que recuerda en su forma literaria a las pasiones de Bach, montado sobre textos de los Evangelios y del Libro de los Salmos, y que describe la *Via Doloris* de Cristo desde la Última Cena hasta la Cruz.

El estilo Maunder es plenamente romántico, engarzado en la rica tradición coral ingles-

sa, sin especiales dificultades interpretativas, de melodías llanas, pegadizas pero dignas, acompañadas al órgano (acompañamiento, por otro lado, interesante por su variedad y expresividad). Por tales razones la serie Classics For Pleasure recupera esta antigua grabación de EMI, dirigida sobre todo al público británico. La interpretación es muy digna, completa, y cuenta con dos buenos solistas. Así, se trata de un disco para recomendar a especialistas o interesados en la música británica y/o en la música religiosa de nuestro siglo; los demás, pueden abstenerse sin mayores problemas.

El sonido es muy aceptable, y se incluyen los textos cantados, aunque sólo en lengua inglesa.

S.B.S.

**MENDELSSOHN:** *Sinfonía n.º 1 en do menor, Op. 11. Sinfonía n.º 5 en re mayor, Op. 107, «Reforma»*. Orquesta Sinfónica de Bamberg. Director: Claus Peter Flor. RCA 09026 60391 2. DDD. 58'24". Grabación: Bamberg, VI/1990. Productor: Wolfram Graul. Ingeniero: Herbert Frühbauer. Distribuidor: BMG.



Claus Peter Flor es un joven director que graba muchos discos, y además con orquestas tales como la del Concertgebouw de Amsterdam, la Philharmonia de Londres o la Sinfónica de la Radio Bavara; además, es titular de la Sinfónica de Bamberg y, por lo visto, las amenazas de grabar todo el repertorio sinfónico tradicional para RCA-BMG van en serio. Por lo escuchado en este registro, esto podía ser Mendelssohn o cualquier otra cosa: se nota bien a las claras que no hay un concepto aparente del estilo, los tempi son fluctuantes y todo está expuesto con una frialdad (quizá sería más apropiado decir indiferencia) realmente molesta. Las comparaciones serían totalmente inútiles, o sea que les recomendamos acudir directamente a Mitropoulos (una *Sinfonía de la Reforma* excepcional) o a Sawallisch, Karajan o von Dohnányi, para disfrutar de verdad de estas obras.

E.P.A.

**MONIUSZKO:** *Misa Piotrowin en si bemol mayor. Motete «Ecce lignum crucis». Misa polaca en mi menor. Letanía de Ostra Brama IV. Solistas vocales, Sławomir Kaminski, órgano. Coro Ruiseñores Polacos. LE CHANT-DU MONDE LDC 2781093. DDD. 63'/43". Grabación: 1992. Productor: Stanislaw Dybowski. Ingeniero: Michel Gola.*



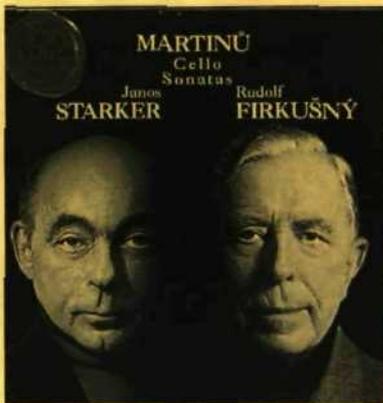
Aunque nacido en Lituania, Stanislaw Moniuszko (1819-1872) es músico nacional polaco, por su radicación en Varsovia y Wilno y por el carácter de sus óperas y obras vocales. Enrolado en el tardo romanticismo de corte germánico, estas partituras, algunas de ellas grabadas por primera vez, lo aproximan a las obras corales, curiosamente profanas, no religiosas, de Brahms.

## ¡Viva Martinu!



Dos discos de enorme interés. Quienes gustan de la obra amplia y siempre exquisita de Martinu están muy de enhorabuena. Las *Sonatas para chelo* nos muestran el Martinu camerístico más profundo y sólido, más comprometido con la tradición romántica en cuanto a lenguaje y reciedumbre (ya que no espíritu: Martinu no era, en modo alguno, un romántico). Los intérpretes son demasiado virtuosos como para necesitar ensalzarnos. Starker rinde un sensacional homenaje al compositor que tantísimo escribió para el violonchelo. Firkusny, que tan a menudo ha defendido la música de sus compatriotas checos (Janáček, en especial), vuelve a un repertorio en el que no le habíamos oído nunca (aunque sabemos que ha grabado, también para RCA, la *Primera Sonata* de Martinu, junto con otras piezas del mismo compositor).

El disco de Hogwood y su Orquesta de Cámara de Saint Paul es una de esas deliciosas tomas sonoras que se permite el director y musicólogo británico con su conjunto. Hogwood es demasiado conocido como intérprete de música antigua y del Barroco o el Clasicismo como para que no esté expuesto a sospechas al abordar el repertorio del siglo XX. Sería erróneo dejarse llevar por esas sospechas. A menudo sucede que los grandes intérpretes del Barroco son espléndidos conocedores de la obra de nuestro siglo. Recordemos aquel precioso disco de Hogwood y esta misma orquesta, con *Pulcinella* de Stravinski, acompañada esta obra de *Dumbarton Oaks* y de algunas de las fuentes de aquella obra (Gallo y Pergolesi). Pues bien, en este caso Hogwood echa mano del Martinu más explícitamente clasicista, con una obra de auténtica vocación ligera (*La revue de cuisine*), una pieza de hermosísimo contraste entre el nervio característico de los movimientos rápidos de Martinu y sus cargados, densos, inconfundiblemente bellos movimientos lentos (*Sinfonietta «La Jolla»*) y dos cumbres de su



elaboración clásica (*Toccata e due canzoni* y *Tre ricercari*). Más una felicitación navideña en forma de propina. La interpretación es magistral por la comprensión fundamental que se da en su traducción sonora. El conocedor del siglo XVIII, Hogwood, ilumina con su sentido la música de uno de esos grandes compositores del siglo XX que tan a menudo encontró inspiración en ese entrañable pasado.

Con discos como esta espléndida pareja, la causa de Martinu se fortalece, ahora que ya han pasado dos años largos del centenario de su nacimiento. ¡Viva Martinu!

S.M.B.

**MARTINU:** *Las tres Sonatas para violonchelo y piano. Janos Starker, chelo; Rudolf Firkusny, piano. RCA VICTOR RED SEAL 09026 61220 2. DDD. Grabación: Nueva York, X/1990. Productor: David Frost. Ingeniero: Tom Lazarus y Louise de la Fuente.*

**MARTINU:** *Sinfonietta «La Jolla». La revue de cuisine. Toccata e due canzoni. Merry Christmas 1941 (arreglo: Roger Ruggeri). Tre ricercari. The Saint Paul Chamber Orchestra. Director: Christopher Hogwood. DECCA 433 660-2. DDD. 77'20".*

## Martucci: autenticidad y decadentismo



Elegante trabajo del Giovane Quartetto Italiano y el pianista Mario Borciani de dos obras del máximo exponente de la música instrumental de la segunda mitad del siglo XIX en Italia: Giuseppe Martucci (1856-1909). El autor, que perteneció al reducido grupo de los compositores y músicos preimpresionistas, junto al pianista Antonio Bazzini (1818-1897) y al violinista Giovanni Sgambati (1841-1914), adoptó, como ellos, un lenguaje musical auténticamente centroeuropeo —tanto en su vertiente sinfónica, concertística como camerística— alejado entonces del tradicional tratamiento lírico propio del mundo italiano. Pero en la música de Martucci aún hay melodía y calidad virtuosística con lo que pretende aproximarse al estilo de Debussy. No en balde este excelente compositor fue un elemento *bisagra* entre sus dos compañeros músicos; también fue el director del moderno y famoso Liceo Musicale de Bolonia, el introductor de la obra wagneriana, así como el propulsor del renacimiento de la música instrumental en Italia. Sus obras mayores (2 sinfonías y 2 conciertos para piano y orquesta) y toda su obra de cámara evidencian una clara hermandad con los ámbitos estéticos parisinos de la época, al estar dotados de buena factura y perfecto acabado.

Las obras escogidas para esta grabación: el *Quinteto Op. 45* y el *Trío Op. 59* —ambas en do mayor— no sólo fueron premiadas en su época por la Sociedad del Cuarteto de Milán en 1878 y 1883, respectivamente, sino que también fueron consideradas excepcionales trabajos por sus nuevos valores musicales.

La elaboración instrumental del cuarteto busca una interpretación de conjunto en la que se acentúan las distintas expresiones e



impresiones de la música, unas veces intimistas, otras —las más— dotadas de gran fuerza expresiva, pero siempre claras y sencillas. De esta forma la melodía en Martucci está repleta de auténticos acentos *crepusculares* y de una particular estética decadentista.

Se trata, por lo tanto, de poder disfrutar con el descubrimiento de una buena interpretación musical de conjunto y de poder deleitarse, en la medida de lo posible, con las impresiones sonoras de un mundo estético finisecular...

V.P.

**MARTUCCI:** *Quinteto para piano en do mayor, op. 45. Trío para piano en do mayor, op. 59. Giovane Quartetto Italiano. Mario Borciani, piano. CLAVES 1992 CD 50-9210. DDD. 74'42". Coproducción con La Bottega Discantica. Ingeniero: Teije van Geest.*

La *Misa polaca* está escrita para el coro infantil de un orfanato. La letanía forma parte de una serie destinada a la capilla de Ostra Brama, en Wilno, de la que fue maestro. La *Misa Piotrowin* utiliza un texto en polaco de Justyn Wojewodski y se estrenó poco antes de la muerte del compositor.

Las partituras, por su sencillez, evocan a los coros de iglesias y pueden ser abordadas por conjuntos no profesionales, lo cual las dota de un sabor popular. Los intérpretes hacen una tarea cuidadosa y parecen fidelísimos al estilo del músico.

B.M.

**MOZART:** *Sinfonías n.ºs 30, 31 «Paris» 32, y 33. Staatskapelle de Dresde. Director: Colin Davis. PHILIPS 432 977-2. DDD. 64'42". Grabación: Dresde, II/1991. Productores: Rupert Fäustler y Ursula Singer. Ingenieros: Roger de Schot y Host-Dieter Käßler.*



Las características de este reciente registro no difieren mucho de las que marcaban los anteriores de Davis con la misma agrupación y para la misma firma dedicados a las últimas

sinfonías mozartianas. El británico es músico avezado, resuelto, comunicativo, fácil, que ve bien la manera de resolver los posibles problemas constructivos y de dar una imagen sonora brillante, trabajada, con las cosas en su sitio, una articulación sin fisuras y unas dinámicas adecuadamente tratadas. Se apoya, además, en una portentosa orquesta, una de las de más solera y tradición, de más refinada y hermosa sonoridad. Esas límpidas cuerdas, de evidente parentesco con las de la Filarmónica de Viena, esas maderas transparentes y esos empastados metales hacen auténticas maravillas de la segura mano de Davis. Ahora bien, sucede que Mozart, aun en sus obras en apariencia menos trascendentes, esconde una cara oscura, espejo de un conflictivo juego de tensiones dramáticas, premonición de un romanticismo en ciernes. El discurso del director inglés, fresco, elegante, ordenado, válido en sí mismo, resulta sin embargo a este respecto limitado, insuficiente para desvelar esa dialéctica profunda, que queda más allá de la perfección o amabilidad de las formas. Es siempre demasiado igual a sí mismo, lo escuchamos en la breve y jugosa n.º 32, K. 318, la solemne y afrancesada n.º 31, «Paris» K. 297, o la enjundiosa y equilibrada n.º 33, K. 319. Es una cuestión probablemente de agógicas, de flexibilidad, de capacidad para otorgar diversidad de colori-

do al fraseo, de acentuar de manera más incisiva; de resaltar, aquí o allá, este o aquel contrapunto o dar preferencia a una voz antes que a otra. Son las suyas unas interpretaciones brillantes, bonitas en el mejor sentido del término, confortables. Si queremos ir un poco más lejos en estas concretas piezas sinfónicas, habríamos de recurrir a Krips, gracioso, refinado, sin dejar de ser vigoroso, más sutil (PHILIPS asimismo), para la 31, o al siempre discutible pero valiente y sorprendente Hamoncourt (Teldec), para la 32 y la 33, ambos con Concertgebouw. Hogwood (L'Oiseau Lyre) plantea también, dentro de unas limitaciones expresivas palpables, una opción interesante con los instrumentos originales de su Academy of Ancient Music. Por no adentrarnos en otras múltiples posibilidades o referencias, que nos podrían llevar muy lejos en el tiempo.

A.R.

**MOZART:** *Conciertos para violín n.ºs 1, 2 y 4. Isabelle van Keulen, violín. Concertgebouw Chamber Orchestra. 243 100-2. DDD. 61'18". Grabación: Amsterdam, VI/1990. Productor: Wouter Joekstra. Ingeniero: Volker Strauss.*



Una virtuosa que ha alcanzado un elevadísimo nivel de madurez expresiva. Un conjunto de cámara que es una selección especial de una de las dos o tres mejores orquestas de Europa. Una comprensión del período mozartiano que resalta los elementos propiamente clásicos de las tres piezas concertantes elegidas. Nervio y pulso en la tensión de los *tempi*. Una musicalidad insuperable. ¿Hacen falta muchos más elementos para considerar este disco como una referencia de los tres conciertos mozartianos incluidos en él? ¿Schneiderhan, Grumiaux-Davis, Perlman-Levine? Sí, sin duda. Pero, desde ahora, inevitablemente, también van Keulen y la Orquesta de Cámara del Concertgebouw de Amsterdam. Sin lugar a dudas.

S.M.B.

**MOZART:** *Concierto para piano y orquesta n.º 8 en do mayor, K. 246. Concierto para piano y orquesta n.º 11 en fa mayor, K. 413. Rondó en la mayor, K. 366. András Schiff, piano. Camerata Academica des Mozarteams Salzburg. Director: Sándor Végh. DECCA 433 042-2. DDD. 55'15". Grabación: Miltstaat Church, Austria, VII/1990.*



El tándem Végh-Schiff prosigue con la serie de grabaciones de un buen número de los conciertos para piano y orquesta de Mozart, un género que en el catálogo mozartiano, sin lugar a dudas, tiene una gran importancia por lo que se refiere a la maduración y evolución del mismo.

Importante es destacar, agarrando como ejemplo al citado tándem, la relación artística que existe entre conductores y solistas en tanto que estos últimos, como divos que son, se distancian fácilmente de la concepción que conlleva trabajo de conjunto,

fusión, unificación, ya que muchas veces se cree que estas características están reñidas con el talento musical del solista.

Diffícil, así, es escuchar en vivo, y en las grabaciones fonográficas, relaciones que vayan más allá de un par de ensayos de orquesta y solista. Pocas veces se consiguen trabajos como los que logran, y que citaba no hace mucho tiempo, en SCHERZO, el director, Antonio Moral) Benedetti y Celibidache en la interpretación del *Concierto en sol* de Maurice Ravel, donde maestría y riqueza aparte, había fusión, unificación, fruto de un intenso y valioso trabajo de conjunto.

Si bien es cierto que no todos los pianistas y directores son como los citados, no es menos cierto que dicha *metafísica musical* (conciencia absoluta en la terminología celibidachiana) se puede conseguir con criterios próximos a los de Celibidache. O sea, trabajo constante y alejamiento de todo aquello que no sea estrictamente musical.

Andrés Schiff y Sándor Végh se muestran, en esta grabación de menos de una hora, como un camino correcto y ejemplar. La suya es una interpretación sólida, unificada, natural y equilibrada. Unos términos que, ni mucho menos, son gratuitos, ya que Végh y Schiff son personalidades musicales opuestas. Schiff extrae de la Camerata Academica des Mozarteums Salzburg objetividad, mesura, reposo, mientras que Schiff responde a concepciones más subjetivas, personales (¿sollísticas?) que magistralmente se mantienen en equilibrio constante.

Este equilibrio, en su conjunto, no da concesiones al historicismo, pero tampoco se va hacia un equivocado romanticismo, lo que permite en su concepción globalizante ser una alternativa seria y sólida a los fascinantes historicismos de Bilson-Gardiner (Archiv), Melvyn Tan-Norrington (EMI) o Gibbons-Brüggen (Philips).

O.P.T.

**MOZART:** *Conciertos para piano n° 12 en la mayor, K. 414 y n° 20 en re menor, K.466. Rondó en la mayor, K. 382. Evgeni Kissin, piano. Virtuosity de Moscú. Director: Vladimir Spivakov. RCA 60400 2. DDD. 66'53". Grabaciones: París, 1988 y Estrasburgo, 1992. Productores: Yolanta Skura y David Saks. Ingenieros: Yolanta Skura y David Faulkner.*



RCA tuvo la idea de lanzar algún CD a precio reducido pero con minutaje también reducido. A aquella serie RCA Single pertenecía este K. 414 que aquí comentamos. En vista de que el éxito no debió de acompañar a la empresa, ahora viene junto al K. 466 y al Rondó K. 382. Quizás por despecho la casa no incluye ni la duración total del disco ni las parciales de cada movimiento, en actitud que el sufrido aficionado, al precio que están los discos, creemos no merece.

Aquel disco fue comentado desde estas páginas por R.O.B. (SCHERZO, 65) y coincidimos básicamente con lo que allí se dijo. Añadiremos que Spivakov dirige este *Concierto n° 12* con un swing casi barroco que en ocasiones recuerda más a Corelli que a Mozart, pero en el Andante presenta una lentitud exasperante. Uno recuerda la levedad del *baronet* con Louis Kentner y la

Orquesta Filarmónica de Londres en esta misma obra (CD EMI de 1947) y prefiere no comparar.

Kissin tenía diecisiete años cuando grabó el K. 414. Lo que hacía prometer en un futuro no inmediato un buen intérprete de Mozart ha perdido enteros tras escuchar el *Concierto n° 20*. Faltan fantasía y poesía, no es suficiente con tocar las notas escritas en una obra ya de madurez como ésta. En el tiempo lento, difícilísimo de equilibrar para pianistas y directores, muestra una torpeza digna de peor causa.

A los Virtuosity les falta cuerpo y Spivakov pone voluntad en ofrecer una visión personal de la partitura, pero eso le hace caer en originalidades discutibles.

Disco, por tanto, olvidable por el aficionado y para ser repensado por el pianista. Sviatoslav Richter decía que todavía no estaba seguro de lo que acontecía en el Andante del *Concierto n° 22*, después de haberlo estudiado e interpretado durante toda su vida. Esperemos que con el paso de los años Kissin demuestre similar humildad a la hora de abordar estas obras.

R.Y.P.

**MOZART:** *Concierto para piano n° 22 en mi bemol mayor K. 482. Concierto para piano en si bemol mayor K. 595. Orquesta de Cámara de Praga. Paul Badura-Skoda, piano y dirección. VALOIS V 4669. DDD. 62'21". Grabación: Praga, I/1992. Productor: Milan Slavicky. Ingeniero: Stanislav Sykora.*



Ya tratados en las páginas de SCHERZO los aspectos teóricos del *retorno* de Badura-Skoda al piano moderno para estas grabaciones de *Conciertos* de Mozart, baste ahora recordar que las interpretaciones no se adentran con ingenuidad en el instrumental escogido, sino que muchos rasgos de lectura de la visión auténtica se introducen inevitablemente en estas aproximaciones. Así, es notoria la nueva relevancia que se concede a los instrumentos de viento, como en toda la presentación orquestal del *Concierto n° 22*, o el jugueteo en el *Finale del n° 27*. También las voces medias se adelantan hasta un lugar donde son perceptibles, llegan incluso a entrar en ebullición, caso del acompañamiento a la melodía en la cuerda del citado primer Allegro del K. 482. Piano y orquesta logran un equilibrio razonable, dados los medios, con un intercambio muy expresivo de la delicada línea del teclado y la moderadamente enérgica del conjunto en el Andante del *Concierto en mi bemol mayor*. Igualmente se da un paralelismo entre los cantables, ambos inspirados en lo operístico, del solista y la agrupación en el movimiento lento de la segunda de las obras aquí grabadas. Badura-Skoda, con una sonoridad muy limpia y concediendo un papel destacado a su mano izquierda, parece caer tan sólo una vez en una incoherencia: se trata de la brusquedad de la entrada de la cadencia en el último tiempo del *Concierto n° 22*.

E.M.M.

**PAGANINI:** *Veinticuatro caprichos para violín solo, opus 1. Michael Rabin, violín. EMI*

CDM 7 64560 2. ADD. 69'27". Grabación: Nueva York, IV/1958. Productor: Richard C. Jones. Ingeniero: Frank Abbey.



Casi olvidado hoy, el violinista norteamericano de origen judío Michael Rabin (1936-1972) vivió, para su desgracia, con demasiada rapidez. Niño prodigio, de ser una celebridad adolescente pasó en su breve madurez a ser objeto de la adulación universal (hasta Szell, que no era precisamente un abuelito cariñoso, le rindió encendidos homenajes). Fue algo así como el Marilyn Monroe del violín, un chico hastiado que —dicen— no deseó pedir auxilio el trágico día en que un parquet demasiado pulido le hizo resbalar y dar con la cabeza en un silla (si había drogas de por medio, se ha sugerido sin prueba concluyente). ¿Para qué seguir si con treinta y cinco años había llegado a la cumbre?

De su capacidad, de su talento, de su velocidad vital, da idea el que ja los trece años! grabara once de los *Veinticuatro caprichos, opus 1* de Paganini para la Columbia. Nueve años después se enfrentó a la tanda completa, y tal es la grabación que nos ocupa, desempolvada por EMI Classics en recuerdo y como prueba de la intensidad casi feroz del juego de un Rabin que, lejos de buscar el refinamiento sonoro, se enciende por las propias exigencias musicales de unas páginas que, como todo el mundo sabe, constituyen el más terrorífico potro torturador de violinistas. El empuje, la osadía, el desenfado, la técnica segura, son las bazas de este viejo registro que, sin embargo, no podrá competir con las mejores lecturas modernas: Perlman, Mintz y Accardo. Sobre todo si se quiere un sonido más opulento y aireado. El de este disco, que se diría grabado dentro de una caja de zapatos, es seco y áspero como lengua de camello.

A.L.

**POULENC:** *Gloria. Stabat Mater. Litanies à la Vierge noire: Notre-Dame de Rocamadour. Catherine Dubose, soprano. Westminster Singers. City of London Sinfonia. Director: Richard Hickox. VIRGIN CD 07777 59286 2 4. DDD. 67'22". Grabación: Londres, IX/1990. Productor: Tony Harrison. Ingenieros: Simon Rhodes y Mark Vigers.*



De estas obras de plena madurez, incluso tardías, destaca esa pieza magistral que es el *Stabat Mater*. A su alrededor, la inspiración firme, a ratos stravinskiana, del *Gloria*, y la devoción profunda provocada por la virgen de Rocamadour. La baza interpretativa de Hickox se basa en un coro sencillamente sensorial, muy propio de un país auténticamente de coros, con una capacidad de matiz, de sugerencia, de musicalidad, de emotividad concentrada, realmente extraordinaria. Hickox, ducho en repertorios clásicos, somete el clasicismo de Poulenc a esa visión retrospectiva. Y le añade una fuerza, unos contrastes, un sentido tan profundos, a partir también de un conjunto orquestal de gran altura, que el resultado discográfico es sencillamente espléndido. La soprano Catherine Dubose nos brinda oportunidad de escuchar

una artista de grandes capacidades de sugereancia y expresividad, lejos, eso sí, de cualquier virguería vocal. En resumen: ¡qué disco, señores!

S.M.B.

**PUCCINI:** *Manon Lescaut*. Dorothy Kirsten, soprano (Manon); Jussi Bjoerling, tenor (Des Grieux); Giuseppe Valdengo, barítono (Lescaut); Salvatore Baccaloni, bajo (Geronte). Orquesta y Coro del Metropolitan Opera House de Nueva York. Director: Giuseppe Antonicelli. 2 CD MYTO 3MCD 931.73. Grabaciones: (en vivo) 10-XII-1949. Bonus: Jussi Bjoerling canta Cavalleria Rusticana en el Met. en 1959 y Manon Lescaut en Estocolmo en 1959.



Estos compactos presentan como figura estelar al tenor sueco Jussi Bjoerling que sin duda alguna ha sido uno de los mejores Des Grieux que hemos escuchado. Su voz plena y redonda, de lírico con cuerpo, gracias a una técnica de fonación canónica le permite resolver con brillantez los tremendos escollos de una partitura francamente difícil que abarca desde el lirismo extático de tirante tesitura del aria *Donna non vidi mai* al heroísmo y empuje necesarios del *Guardate pazzo* son. Este registro nos permite observar su evolución del personaje, que alcanzó su cota más alta por efusión, color y profundidad en otra representación metropolitana posterior, aquella mítica del año 1956 junto al gran Mitropoulos.

El papel de Manon lo han desempeñado desde líricas con cuerpo, como Tebaldi, a voces menos voluminosas como Olivero o Scotto, que gracias a su enorme talento, buen gusto y personalidad han dejado su

huella en el personaje, no olvidemos las preferencias de Puccini por nuestra Lucrecia Boni que no era una voz voluminosa. Kirsten, que se hiciera popular en *El gran Caruso* junto a Mario Lanza, aunque correcta y musical, carece del terciopelo vocal de la una y de la impronta dramática de las otras, por lo que su composición queda un tanto pálida ante su deslumbrante oponente. No sucede lo mismo con Valdengo que inteligente y fraseador no desperdicia un solo momento de su ingrato personaje.

En resumen, para los admiradores de Bjoerling, imprescindible; para el resto, habida cuenta el buen sonido y los espléndidos bonus, interesante.

R. de C.

**RAVEL:** *El vals. Concierto para la mano izquierda. Concierto en sol mayor. Bolero. Georges Pludermacher, piano. Orquesta Nacional de Lille. Director: Jean-Claude Casadesus. HARMONIA MUNDI HMC 901434. DDD. 69'02". Grabación: Lille, VII/1992. Productor e ingeniero: Jean-Martial Golaz.*



Acostumbrados como estamos a los grandes nombres para compositores como Ravel (las tres M, ¿recuerdan?: Monteux, Martinon, Münch; más Boulez y compañía) resulta sorprendente recibir un disco del que esperaríamos, como mucho, corrección y buen gusto. Se trata de cuatro interpretaciones excelentes, que no tienen por qué medirse con los grandes clásicos, pero que se encuentran a un nivel envidiable. Al fin y al cabo, es la música de ellos, de los franceses, muy bien tocada y evocada, con una orquesta media de categoría más que suficiente, un

pianista virtuoso y un director que se muestra muy raveliano, el titular de la Orquesta de Lille, Jean-Claude Casadesus, que no es hijo de Robert y Gaby, aunque sí nieto del compositor Henri, el cual fue tío de Robert. Jean-Claude ha sido compositor de música de películas y discípulo de Boulez. Todo este historial puede no ser gratuito. El disco es muy hermoso, aunque se hayan dicho ya tantas cosas en este magnífico repertorio.

S.M.B.

**RODRIGO:** *Concierto de Aranjuez. TAKE-MITSU:* *To the edge of dream. ARNOLD:* *Concierto para guitarra y orquesta. Julian Bream, guitarra. Orquesta Sinfónica de la Ciudad de Birmingham. Director: Simon Rattle. EMI 7 54661 2. DDD. 22'30", 12'55", 22'66". Grabaciones: Warwick, X/1990 (Rodrigo), II/1992 (Takemitsu); Londres, VI/1991. (Arnold). Productor: David Groves. Ingeniero: Michael Sheady.*



Este nuevo registro del requetegrabado *Concierto de Aranjuez* nos trae, además de la novedosa y originalísima visión orquestal del concierto rodriguiano del siempre interesante director Simon Rattle y de la enriquecedora presencia de la cristalina y perfecta guitarra del británico Julian Bream (1933), dos obras de singular interés, igualmente interpretadas por Bream, Rattle y sus ascendentes profesores de Birmingham. La primera de ellas es *To the edge of dream*, de ese orientalizado hijo musical de Debussy que es el japonés Toru Takemitsu (Tokio, 1930). Compuesta en un solo movimiento en 1983 a partir de la visión de unas pinturas del belga Paul Delvaux, la obra —un etéreo Debussy teñido con claros acentos orientales— ofrece todas las posibilidades para que una orquesta luzca sus capacidades para generar color. La Sinfónica de Birmingham conducida por Rattle se muestra como un conjunto versado en este difícil arte, adentrándose y recreando los ricos ambientes y parajes sonoros que pueblan la obra.

La grabación concluye con el *Concierto para guitarra y orquesta* del británico Malcolm Arnold (1921), creado entre los años 1958 y 1959 y dedicado a Julian Bream, que lo estrenó en el Festival de Aldeburgh en 1959. Una nueva y decepcionante variante de entre las muchas que surgieron a partir del éxito del *Concierto de Aranjuez*, no exenta de los tópicos y lugares comunes de siempre. Ni la cuidada versión de Bream y los músicos de Birmingham salvan tan insostenible composición.

J.R.

## Rachmaninov según Previn



Durante sus años como director titular de la Orquesta Sinfónica de Londres André Previn hizo un repertorio bastante alejado de las grandes líneas habituales dominado por el sinfonismo germano con adiciones muy concretas de obras rusas y francesas. Previn dirigió con gran frecuencia música inglesa —en especial Vaughan Williams y Britten— y abrió el repertorio ruso a Shostakovich y Rachmaninov cuyas sinfonías no eran entonces programadas con mucha frecuencia. De aquel período, que fue muy discutido, ha quedado una abundante discografía de la que ahora, dos decenios después, aparece una selección en un álbum de tres discos que comprende lo más importante de la producción sinfónica para orquesta de Rachmaninov. El que el propio Previn junto a Vladimir Ashkenazi grabase las dos *Suites* para dos pianos en la misma época que las *Sinfonías* revela su interés y su conocimiento del maestro ruso.

El álbum comprende las tres *Sinfonías*, *La isla de los muertos*, las *Danzas sinfónicas*, dos páginas de la ópera *Aleko* y un arreglo de la *Vocalise*. La visión que tiene Previn de estas obras es, en general, muy satisfactoria. Tiene buen planteamiento sonoro, sentido del

color, es cálido el fraseo, con ese lirismo tardo-romántico tan propio del compositor. Sólo en algunos puntos concretos no estoy del todo de acuerdo con Previn, como en los *tempi* adoptados en los movimientos lentos de las tres *Sinfonías* a los que encuentro que no son lo suficientemente despaciosos. Tanto en *La isla de los muertos* como en las *Danzas sinfónicas*, Previn se muestra dominador de las partituras con un excelente sentido del ritmo y, de nuevo, del color, no cayendo en excesos sonoros y con una capacidad descriptiva muy eficaz. La Sinfónica de Londres se manifiesta de forma excelente en todas las familias, bien cohesionada y respondiendo a lo pedido por el director. En conjunto, un Rachmaninov muy recomendable y muy bien grabado.

C.R.S.

**RACHMANINOV:** *Obras para orquesta. Orquesta Sinfónica de Londres. Director: André Previn. 3 CD EMI CMS 7 64530 2. ADD. 66'25", 74'08" y 76'19". Grabaciones: Londres, 1974-1977. Productor: Christopher Bishop. Ingeniero: Christopher Parker.*



La música para clave de Royer ocupa un lugar bastante menor en el rico panorama de la literatura francesa para tecla del barroco. Amante de los aspectos más brillantes, como la fiere-

za o los ritmos muy marcados, su indudable oficio compositivo no se ve acompañado casi nunca de una invención poética o formal de interés. Pappas sigue en superficialidad al autor interpretado, apuntándose según todos los indicios al estilo agresivo del último Asperen. Dotado de una indudable soltura mecánica, el clavecinista griego ataca con un toque duro y rígido *La majestueuse*, dispone pp artificiosos —como la propia toma sonora, de no gran altura técnica—, se muestra percusivo, como si de un maquinismo antes de tiempo se tratara, en *La tambourin*, con un discurso discontinuo y quebradizo en *Les tendres sentiments*, y martillea con sonoridades en estado bruto en *Le vertigo*. Para estas Piezas existe la alternativa clara de la grabación de William Christie (Harmonia Mundi).

E.M.M.

**SAINT-SAENS:** *Sinfonía nº 3, en do menor, opus 78, con órgano. Danza macabra, opus 40. Bacanal de Samson y Dalila. Tres rapsodias sobre cánticos bretones. Hans Fagius, órgano. Real Orquesta Filarmónica de Estocolmo. Director: James DePreist. BIS CD 555. DDD. 35'48", 7'32", 7'16", 16'12". Grabaciones: Estocolmo, III, X y XII/1992. Productor: Robert Suff. Ingeniero: Siegbert Ernst.*



El sello sueco BIS prosigue su emprendedora y bien meditada política de promocionar músicas y músicos nórdicos, difundiendo la creación y la interpretación de su entorno geográfico y cultural. La parte más abultada e interesante de su abultado catálogo (que ronda ya las 600 referencias) es precisamente la dedicada a este repertorio. Buena falta hace en España un equivalente a BIS, capaz de atender con similar tino y sentido común a nuestros discográficamente abandonados intérpretes y repertorio.

Ahora, el sello sueco y la equilibrada Filarmónica de Estocolmo, se adentran, junto al organista sueco Hans Fagius (1951) y de la mano del correcto —no más— director estadounidense James DePreist (actual titular de la Sinfónica de Malmoe y uno de los escasos maestros de color que frecuentan los escenarios europeos) en un impecable programa Saint-Saëns, algo duro y poco afrancesado, centrado en una exquisita y pulcra versión de la *Sinfonía con órgano*. La cosa no pasa de ahí, sin que se produzcan novedades de interés respecto a las tradicionales grabaciones de esta gran sinfonía gala (Martinson/ORTF, Karajan/Berlin, Ozawa/ONF, Barenboim/Chicago...).

El compacto, con una excelente toma de sonido, se completa con una contomeante lectura de la *Bacanal de Samson y Dalila*, una *Danza macabra* en la que despuntan las espléndidas intervenciones solistas del concertino Karl-Ove Mannberg, y la interpretación que el organista Hans Fagius realiza en solitario de las hermosísimas *Tres rapsodias sobre cánticos bretones*, quizá el momento de mayor interés de este compacto íntegramente dedicado al compositor parisiense.

J.R.

**SCARLATTI:** *18 Sonatas. Joanna MacGregor, piano. COLLINS 13222. DDD.*

## Deslumbrante



Cerca de cuarenta versiones discográficas de *Scheherazade* recogen los catálogos de uso común. Entre ellas, algunas gloriosas como las de Reiner (RCA) o Stokowski (London y RCA), otras magníficas como las de Beecham (EMI), Hartink (Philips) o Previn (Philips) y, muchas, más que correctas. Desde el punto de vista de la cantidad, grabar de nuevo la obra puede parecer innecesario. En lo cualitativo, los nombres citados más arriba pudieran disuadir a cualquiera. A cualquiera, claro está, que no fuera el imprevisible, genial cuando se decide a no conformarse con ser sólo genialoide, Yuri Temirkanov, un director que, como le sucede a Lorin Maazel, cuando está en vena es único. Y a fe que los días 7 y 12 de octubre de 1991 lo estaba. Era su primera —y esperemos que no sea la última— grabación con una Orquesta Filarmónica de Nueva York que también se propuso echar el resto. Ya la introducción del tema principal en *El mar y el barco de Simbad* corta el aliento de un oyente que no descansará hasta el final, los ojos abiertos como platos, los oídos dispuestos a todo y el ánimo suspendido. Porque qué manera de controlar el discurso, qué sentido extraordinario del rubato —el arranque de *El joven príncipe y la joven princesa*—, qué consciencia de estar narrando una historia en imágenes con puro sonido. Es el virtuosismo orquestal —ese oboe sinuoso como una serpiente, ese clarinete de cristal, esas trompas, las flautas— elevado a la enésima potencia, la voluptuosidad más refinada, el vigor menos gratuito que imaginarse pueda. Como ocurre con los maestros de la laya de Temirkanov, la sensación final no es otra que la de haber escuchado la obra por vez primera. Y todo jugando la carta de lo que, en realidad, no es sino seguir al pie de la letra el espíritu de la partitura. La novedad



viene también de la coherencia. Nada se dice que no deba decirse así, no se trata de ofrecer ni una lectura psicoanalista ni unos tempi contrarios a los previstos sino, simplemente, de hacer música, perdón, quiero decir Música. Como colaborador impagable en la empresa el concertino de la formación neoyorquina, Glenn Dicterow, se eleva, con el maestro, a la cima del escalafón. Preciosa también, sí, la interpretación de *La gran pascua*. Pero después de esa *Scheherazade* asombrosa, deslumbrante, referencia discográfica absoluta de la obra, la verdad es que no hacía falta nada más.

L.S.

**RIMSKI-KORSAKOV:** *Scheherazade, Op. 35. Obertura La gran pascua rusa, Op. 36. Glenn Dicterow, violín. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director: Yuri Temirkanov. RCA 09026 61173 2. DDD. 64'19". Grabación: Nueva York, X/1991. Productor: Jay David Saks. Ingenieros: Paul Goodman y James Nichols.*

**76'34". Grabación: Bristol, XII/1991. Productor: James Mallinson. Ingeniero: Mark Vigers.**



En el momento que vivimos de la historia de la interpretación de la música del pasado, la elección de un instrumento anacrónico se basa en la ideología y el gusto no en la aplicación mínimamente fiel de un código de lectura al texto tratado. El medio sonoro implica necesariamente recursos interpretativos específicos.

MacGregor presenta un trabajo que poco aporta a nuestra imagen de la música de Scarlatti: sonido inflado, notas destacadas en pobre imitación de las logradas en el clave, ligados —*Sonata K. 69*—, acordes en el registro grave de gran relieve —*Sonata K. 113*—, *crescendo* en la *Sonata K. 127* y el muy decimonónico del final de la *Sonata K. 492*. La distorsión del lenguaje original es casi completa, procediéndose bien a *mozartizar* lo tocado, sobre todo en la citada *Sonata K. 127* y en la lenta *K. 144*, o a volverlo indistinguible de las revisiones propiciadas por las corrientes neoclásicas de nuestro siglo; este acercamiento a Scarlatti no deja de pertene-

cer a semejante tipo de actitud revisionista.

E.M.M.

**SCHUBERT:** *Sinfonía nº 8 en do mayor D. 944 «La Grande». Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken. Director: Marcello Viotti. CLAVES CD 50-9221. DDD. 53'08". Grabación: Saarbrücken, I/1992. Productor: Matthias v. Bauszner. Ingeniero: Erich Heigold.*



Este es el primer volumen de una edición, que se anuncia completa, de las piezas sinfónicas de Schubert. Se beneficia de un milagro perpetuo: uno no se cansa de oír a Schubert y la *inacabable* de hecho no se acaba. Pero, tal vez, lo que es plausible en el dominio de los conciertos en vivo, donde el retorno de Schubert, tal cual, siempre es bienvenido, lo es menos en la amañada región del registro que, con razón, devora novísimos y alienta con ellos la voracidad de sus súbditos. Este Schubert, como otros miles, está muy bien: pero su registro digital, ¿ha lugar? Para aven-

turar una respuesta, habría que conocer la anunciada edición completa. De momento, la competencia en el mercado de los veteranos es tal y tanta, que al producto se le ve el futuro incierto.

J.A.A.

**SCHUBERT:** *Sonatas para piano en mi mayor, D. 157 y en do mayor, D. 279. Adagio en sol mayor, D. 178. Fantasía en do menor, D. 2E. Andante en do mayor, D. 29. Minueto y Trío D. 600 y D. 610. 10 Variaciones sobre un tema original, D. 156.* Leonard Hokanson, piano. NORTHEASTERN NR 233 CD. 69'. Grabación: Houghton Memorial Chapel, Wellesley College. Productor: Steven Ledbetter. Ingeniero: Scott Kent.



Es de agradecer este disco, que, como el anterior de este mismo sello, a cargo de Demidenko, cultiva repertorio inhabitual de los grandes compositores. Y el caso de Schubert es paradigmático de lo de *sota, caballo y rey*, porque raramente se salen los pianistas —y por ende los aficionados— de los *Impromptus*, los *Momentos musicales* y la *Fantasia Wanderer*. Hasta hace bien poco la integral de las sonatas a cargo de Kempff reinaba en casi agobiante soledad, a modo de raro espécimen que entraba en un géne-

ro particularmente marginado (nunca se ha apreciado mucho el Schubert de las sonatas). sólo en los últimos años parecemos asistir a una cierta y justa resurrección de la música para piano de Schubert, si no tan específicamente idiomática —con excepciones, algunas antes citadas— para el instrumento como la de Schumann, Chopin o Liszt, sí llena del inconfundible talento melódico del compositor, de sus guiños al lied, de su frescura y vitalidad. Las obras que ocupan este disco, centradas entre 1811 y 1815, están, claro, lejos aún de la perfección que encontramos en la madurez del compositor, pero buena parte de su sello está aquí presente, como puede apreciarse en el delicioso Minueto de la *Sonata D. 279* (1815), que anuncia los maravillosos Scherzi de muchas Sonatas de madurez, o en el sencillo y elegante *Andante en do mayor* (1812), e incluso en la curiosa *Fantasia en do menor* (1811), basada en la mozartiana K. 475.

Hokanson, uno de los últimos alumnos de Schnabel (y de su hijo), se produce con pulcritud, aunque su técnica está lejos de asombrar y no se adivina una particular atención a la depuración sonora. El pianista frasea con corrección aunque sin especial encanto ni expresividad, y quizá su punto más fuerte sea el notable pulso rítmico que consigue. No posee, para entendernos, la clase de artista que sí se adivinaba en el excelente recital de Demidenko. Sus versiones no pasarán a la historia, pero son

correctas y sirven dignamente una música raramente escuchada de un gran compositor. Aunque sólo fuera por ello sería bienvenido este disco, por lo demás muy correctamente presentado y grabado.

R.O.B.

**SCHUMANN:** *Quinteto con piano en mi bemol mayor opus 44. Concierto para piano y orquesta en la menor opus 54.* Alicia de Larrocha, piano. Cuarteto de Tokio. Sinfónica de Londres. Director: Sir Colin Davis. RCA VICTOR 09026 61279 2. DDD. 64'. Grabaciones: Nueva York, XII/1991 y Londres, VII/1991. Productor: David Frost. Ingenieros: Tom Lazarus y Tony Faulkner.



Sería necio, a estas alturas, desvelar el talento que roza el genio de Alicia de Larrocha. Cuando todo el mundo conviene que su Albéniz es Albéniz, ocurre algo que por definición, sobreaunda la interpretación de Albéniz. El arte es el mundo de la inmensa sabiduría cifrada en el pequeño obsequio. Por otra parte, ¿qué melómano no cuenta, en su compactoteca, con varios, o al menos uno, *Conciertos* de Schumann, imprescindibles?

Resumiendo: conocemos a Alicia y poseemos a Schumann. Pues bien: salvo que no es verdad, ni lo primero, ni lo segundo, el asombro nos bendice una vez más cuando Larrocha y Schumann se encuentran afuera de Schumann y afuera de Larrocha. Lo sabemos desde el compás uno, decisivo: «y aun pienso que lo entré con pie derecho» —que dice Lope—. Desde ese compás uno, sólo cabe la obediencia. O la fidelidad: son lo mismo, en la inspiración. La L.S.O. obedece. Sir Colin Davis obedece. «Also sprach Alicia de Larrocha».

Imprescindible entre los imprescindibles, incluido el *Quinteto*, al igual y por lo mismo, con ese final que se nos apodera. Lo demás, muy bien: porque lo que más importa de lo demás —el registro, la ingeniería— es que no importe.

J.A.A.

## ¡Viva la feliz ocasión!



La posibilidad de asistir, a través del disco, a las históricas representaciones de la Orquesta de Cámara Alessandro Scarlatti, de 1963, con dos óperas del joven Rossini es siempre motivo de interés, alegría y diversión.

El valor de estos dos ejemplos es la calidad de la toma de sonido —en el caso de *L'inganno* excelente y muy buena en el de *L'occasione*—, que nos permite disfrutar de la interpretación vocal de todos los cantantes; cabe destacar, en el primer título, el Batone de Montarsolo o el Duca Bertrando de Jacopucci. Asimismo la Isabella de Cundari resulta dulce y entrañable, y la dirección logra marcar todos los aciertos de esta *farsa* cantada en un acto.

Otro tanto ocurre con la segunda obra —esta deliciosa *buletta per musica* en un acto— dada su calidad teatral. Se trata de un embrollo de mentiras y falsas identidades bien dirigido por Colonna. Destaca el nivel de los cantantes y su gusto musical. La grabación resulta también rica en matices interpretativos, gracias a la simpatía de la Berenice de Fusco y del Conte Alberto de Bottazzo, a la alegría del Don Parmenione de Tajo o de la Ernestina de Truccato Pace. Son buenos cantantes y actores con escuela.

En fin, el poder oír ambas obras —dado su espíritu cómico y homogeneidad estilística, así como el de sus hermanas de género: *La cambiale di matrimonio*, *La Scala di Seta* e *Il signor Bruschino*— constituyen una placentera ocasión para quienes gustan de la música de Gioacchino. Pocas veces se respira tan a gusto la atmósfera jocosa de



estas óperas. ¡Viva el ladrón y el engaño! ¡Viva la feliz ocasión!

V.P.

**ROSSINI:** *L'occasione fa il ladro.* Fusco (Berenice), Truccato Pace (Ernestina), Bottazzo (Conte Alberto), Sinimberghi (Don Eusebio), Tajo (Don Parmenione) y Gonzales (Martino). Director: Luigi Colonna. *L'inganno felice.* Cundari (Isabella), Jacopucci (Duca Bertrando), Montarsolo (Batone), Tadeo (Tarabotto) y Pezzetti (Ormondo) Director: Carlo Franci. Orquesta de Cámara Alessandro Scarlatti de la RAI de Nápoles. 2 CD ARKADIA CD HP 602.1. CD HP 603.1. ADD. 74'23" y 76'02". Grabaciones: Nápoles, 29-IX-1963 (*Occasione*) y 18-XI-1963. Productor: Nikos Velissiotis.



Previn hace de todo: compone, dirige y toca. Y, como todo el que hace de todo, puede permitirse cada cosa a su tiempo y en su lugar, sin interferencias: porque para cada ramal de su líbido cuenta con la válvula adecuada que la da rienda suelta. Así, su música de cámara —porque parece claro que este compacto es suyo y muy suyo— quintaesencia el camerismo de tal suerte que echamos de menos una intimidad real, de recinto y de luz, que el digital, como la pequeña pantalla, conoce mal: intimidad y

## Los vieneses se divierten



Que la música sin más pretensiones que la de divertir puede ser tan buena como la mejor, vienen a demostrarlo estos discos, dos de los cuales se refieren a una época y un ámbito muy concretos (la Viena en torno al Congreso). El volumen dedicado a Franz Schubert nos presenta la cara más amable y Biedermeier del compositor austriaco, como los encantadores *Ländler de las damas vienesas* o las *doce danzas alemanas*, en los que hereda en cierto sentido el lado galante mozartiano. Las tres piezas para violín y orquesta de cuerda (*Rondó*, *Polonesa* y *Pieza de Concierto*) tienen un mayor carácter virtuosístico. Por último, la *Obertura en do menor* es una auténtica revelación, una obra juvenil que delata la otra cara de su autor, el Schubert impulsivo e inconformista, el decididamente romántico.

La versión camerística de los valeses de la familia Strauss (Johann padre y Josef) y su rival Joseph Lanner es una auténtica delicia, pues permite degustarlos con todo el sabor de los salones de baile, antes de que se establecieran en las salas de conciertos. No faltan, claro está, los ecos de países exóticos, como en el *Gitana-Galopp* de Johann Strauss, que guarda una curiosa analogía con el intermedio de *La boda de Luis Alonso* de Jiménez.

Dentro de este mismo espíritu podemos incluir los *Seis Cuartetos* para flauta, clarinete, trompa y fagot de Gioachino Rossini, un compositor que también triunfó en Viena, y que no son sino una adaptación de sus celeberrimas *Sonate a quattro* para cuerdas debida al alemán Friedrich Berr, primer clarinetista en el Teatro Italiano de París, que dirigía el propio Rossini (por lo que podemos suponer que él mismo le daría su aprobación).

Una música que requiere un alto grado de virtuosismo, que saben aprovechar técnica y expresivamente los miembros del Ensemble Wien-Berlin (formado por primeros atriiles de las orquestas filarmónicas de las respectivas capitales; aquí, el flautista Wolfgang Schulz, el clarinetista Karl Leister, el trompa Günter Högner y el fagot Milan Turkovic). Sus colegas del Ensemble Wien no les andan a la zaga en Schubert y los valeses, donde no pierden de vista el origen popular de la música. Un magnífico sonido (como es norma de la casa) redondea estos refrescantes discos.

R.B.I.

**SCHUBERT:** *Rondó en la mayor para violín y orquesta de cuerda*, D. 438. *Ländler de las damas vienesas*, D. 734. *Polonesa en si bemol mayor, para violín y orquesta*, D. 580. *Obertura en do menor para violín y orquesta*, D. 8 A. *Doce danzas alemanas*, D. 790. *Pieza de concierto en re mayor para violín y orquesta*, D. 345. **Ensemble Wien.** SONY SK 48 386. DDD. 59'33". Grabaciones: Viena, XII/1991 (D. 8A, 438, 734, 790), IV/1990 (D. 345, 580). Productores: Georges Kadar, Gary Schultz. Ingenieros: Pauline Heister, Bud Graham.

LANNER, J. STRAUSS I., JOSEF

**SCHUBERT**  
12 Deutsche • Rondó  
Ouverture • Wiener Damen-Ländler  
Konzertstück • Polonaise  
**ENSEMBLE WIEN**



Joseph Lanner  
Johann Strauß • Josef Strauß  
WALZER • POLKAS • GALOPPE  
**ENSEMBLE WIEN**



**ROSSINI • SIX QUARTETS**  
FOR FLUTE, CLARINET, HORN & BASSOON  
**ENSEMBLE WIEN-BERLIN**



**STRAUSS:** *Valses, Polkas y Galopps.* Ensemble Wien. SONY SK 52 485. DDD. 63'20". Grabación: Palacio Grafenegg (Austria), X y XI/1991. Productor: Georges Kadar. Ingeniero: Toni Fiedler.

**ROSSINI:** *Seis Cuartetos para flauta, clarinete, trompa y fagot.* (Arreglo: Friedrich Berr). Ensemble Wien-Berlin. SONY SK 52 524. DDD. 72'54". Grabaciones: Palacio Grafenegg (Austria), I/1992 (1, 2 y 4), V y VII/1992 (3, 5 y 6). Productor: Stephan Schellmann (Tritonus). Ingeniera: Pauline Heister.

numérico disuenan. De ahí que este Schumann, sin duda cálido y sin duda introvertido, se nos quede a medio camino a causa del soporte, que es el que es, y con independencia de la técnica, con ser depurada. Paradójicamente, escuchamos a un Schumann infinitamente distante: y ello no lo remedia el volumen. Y nos gustaría acercarnos y acercarlo, porque, entre otras cosas, hay una preciosa *première* de por medio, para compensar, se supone, con ese quita y pon que es el comercio, los poco más de cuarenta y cinco minutos.

J.A.A.

**SCHUMANN:** *Cinco Lieder, op. 55. Cuatro cantos, op. 59. Romanzas y Baladas op. 67, op. 75, op. 145 y op. 146. Helle Hinz, soprano; Else Paaske, contralto; Kim von Binzer, tenor; Michael W. Hansen, bajo. The Canzone Choir. Director: Frans Rasmussen. KONTRAPUNKT 32076. ADD. 73'36".*



Música infrecuente de Schumann. Se trata de las obras para voces mixtas, que el autor del *Carnaval* compuso entre 1846 y 1849. El mismo Schumann las denominaba «baladas para coro» y están basadas en poemas de Rückert, Goethe, Mörike, Burns y otros.

Son piezas de una aparente sencillez, algunas de considerable belleza (*Gute Nacht*, del op. 59 o *Der König von Thule*, del op. 67) interpretadas con pulcritud y aplicación por el coro y solistas que dirige Frans Rasmussen.

Obras, por tanto, «que suenan bien», como decía el propio autor, lejos de las cotas que suponen *Dichterliebe* o *Amar y vida de mujer*, dentro de su misma producción. Presentación paupérrima del disco, con textos, únicamente en alemán y ausencia de datos sobre lugar de grabación, fechas, productor, ingeniero de sonido, etc.

R.Y.P.

**SHEPPARD:** *Church Music. The Sixteen.* Director: Harry Christophers. HYPERION CDA66418. DDD. 55'43". Grabación: II/1990. Productor: Mark Brown. Ingeniero: Antony Howell.



La separación de Inglaterra de la Iglesia de Roma significó para dicho país un importante cambio en los modos litúrgicos, con la consiguiente repercusión que ello trajo consigo sobre la tradición musical heredada de la Iglesia latina en los siglos precedentes. Algunos compositores ingleses desarrollaron su obra precisamente en esta época intermedia, a caballo entre la tradición de la polifonía latina y las innovaciones producidas por la Reforma. Es el caso, entre otros, de John Sheppard, cuya producción, si se exceptúan unas cuantas páginas escritas para la Iglesia anglicana, está integrada casi en su totalidad por misas, responsos e himnos. A pesar de ser muy poco conocido, la audición de estas obras demuestra la elevada talla musical de Sheppard, que en nada envidia a la de los grandes polifonistas continentales del siglo XVI. *Cathedral Music* y *Church Music* son los

títulos de dos discos de Hyperion dedicados a la obra vocal de John Sheppard. Desconozco el contenido del primero de ellos por no haber llegado a mis manos. El titulado *Church Music*, objeto de este comentario, contiene cinco himnos y una misa, denominada *Cantate Mass*. La grabación ha sido efectuada por The Sixteen, prestigiosa agrupación vocal británica de gran solvencia, especializada en el repertorio polifónico con carácter general y, de forma más concreta, en la música inglesa de los siglos XVI y XVII. El conjunto, de voces muy bien empastadas, ofrece una limpia y esmerada lectura de las obras, siendo de destacar, en especial, la impresionante interpretación que realiza de la denominada *Cantate Mass*, página de gran madurez estilística y que constituye una de las composiciones vocales más elaboradas de Sheppard.

F.G.U.

**SHOSTAKOVICH:** *Concierto n.º 1 en do menor, Op. 35 para piano, trompeta y cuerdas.* **RACHMANINOV:** *Rapsodia sobre un tema de Paganini.* **LUTOSLAWSKI:** *Variaciones Paganini para piano y orquesta.* **Peter Jablonski, piano.** **Royal Philharmonic Orchestra.** Director: Vladimir Ashkenazi. DECCA 436 239-2DH. DDD. 54'. Grabaciones: Londres, VI/1991; Walthamstow, XI/1991 (Rachmaninov). Productor: Paul Myers. Ingeniero: Jonathan Stokes.



Escandinavia nos inundó primero de talentos tenísticos y ahora lleva un camino en cierto modo parecido en cuanto a prometedores pianistas, y tras Leif Ove Andnes, aquí está Peter Jablonski, un sueco de apenas 21 años y —¿hace falta decirlo?— con una técnica fulgurante. El programa elegido para este disco es coherente, y sirve perfectamente para demostrar los excelentes medios del pianista sueco, especialmente las dos obras centradas en el mismo tema de Paganini. Las *Variaciones* de Lutoslawski son tan difíciles, brillantes y efectistas como superficiales, y francamente no las encuentro entre las composiciones más conseguidas de su autor. De la *Rapsodia* de Rachmaninov realiza el joven sueco una espléndida demostración de *dedos*, pero en cuanto a solidez en la interpretación, en la que sin embargo tampoco es obra paradigmática del talento de su autor, uno prefiere volver a la del propio Rachmaninov (RCA), con *dedos* tan buenos o mejores, y construida con la coherencia y elegancia que eran características del gran pianista-compositor ruso. Es interesante contar, aunque no sea obra que pide la escucha frecuente, con el *Concierto* de Shostakovich, también brillante en los movimientos extremos, con algún momento un punto charanguístico, pero con un hermoso segundo tiempo, en el que, creo, es donde se notan más los años, o mejor dicho, la falta de ellos, de un pianista que en todo caso, cuenta con los medios (y este disco es la mejor muestra) para empezar, desde ya a profundizar en la interpretación. No es un disco inolvidable, pero sí disfrutable, aunque en el futuro cabe esperar más de este, por el momento, sólo prometedor pianista.

R.O.B.

## El Shostakovich juguetón... y el otro



¿Hasta qué punto era deliberado en Shostakovich el supuesto error de relacionar el jazz con la música compuesta por él en los años treinta para esas dos *Suites*? Porque, la verdad sea dicha, no se trata de nada semejante ni de lejos al jazz. Es música ligera, comercial, de gancho, aunque magistralmente armonizada, una auténtica delicia tal vez, pero sin gran cosa que ver con Nueva Orleans, Chicago ni nada por el estilo. Shostakovich se acerca más a otro modelo: parece un Nino Rota *ante litteram*, por la gracia y fortuna de sus sencillas líneas melódicas de carácter pegadizo. Para contrastar, ahí tenemos el hermosísimo *Concierto para piano, trompeta y orquesta*, conocido como «Concierto n.º 1» para piano. Una obra de mayor densidad, que no desdeña la *rengaine* populachera (p. e., línea de la trompeta en el Moderato), y que pertenece al Shostakovich de mayor envergadura. Como propina final, la armonización de *Tea for two*, llevada a cabo por el compositor en una hora, a modo de apuesta. Habrá quien se lo reproche: esas no son maneras. Pero los genios son así.

Las interpretaciones son sencillamente magistrales, con una gracia, un regocijo, una vivacidad, que indican que los músicos están disfrutando de lo lindo... para permitimos disfrutar a nosotros ahora que lo estamos escuchando. Chailly demuestra cada vez más, con la Orquesta del Concertgebouw, ese instrumento maravilloso que Dios le ha dado (¿quién, si no?),

**SHOSTAKOVICH:** *Cuartetos de cuerda n.ºs 2 op. 68 y 12 op. 133.* **Cuarteto Borodin.** VIRGIN 07777 598821 2 9. DDD. 63'08". Grabación: The Maltings, Snape, XI/1990. Productor e ingeniero: Tryggvi Tryggvason.



Se trata de la primera entrega de lo que será nueva integral del Cuarteto Borodin. La primera y la segunda aparecieron en EMI, años setenta y ochenta, con una diferencia en determinado atril: para su detalle, y el planteamiento de su pequeño misterio, remitimos a nuestro artículo sobre *Referencias* de las integrales de los *Cuartetos* de Shostakovich, aparecido en el n.º 68 de SCHERZO. Este comienzo de integral cuenta con el mismo equipo artístico-humano que culminó la segunda integral. El mismo, también, que a comienzos de 1991 interpretó todos los *Cuartetos* de Shostakovich en el Ciclo de Cámara y Polifonía del INAEM: la fecha de registro de este CD nos indica que lo grabaron unas semanas antes de venir a tocar aquí.

¿Qué nos dicen de nuevo los del Borodin en relación con esa especialidad shostakovichiana suya, en este comienzo de la nueva integral de uno de los ciclos para cuarteto más densos, profundos y bellos de la historia de la música? Quienes acudieran a aquellos conciertos pueden responder: se trata de una interpretación depurada, quintaesenciada, una alquimia de intérprete que traduce la propia tradición en una manera más sutil aún de producir



que entiende muy bien determinadas músicas del siglo XX. Un precioso disco, que puede valer tanto para momentos exquisitos como para guateques.

S.M.B.

**SHOSTAKOVICH:** *Suites de Jazz n.ºs 1 y 2. Concierto para piano n.º 1 op. 35. Tahiti Trot (Tea for two).* **Ronald Brautigam, piano; Peter Masseurs, trompeta (Concierto).** **Royal Concertgebouw Orchestra.** Director: Riccardo Chailly. DECCA 433 702-2. DDD. 58'33". Grabaciones: Amsterdam, 1988, 1991. Productor: Andrew Cornell. Ingenieros: Colin Moorfoot, Simon Eadon, John Dunkerley.

tensión sin énfasis, sugerencia en vez de afirmación, susurro en lugar de grito. Estos dos cuartetos, tan lejanos entre sí, resultan emotivos y dolorosos por su discreto discurso, su tenue razonar, por la fina materia del sueño que evocan, por lo tenso de la expresión de sus sentidos. Empieza muy bien, como podíamos imaginarnos, esta tercera integral de Shostakovich del Borodin, la *integral* inglesa de una agrupación que se ha ido con la música a otra parte. ¿Qué podían hacer, tal como van las cosas?

S.M.B.

**STRAUSS:** *Una Sinfonía alpina, Op. 64. Fantasia sinfónica de «La mujer sin sombra».* **Orquesta Sinfónica de Chicago.** Director: Daniel Barenboim. ERATO 2292-45997-2. DDD. 70'59". Grabaciones: Chicago, IX y X/1992. Productor: Vic Muenzer. Ingeniero: Larry Lock.



Disco aceptable, especialmente indicado para seguidores incondicionales de Barenboim. El pianista anglo-argentino dirige aquí con solvencia y seguridad, hay claridad dinámica y sentido del contraste y, como casi siempre, falta refinamiento tímbrico y elegancia. La versión de la *Alpensinfonie* podría tener cierto predicamento de no existir las de Karajan (DG y Sony), Haitink (Philips),

Previn (EMI) y, sobre todo, Kempe (EMI), los cuatro superiores en cualquier consideración interpretativa que se cuestione. En cuanto a la fantasía sinfónica de *La mujer sin sombra*, Barenboim es superior por grabación y respuesta orquestal a Jeffrey Tate en su reciente registro para EMI, eso si hablamos de versiones modernas; si lo comparásemos con la versión histórica de, por ejemplo, Dimitri Mitropoulos (Hunt), entonces la distancia artística entre uno y otro sería enorme. En fin, un disco prototipo de los que se hacen hoy en día, un *aura mediocritas* que seguramente hará felices a muchos. ¡Qué le vamos a hacer!

E.P.A.

**STRAUSS:** Cuatro interludios sinfónicos de «Intermezzo». Sexteto de «Capriccio». Potpourri de «La mujer silenciosa». Preludio de «Guntram». Fantasía sinfónica de «La mujer sin sombra». Orquesta Filarmónica de Rotterdam. Director: Jeffrey Tate. EMI 7 54581 2. DDD. 74'58". Grabaciones: Rotterdam, XI/1991 y I/1992. Productor: David Groves. Ingenieros: Mark Vigers y David Flower.



El disco tiene interés porque en él se reúnen páginas orquestales extraídas de algunas de las óperas más infrecuentes de Richard Strauss, Jeffrey Tate dirige con refinamiento y convicción, aunque la cuerda de la Filarmónica de Rotterdam sea algo seca y los metales no alcancen la redondez y luminosidad de los de otras orquestas (compárese, por ejemplo, la versión de los fragmentos orquestales de *La mujer sin sombra* en la reciente grabación de Barenboim al frente de la Sinfónica de Chicago para Erato, con éstos que motivan estas líneas). A pesar de todo, el disco merece la pena y es el único que hoy por hoy reúne piezas orquestales de *Intermezzo*, *Capriccio*, *Guntram*, *La mujer silenciosa* y *La mujer sin sombra*, cinco óperas prácticamente desconocidas para el aficionado español y buena oportunidad para empezar a adentrarse en estos sugestivos pentagramas. Buen sonido y aceptables comentarios de Michael Kennedy, Stephan Kohler y Bruno Serrou en los idiomas acostumbrados. Recomendable.

E.P.A.

**TELEMANN:** Suite en do mayor TWV 55:C6. Suite en re mayor TWV 55:D19. Suite en si bemol mayor TWV 55:B10. The English Concert. Director: Trevor Pinnock. ARCHIV 437 558-2. DDD. 76'52". Grabación: Londres, II/1992. Productor: Gerd Ploebusch. Ingeniero: Hans-Peter Schweigmann.



A partir de una elegancia de dicción típicamente francesa, y por medio de la vivacidad que asociamos a las interpretaciones de Pinnock de piezas barrocas, el disco nos descubre una imagen de Telemann nada estereotipada. Una música alejada del mito de la producción rutinaria, anodina, falta, en suma, de personalidad. Aquí el director y clavecinista británico se recrea en la firmeza de los acen-

## Puro Biedermeier



Estos dos discos ven la luz bajo los auspicios de la Sociedad Internacional Louis Spohr. Los textos que los acompañan —muy instructivos, especialmente los de los *Conciertos*; eso sí, para políglotas— tratan de establecer paralelismos y concomitancias entre Spohr y Beethoven, Mozart, Weber, Mendelssohn... En vano, Louis Spohr (1784-1859) fue sin duda un virtuoso del violín, rival directo —y temido— del mismísimo Paganini, y un competentísimo director de orquesta, eficaz divulgador de la música barroca, de la de sus colegas contemporáneos y de la suya propia. Como compositor, sin embargo, no se vislumbra el día en que logre descolgarse el sambenito de paradigma del estilo Biedermeier. En él el romanticismo que abraza es circunstancia, no convicción. Su música nunca produjo ni estaba destinada a producir inquietud en el público de su tiempo, sino entretenimiento; a nosotros no nos llega ni siquiera para eso, salvados esos efímeros momentos de excepción con que la Providencia suele premiar al menos el esfuerzo de quien tiene aprendido su oficio.

Dos de las ocho oberturas aquí incluidas superan con holgura la pobre media de interés del conjunto. Quizá por estar inspirada directamente en el texto de Shakespeare, a la compuesta para una representación de *Macbeth* habida en Berlín el año 1825 no se le puede negar una sinceridad sumamente verosímil en los tintes sombríos y apasionados con que anuncia la temible tragedia. Por la experta instrumentación y el afinado y apreciablemente original tratamiento de los temas, la de la ópera *Jessonda* (1823) parece también estar a la altura de esta universalmente considerada obra máxima de Spohr. En el polo opuesto encontramos la obertura de *Alruna, la reina de las lechuzas* (1808), una imitación de la de *La flauta mágica* mozartiana infame hasta el sonrojo.

El otro disco forma parte de un proyecto explícito de integral. Contiene dos *Conciertos* tempranos de los catorce para violín legados por Spohr, que mandó a la hoguera otros tres por no juzgarlos dignos de sí. El n.º 2 (1804) destaca por las curiosas citas de *La pasión según San Mateo* de Bach en el Adagio y poco más. En el n.º 5 (1807) se percibe claramente que no habría sido lo mismo de no haberle precedido en unos cuantos meses el de Beethoven, cuya influencia se percibe constantemente, pese al deliberado intento de desmarque que constituye el Allegretto final, en un sinfín de tics formales y materiales.

Ulf Hoelscher es un intérprete sensible y de técnica suficiente para las nada despreciables dificultades de estas piezas, pero con un sonido extremadamente delgado, que acentúa la blandenguería intrínseca a esta música. A los ingenieros de sonido no parece haberseles pasado desapercibido este detalle, pues sitúan el violín en primerísimo plano acústico. En cambio, aquí como en las oberturas la orquesta aparece más falta de nitidez que de calidad, lo cual oscurece también una labor de dirección que se adivina dueña de un estilo adecuado.

A.B.M.

**SPOHR:** Concierto para violín n.º 2, en re menor, op. 2. Concierto para violín n.º 5, en mi bemol mayor, op. 17. Ulf Hoelscher, violín. Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín. Director: Christian Fröhlich. CPO 999 067-2. DDD. 49'24". Grabación: I/1992. Productor: Lothar Hübner. Ingenieros: Claus Seyfarth y Jens Uhlmann.

**SPOHR:** 8 Oberturas. Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín. Director: Christian Fröhlich. CPO 999 093-2. DDD. 55'05". Grabación: I/1992. Productor: Lothar Hübner. Ingenieros: Claus Seyfarth y Jens Uhlmann.

tos —*Passepied* de la TWV 55:B10—, el arrebatado danzable, la agudeza tímbrica —*Bourrée en trompeta* de la TWV 55:C6, toda la citada TWV 55:B10— y la claridad de la articulación de la espléndida cuerda del English Concert. La grabación rescata dos composiciones (B10 y D19) que no han sido editadas y se conservan en forma manuscrita en la Biblioteca de Dresde. La segunda de las dos, en concreto, es una página soberbia escrita para dos trompas concertantes. La lectura de Pinnock de esta Suite en re mayor logra equilibrar la audaz presencia sonora de las trompas con la audibilidad de hasta el clave, en una visión global cinegética, poseedora de ecos de la naturaleza y del bosque alemán.

E.M.M.

**TITELOUZE:** Hymnes de l'Eglise. Magnificat. Gérard Lesne, Josep Benet, Josep Cabré, Malcolm Bothwell, Jean-Charles Ablitzer, órgano histórico Tomas Dallam (1675). HARMONIC RECORDS H/CD 9037. DDD. 66'. Grabación: Parroquia de

Saint-Miliau, Guimiliau, Finistere (Francia), XI/1990. Productor: François-Dominique Jouis. Ingeniero: Dominique Matthieu.



Éste es uno de aquellos discos en que la buena realización se aplica a una música de un interés relativo, pero que hace cobrar interés por aquello que se escucha, presentado con tal esmero que la merece más que excelente: es de Matrícula de Honor por el buen gusto y la amplísima documentación aportada. Por otra parte, la calidad de la interpretación adelanto que es notable, con lo que el producto supera el examen con creces.

Jehan Titelouze (1563-1633) fue un músico y organista normando, quizás descendiente de ingleses, que pasó su vida en su región natal sin especiales complicaciones (y prueba de ello son las abundantes notas del folleto). No fue muy conocido ni muy rico, por lo que muchas de sus composiciones no vieron la luz; no así sus *Hymnes*, publicados en 1623 cuando era canónigo de la catedral de Rouen. Sus himnos son composiciones por versículos en los que se alternan pasajes de órgano solo, polifonía acompañada, *cantus firmus*, etc., dentro de

## Opera sinfónica



Contiene este interesante disco un agrupación de páginas orquestales procedentes del rico catálogo operístico de Richard Strauss y que en su nueva forma podemos considerar auténticos poemas sinfónicos. La habitual *Danza de los siete velos de Salomé* ha sido sustituida por la *Suite de vases de El caballero de la rosa*, la fantasía sinfónica de *La mujer sin sombra* y dos obras aún más infrecuentes: el fragmento sinfónico de *El amor de Danae* y los interludios sinfónicos que enlazan las diversas escenas en la ópera autobiográfica *Intermezzo*. La música, aun fuera de su contexto escénico, mantiene una fuerza y, por supuesto, una calidad incuestionable, y nos permite disfrutar del esplendor orquestal en toda su belleza y plenitud.

La Orquesta Filarmónica de Berlín, con toda la tradición straussiana de las grandes versiones de Karajan, está espléndida en este lenguaje que domina abrumadoramente, y donde, quizá, puede brillar aún más que su homóloga de Viena, con su mayor vinculación a las representaciones teatrales en la Staatsoper. Zubin Mehta es un buen conocedor del repertorio postromántico, y acentúa también el tratamiento más puramente sinfónico. Únicamente en los vases del *Caballero de la rosa* se le podría achacar cierta falta de gracia y de sentido de la comedia, de jugar más animadamente con el *rubato*. Son magníficos, por el contrario, los momentos de remanso lírico, como la primera parte de *El amor de Danae*, o la *Enseñanza junto a la chimenea de Intermezzo* (obra en la que, además, la orquesta se luce especialmente en cometidos solistas), así como la fantasía de *La mujer sin sombra*, donde el director hindú sabe desplegar toda la riqueza de la paleta orquestal straussiana. La grabación es excelente, lo que permite disfrutar aún más de la voluptuosa belleza de esta música.

R.B.I.

**STRAUSS:** *Suite de vases de «El caballero de la rosa»*. Fragmento sinfónico de «*El amor de Danae*»; Interludios sinfónicos de «*Intermezzo*»; Fantasía sinfónica de «*La mujer sin sombra*». Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Zubin Mehta. SONY SK 47 197. DDD. 63'56". Grabaciones: Berlín, XII/1990 (Caballero, Intermezzo); IX/1990 (Danae, Mujer sin sombra). Productor: Steven Epstein. Ingeniero: Kevin Boutote.

un conjunto notable por su variedad y el interés manifiesto de ofrecer a los músicos parroquiales de su época un material apreciable y versátil. De hecho, a lo largo de la historia se han acumulado toneladas de material de tal tipo (sobre todo entre la segunda mitad del siglo XIX y los primeros decenios del XX), pero Titelouze destaca por su frescor y su sencillez.

Tras los Himnos, todos ellos sobre conocidas composiciones de la liturgia latina (*Ave maris stella, Pange lingua, Veni Creator, Conditor alme siderum, A solis ortus, Exultet coelum*), se nos ofrece un *Magnificat* muy bello. La grabación es acertada, y el sonido del órgano histórico de Saint-Miliau añade atractivo al disco.

S.B.S.

**VERDI:** *I due Foscari*. Katia Ricciarelli, soprano (Lucrecia); Piero Cappuccilli, barítono (Francesco); Gaetano Scano, tenor (Jacopo). Orquesta Sinfónica de Bari. Director: Alberto Zedda. 2 CD MYTO 931.72. 78', 78'. Grabación: Padua, 6-X-1973. Bonus: Katia Ricciarelli en *Giovanna d'Arco*; Venecia, 1972.

## Eduard Tubin



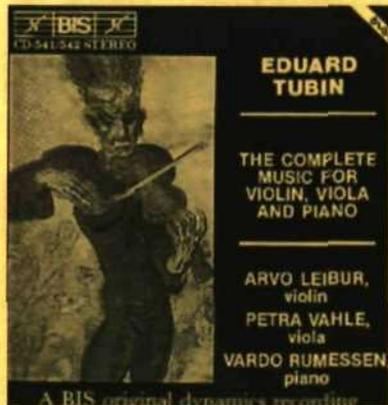
El desarrollo que la música ha tenido durante el Siglo XX motivado por, como ahora se dice, «la dictadura de las vanguardias» musicales, ha producido que muchos compositores quedaran, no ya relegados a un segundo plano, sino apartados sin piedad de la escena musical; censurados, muchas veces, de una forma despectiva. También es cierto que bastantes de estos compositores tenían más importancia nacional que internacional, pero en muchos casos la marginación se realizó en los propios países. En estos momentos, algunos países que han vuelto a renacer políticamente se esfuerzan en recuperar su pasado musical, al margen de la calidad, como parte fundamental de su identidad; y ejemplo de ello es este disco del compositor estoniano Eduard Tubin (1905-1982). Músico formado en su país tuvo que refugiarse en Suecia a raíz de la invasión soviética de 1944, y allí permaneció hasta su muerte. Aparte de su formación estoniana, incluida una importante investigación del folclore de su país, conoció en Budapest a Kodály; y ya en su etapa sueca fue distinguido y premiado en este país sin que ello tuviera una gran repercusión internacional. Ahora, dos importantes músicos estonianos, A. Leibur y V. Rumessen, y la alemana P. Vahle han grabado este disco de Tubin que pretende ser algo más que una mera difusión.

Es difícil hablar de la música de un compositor conociendo tan sólo una pequeña parte de su producción, que en este caso abarca 10 sinfonías y una 11ª inconclusa, además de conciertos para diversos instrumentos, obras sinfónico-corales, música de cámara, etc.; pero las obras que están en este compacto recorren un amplio espectro temporal y nos dan bastantes referencias. Su estilo se mueve desde un romanticismo nórdico hasta el impresionismo y nacionalismo folklorista, más a la manera



*I due Foscari* representa aún el típico Verdi de galeras, con atisbos del porvenir en las bellas cantilenas encomendadas a la soprano, para quien frecuentemente se firman las mejores páginas de los frutos verdianos primerizos, destellos múltiples de nobleza baritonal y una parte de tenor de perfiles aún poco originales, así como unos coros que, de momento, son repetición de fórmulas de éxito comprobado.

Zedda, habitual en repertorios más eclécticos antes de convertirse en uno de los patrones de la *Rossini Renaissance*, dirige esta digna función de teatro de provincias con su tradicional pulcritud y sentido del detalle y, en ocasiones, falta de nervio. Hay que considerarle, sin embargo, el artífice de la acentuación más cuidada de lo habitual en algunos elementos del reparto (particularmente, el tenor Scano). Ricciarelli, bien lejos del lamentable estado actual, canta casi siempre de manera acariciante, economizando el aire. Representa, en lo vocal, una continuación del *soprano angelicato* tipo Caballé, sin embargo es posible que el modelo más evocado sea el de Leyla Gencer, alguno de cuyos recursos predilectos calca cuando pliega la voz en zona alta convirtiéndola repenti-



de Kodály que de Bartók, y esta influencia kodályana se palpa en varias obras, especialmente en la *Sonata para violín solo*. Pero siendo la utilización del folclore importante en Tubin, no es exclusivo, y así su nacionalismo se abre a soluciones personales más allá de la mera armonización del folclore, resultando muy atractivas sus primeras composiciones. Las versiones de las obras por parte de los tres intérpretes es excelente, con un sonido muy bello y cálido en las cuerdas, siendo gran protagonista el violín. La grabación técnica, impecable, como acostumbra esta casa sueca. La edición del libreto está muy cuidada con abundante información musicológica y técnica.

T.G.

**TUBIN:** *Música completa para violín, viola y piano*. Arvo Leibur, violín; Petra Vahle, viola; Vardo Rumessen, piano. 2 CD BIS CD-541/542. DDD. Grabación: Danderyd. VII/1991. Productor e ingeniero: Robert Stuff.

namente en un susurro. Cappuccilli produce una inicial frustración al no ser comparable la voz aquí recogida con el soberbio material que hemos disfrutado repetidamente en teatro. Superado este problema, típico de las voces de anchura inusual, comenzamos a agradecer la entrega hasta el límite de la extenuación que prodiga el triestino -bis del aria final inclusive- aunque, insisto, velluto y volumen no estén captados al máximo. Dramáticamente puede discutirse si tanta entrega conviene a un personaje de ochenta años. Scano, por su parte, tiene un instrumento un tanto apretado y gutural y dice el recitativo a borbotones.

J.M.S.

**VERDI:** *Himno de las naciones.* **PUCCINI:** *Misa de gloria.* José Todaro, tenor; Frédéric Vassar, barítono. Ensemble Polyphonique de Versailles. Orchestra de Senart y Orchestre Ama-deus. Director: Richard Boudarham. RB. AMP 102. DDD. 70'22". Productor: Jean-Pascal Quilés. Ingenieros: «La cle d'Ut», Georges Kisselhoff.



Existen grabaciones que son muy interesantes por el contenido, por tratarse de obras que o no han sido registradas o se han grabado en contadas ocasiones. Cuando Verdi recibe la solicitud de componer el *Himno*, que se unirá a las piezas escritas por Stermdale Bennet, por el país que organizaba la Exposición Industrial, Inglaterra, por Auber, que representaba a Francia y por Meyerbeer, que era nombrado por Alemania, se encontraba en un gran momento: había triunfado como compositor, era feliz, y representaba como diputado a su patria, en unos momentos tan trascendentales como la unión italiana, que necesitaba todos los apoyos para su consolidación. El compositor, que era poco amante de este tipo de encargos, consideró que era una forma muy positiva para su país por el marco del acontecimiento y aceptó el encargo. Se basa en un texto de Arrigo Boito, y apunta lo que más tarde sería la brillantez en *Aida*, consiguiendo fuerza e inspiración; para darle un carácter más internacionista incluyó, en la conclusión: *God save the Queen, La Marseillaise* y *Fratelli d'Italia*. Es una obra de gran interés, muy pensada para la ocasión, por su grandilocuencia e impacto.

El caso de la obra de Puccini es otro: pertenece al período juvenil del compositor, con dos fragmentos compuestos en 1878 y completada en 1880, antes del estreno de *Edgar y Manon Lescaut*, donde aprovechó algunos fragmentos; como obra casi de estudiante tiene espontaneidad y empuje, y ya apunta, pese a una cierta y lógica inmadurez, un gran sentido melódico, con un estilo fresco, con un carácter bastante profano, pero respetuoso.

El punto más débil es la interpretación, en la que destaca el Ensemble Polyphonique de Versailles, dándole vitalidad y fuerza a la obra de Verdi, y ductilidad e intensidad a la de Puccini. Discretas las orquestas de Senart y Ama-deus, con un director, Richard Boudarham, más pendiente del impacto que del contenido melódico y del matiz. José Todaro, dotado de una voz timbrada, no muy bella, de tenor lírico ligero, apunta un buen registro agudo y una interesante musicalidad, si bien

## Victor, el mago



Debido a causas totalmente incomprensibles para nosotros, esta célebre versión del *Requiem* verdiano que en origen fue una producción de Walter Legge para EMI, aparece ahora en el sello Theorema, una filial de la empresa Nuova Era Records especialista en grabaciones piratas. Lamentablemente, la grabación no posee la nitidez del registro original EMI, oyéndose continuamente un molesto ruido de fondo que, si bien no dificulta enteramente la audición, sí hace que el registro pierda muchos entonos. Además, y según informaciones de EMI, esta versión saldrá próximamente en compacto en la serie Références. Cuando llegue ese momento, volveremos sobre el tema fundamentalmente para contrastar la calidad del sonido. Otra consideración: este álbum que ahora comentamos tiene la ventaja de contar con varios fragmentos orquestales espléndidamente traducidos por Victor de Sabata, atractivo que seguramente no contará el álbum EMI cuando se reprocese en CD. O sea, que vaya lo uno por lo otro (el precio medio es aproximadamente igual en los dos casos).

«Ningún director ha calado tan profundamente en el corazón del *Requiem*, ninguno ha desvelado su sentido trágico con tanta agudeza como Victor de Sabata». Esta frase del profesor Michelangelo Zurletti (ver su libro *La direzione d'orchestra*, pág. 263) deja bien sentada la importancia incuestionable de esta grabación. Los medios del maestro son los que siempre utilizaba en sus grabaciones y conciertos: inteligencia, lucidez, reflexión y sensibilidad a flor de piel, extrema capacidad de reacción y control de la reacción misma. Todo está claro, diáfano y perfectamente explicado, con un vigor insólito y a la vez con una profunda poesía nunca expuesta así en ninguna de las numerosas grabaciones existentes con esta partitura maestra. El cuarteto vocal, además, influido por el magnetismo de la batuta (y seguramente por los numerosos ensayos previos) hace una verdadera dramatización de esta ópera en latín, los cuatro con unos medios espléndidos tanto vocales como expresivos. Coro y Orquesta interpretan totalmente identificados con obra y director. En fin, una de las grabaciones que habría que salvar en caso de naufragio (junto a algunas de Furtwän-

**GILLESPE VERDI**  
Messa di Requiem  
Schwarzkopf - Donaguzet - Di Stefano - Siepi  
Orchestra e Coro del Teatro alla Scala  
I Vespri Siciliani, Overture  
La Traviata, Preludio Accs 1 & 3  
Rossini: Guglielmo Tell, Overture  
Wagner: Tristan und Isolde, Preludio & Liebestod  
Orchestra dell'Accademia di S. Cecilia di Roma  
Sezione Paduanese  
**VICTOR DE SABATA**



gler, al *Concierto* de Ravel por Benedetti-Michelangeli o a los recientes Laser Disc Bruckner de Sergiu Celibidache).

Espléndidas oberturas, ya lo hemos dicho, con una vibración rítmica que no impide que el lenguaje musical sea claro y el discurso sonoro siempre vivo y presente. Destacable como curiosidad la grabación de los fragmentos orquestales del *Tristán* hechos por Victor de Sabata en 1939 en Berlín, poco antes de dirigir su legendaria versión en Bayreuth.

Así, pues, un álbum importantísimo, a pesar de los defectos técnicos apuntados. Recordemos para finalizar la frase lapidaria de Celibidache cuando alguien le preguntó por Victor de Sabata: «¡No sabía nada, pero era un genio!»

E.P.A.

**VERDI:** *Requiem.* Elisabeth Schwarzkopf, soprano; Oralia Dominguez, contralto; Giuseppe di Stefano, tenor; Cesare Siepi, bajo. Coro y Orquesta de La Scala de Milán. Director: Victor de Sabata. **VERDI:** *Obertura de Las vísperas sicilianas y preludios I y III de La traviata.* **ROSSINI:** *Obertura de Guglielmo Tell.* **WAGNER:** *Preludio y muerte de amor de Isolde de Tristán e Isolde.* Orquesta de la Academia de Santa Cecilia de Roma. Orquesta Filarmónica de Berlín (Wagner). Director: Victor de Sabata. 2 CD THEOREMA TH 121123/124. AAD. 73'34" y 69'38". Grabaciones: 1953, 1947 y 1948 (*Requiem*, oberturas), 1939 (*Tristán*). Precio medio. Distribuidor: Diverdi.

tiene algún problema en la zona de pasaje, y además le falta una mayor densidad vocal; caso contrario es el barítono Frédéric Vassar, de muy buenas línea y técnica, pero con una voz oscura y poco penetrante.

A.V.

**VIVALDI:** *Concerti da camera. II Giardino Armonico. 4 CD TELDEC 9031-77040-2. DDD. 48'48", 52'33", 53'13", 51'37". Grabaciones: Lugano, XI-XII/1990; IV/1991; I y VI/1992. Productores: Wolfgang Mohr, Nikolaus Deckenbrock e Il Giardino Armonico. Ingeniera: Lucienne Rosset.*



Una edición discográfica que nos descubre un grupo italiano con criterios históricos de nivel extraordinario. Su Vivaldi es poco menos que revolucionario, dotado del vigor y la audacia de la juventud. Siguiendo, radicalizando incluso, los hallazgos de Hamoncourt en su visión de *Las cuatro estaciones*, el conjunto milanés realiza lecturas de grandes contrastes entre el vendaval de sus movimientos rápidos y los lentos, cantables o climáticos -atmósfera de estío cargado en el Largo de *La tempesta di mare*-. La dicción es firme, seca -comienzo de *La notte*-; bordea lo salvaje -final del citado RV 98-, o incluso saca partido a una aridez extrema, como en el Presto del RV 104, o los acor-

des a modo de trallazos en el Allegro del RV 101. Pero no sólo a la explotación del recurso energético se acogen los componentes del Giardino, pues extraen efectos instrumentales muy seductores en la flauta, el sensacional fagot o la combinación tímbrica tan original (viola d'amore, 2 oboes, 2 trompas, fagot y continuo) del *Concierto RV 97*, así como la sonoridad de cristal de los acordes en el primer movimiento del *Concierto RV 105*. Tampoco son ignorados el melodismo, actitud de la que da fe la exposición del tema de la *Sonata «La follia»*, en brutal contraste con la variación segunda, la elegancia más medida (Allegro del *Concierto RV 88*), ni el sentido de modernidad, que es puesto en primer plano por la manera de entender esta versión el tiempo final de *La notte*. La riqueza del acercamiento interpretativo nos recuerda —si acaso es todavía necesario— la de la propia música de Vivaldi.

E.M.M.

**VIVALDI:** *Sonate a tre, op. 1 n.ºs 8 y 12. 4 Sonate a 2 violini. Ensemble 415. HARMONIA MUNDI 901366. DDD. 69'37". Grabación: I/1991. Ingeniero: Pere Casulleras.*



Entre las obras instrumentales de Antonio Vivaldi figuran 27 sonatas escritas para una formación integrada, en la mayoría de los casos, por dos violines con o sin bajo. La presente grabación nos ofrece seis de estas sonatas, aproximándonos así a una de las mejores parcelas musicales creadas por Vivaldi, cuyo conocimiento entre los melómanos suele ser, a pesar de lo dicho, bastante parco. Dos de estas seis sonatas pertenecen a las escritas con bajo continuo. En el caso de las cuatro restantes, la ejecución del bajo es facultativa, según consta en el manuscrito original. Por este motivo, en esta versión se ha optado por interpretar estas cuatro sonatas sólo con dos violines, sin ningún tipo de acompañamiento. La lectura de las obras ha sido realizada por el Ensemble 415, grupo integrado en esta ocasión por dos violines, violonchelo y clave. El conjunto expone estas páginas con una perfecta coordinación y un gran sentido musical. Sonoridad limpia y equilibrada de la cuerda son también factores a tener en cuenta. Sobresale en muchos momentos el primer violín, mientras el resto del grupo se limita a realizar un simple apoyo armónico. Especial mención merece la lectura de las cuatro sonatas para dos violines, en las que los fuertes contrastes dinámicos y tímbricos, tan frecuentes y característicos de la música vivaldiana, están expuestos con el rigor y virtuosismo propios de este excelente grupo musical.

F.G.U.

**VIVALDI:** *XII Suanate. Fabio Biondi, violín; Rinaldo Alessandrini, clave y órgano positivo; Maurizio Naddeo, violonchelo; Paolo Pandolfo, contrabajo; Rolf Lislevand, tiorba y guitarra. 2 CD ARCANA A4-A5 942004. DDD. 157'. Grabación: Metz, VI/1991. Productor: Michel Bernstein. Ingenieros: Michel Bernstein y Charlotte Gilart de Kéranflèc'h.*



Si fuera preciso reivindicar al Vivaldi camerístico frente a su vertiente de prolífico autor de conciertos, este disco sería una buena prueba de los valores que se descubren en su música para pocos instrumentos, siempre y cuando se interprete así. Ciertamente, se dan algunos paralelismos entre un campo y otro, como el predominio absolutamente concertante de la línea del violín en estas llamadas *Sonatas de Manchester*, pero lo reflexivo de los movimientos lentos pierde un tanto el carácter de aria de ópera de las piezas para medios más amplios y afirma una línea dialogante e intimista. En lo que respecta a la ejecución, se verifica la enorme calidad de estos músicos italianos —salvo Lislevand— que constituyen la primera representación de verdadera entidad de su país en el campo de la música antigua, luego de un retraso de años y años (no conviene preguntar cuándo desaparecerá en España el retraso correspondiente, que aún persiste pese a loables esfuerzos aislados). Biondi se perfila como uno de los violinistas barrocos más perfectos, capaz de todo tipo de diabluras técnicas, como su facilidad en el adorno o para la dicción de las notas más breves al servicio siempre de una musicalidad sin tacha, que en los tiempos lentos aumenta en intensidad expresiva de forma notable. Muy rico el bajo continuo realizado por el resto de los instrumentistas.

E.M.M.

**VIVALDI:** *Sonatas para chelo y bajo continuo en mi menor, si bemol mayor y sol menor. GEMINIANI:* *Sonatas para chelo y bajo continuo en la menor, do menor y re menor. R. Dieltiens, violonchelo; Richte van der Meer, violonchelo continuo; Anthony Woodrow, contrabajo y Robert Kohlen, órgano y clave. ACCENT 9181 D. DDD. 71'01". Grabación: Haarlem, XI/1991. Productores e ingenieros: Adelheid y Andreas Glatt.*



El violonchelo barroco, en contraste con el violín, vive sin duda un momento de auge. En los últimos años la generación post-Bijlsma cuenta con una serie de nombres que van de lo muy estimable a lo excepcional y entre los que el aficionado en seguida recordará los nombres de A. Pleeth, C. Coin, H. Suzuki o el jovencísimo Wispelwey. Paralelo a esta floración de la interpretación va naturalmente el cultivo del repertorio específico del instrumento, que si bien no es tan amplio como el violinístico, presenta en el barroco un repertorio magnífico. En ese repertorio, en lo que podríamos llamar su consolidación definitiva, destacan los nombres de A. Vivaldi y F. Geminiani. El corpus vivaldiano de sonatas para violonchelo comprende un total de nueve sonatas, seis publicadas en París hacia 1740 y otras tres conservadas en fuentes manuscritas. Por su parte las sonatas de F. Geminiani, el gran violinista del Londres de Handel, se publicaron en 1747 y son unos veinte años posteriores en su concepción a las de Vivaldi.

Así, este disco nos ofrece una muestra de los cambios del repertorio del violonchelo entre 1710 y 1740. Dieltiens realiza

una lectura ciertamente dramática, con un sonido expresivo en los tiempos lentos, apenas ornamentados; es imaginativo y vital en la articulación de los rápidos y obtiene un resultado sin duda atractivo. Frente a otras versiones llama la atención la utilización del contrabajo en el continuo de las sonatas de Vivaldi, acentuando su carácter concertante. Curiosamente lo más discutible del disco se halla a su principio: la *Sonata en mi menor* de Vivaldi, quizás la pieza más conocida de este repertorio. Dieltiens utiliza un tiempo demasiado lento, con un contrabajo que añade más rigidez que cuerpo (¿tanto pesa la tradición romántica de los d'Indy y Fournier que arreglaron esta sonata como «concierto»?). En las otras dos sonatas de Vivaldi el contrabajo funciona mucho mejor y constituye una opción perfectamente defendible.

Un punto negativo es el evidente descuido en la presentación del disco, con repeticiones erratas: una de ellas identifica, tanto en el propio disco como en la caja, la *Sonata 46* como sonata en la inverosímil tonalidad de si bemol menor (recte: mayor, claro). La ausencia de indicaciones de opus o número de catálogo hace igualmente molesta la identificación de las piezas del disco.

Disco recomendable, especialmente como introducción. Para el interesado en profundidad, la versión íntegra de las *Sonatas* de Vivaldi con C. Coin y C. Hogwood (Oiseau Lyre 433052-2 y 421060-2) (con un interesante continuo que incluye guitarra y archilaúd) y la integral de Geminiani por H. Suzuki (Ricercar 095077) son audición obligada.

J.J.C.

**WALTON:** *Sinfonías n.ºs 1 y 2. Royal Philharmonic Orchestra. Director: Vladimir Ashkenazi. DECCA 433703-2. DDD. 72'10". Grabaciones: Londres, IV-V/1991. Productor: Chris Hazell. Ingeniero: Jonathan Stokes.*



Lástima de disco. Podía haber sido un instrumento idóneo para dar a conocer estas dos notables partituras de Sir William Walton (1902-1983) pero, como era previsible, la dirección de Ashkenazi, plana, tosca e impersonal, no ayudará demasiado a su difusión. Recordemos a los productores de Decca que hay señores llamados Haitink, Previn, Rozhdstvenski, Solti, Abbado, Muti e, incluso, Rattle o Chailly, que hubiesen dado excelentes resultados en las versiones de estas dos *Sinfonías* (y, por favor, que no nos vengan con los cuentos de los sempiternos problemas contractuales). Pero, en fin, aquí quien va a perder va a ser el pobre Walton, además de la Decca en sus ventas; lo único rescatable del disco es su buena toma de sonido y los excelentes comentarios de Michael Jameson. Lo demás es perfectamente olvidable.

E.P.A.

**WEBER:** *Conciertos para clarinete y orquesta n.º 1 en fa mayor, op. 73 y n.º 2 en mi*

bemol mayor, op. 74. *Concertino para clarinete y orquesta en mi bemol mayor, op. 26*. **ROSSINI:** *Introducción, tema y variaciones para clarinete y orquesta en mi bemol mayor*. **Charles Neidlich**, clarinete. **Orpheus Chamber Orchestra**. **DEUTSCHE GRAMMOPHON 435 875-2**. DDD. 62'47". Grabación: Nueva York, IV/1991. Productor: Alison Ames. Ingeniero: Andreas Neubronner.



Nueva grabación de los *Concertos para clarinete y orquesta de Weber* junto a su *Concertino*, op. 26. La orquesta Orpheus tiene ante sí obras ideales para sus pretensiones. De este modo, suenan con una redondez que en los forte parece proceder de un grupo más numeroso que el de los veinticinco que se retratan en la carátula.

Sorprende siempre en los neoyorquinos la compenetración de que hacen gala, y más a la hora de concertar con un solista como es el caso que nos ocupa. Ni un desajuste se percibe en ninguna de las entradas o en los diálogos con el clarinete.

Merece mención aparte la perfecta exhibición de Charles Neidlich, que redacta además uno de los artículos del libreto. No sólo se muestra impecable en los pasajes más exigentes técnicamente (*Allegro final del Concertino* por ejemplo) sino que también es delicado y sensible en los movimientos lentos (óigase el *Andante del n.º 2*).

El disco se completa con una obra para el clarinete atribuida a Rossini, donde Neidlich demuestra su precisión en la *coloratura* típicamente rossiniana que presenta la obra.

Versiones, pues, que han de tenerse en cuenta por lo que a Weber se refiere, sin olvidarnos como alternativa de las colaboraciones entre Sabine Meyer y Herbert Blomstedt con la Staatskapelle (EMI) o entre los Marriner padre e hijo con la Academy (Philips, comentado en SCHERZO, 64).

R.Y.P.

**ZEMLINSKY:** *Trío en re menor para clarinete, violonchelo y piano, Op. 3*. **BRUCH:** *Ocho piezas para clarinete, violonchelo y piano, Op. 83*. **Trío Zemlinsky**. **CLAVES CD 50-9217**. DDD. 61'41". Grabación: Heilidelberg; V/1992. Ingeniero: Teije van Geest.



Repertorio poco habitual el que nos ofrece este disco, por más que las dos obras recogidas en él no estén mal representadas, eso sí, por separado, en una discografía, todo hay que decirlo, bastante marginal. La pieza de Zemlinsky bebe de las dos fuentes iniciales en la música de su autor: Brahms y Dvorák. El primer movimiento es muy hermoso, decididamente brahmiano, de amplio arco expresivo y con una cierta tendencia a hacernos pensar en una solapada intención orquestal, cercana a la *Sinfonía en si bemol mayor* de su autor. Las miniaturas de Max Bruch revelan ese buen hacer propio del compositor. Música bien construida, sin pretensiones, bella por momentos, transida en otros de una casi ingenua vena nostálgica. La interpretación del Trío Zemlinsky es sólo competente y no alcanza ese plus de entrega que estas composiciones de no excesivo valor requieren para ser bien aprehendidas

por el curioso a quienes parecen destinadas. No hay alternativa en el catálogo que recoja idéntico programa.

L.S.

## RECITALES

**JUNE ANDERSON.** *Escenas de Rossini*. Orquesta y Coro del Teatro Comunale de Bolonia. Director: Daniele Gatti. **DECCA 436.377-2** DH. 72'47". Grabaciones: 28-VI, 2-VII-1991. Productor: Chris Hazell. Ingeniero: James Lock.



Dentro de los cantantes procedentes del otro lado del Atlántico, June Anderson es un caso muy especial, por sus condiciones vocales y por su concepción artística. Dotada de una voz de gran belleza, de soprano lírico-ligera, penetrante, redonda e intensa, con una gran preparación técnica, una depurada musicalidad, un gran dominio de su instrumento y una gran facilidad para la zona aguda, sus versiones agradan más por su virtuosismo, su aparente falta de esfuerzo y sus alardes, con algunas libertades, que por su concepción interpretativa, que tienen una cierta homogeneidad estilística, pareciendo a veces algo fría y distante.

Esta nueva prestación discográfica de la cantante, que ha reducido sus actuaciones en espectáculos operísticos, está compuesta íntegramente por obras de Rossini, uno de sus compositores predilectos, del cual domina el estilo, en el que destaca su brillante y a veces exultante versión de la larga y difícil aria de la Condesa de Folleville de *Il viaggio a Reims*: en ella se demuestra la brillantez de su registro agudo, su seguridad en las agilidades y su facilidad para los cambios de registros, cualidades que se repiten en la también larga aria de *Ermione* o en *Semiramide*, en la que además evidencia la vitalidad de su registro central. Sus versiones de *Otello*, del compositor de Pesaro y *La donna del Lago*, que también tienen las virtudes antes descritas, quedan algo pálidas en su vertiente expresiva, al igual que en la aria de *Guillaume Tell*, donde falta una mayor intensidad expresiva, para expresar las dudas y penas de Matilde, que vacila entre el amor y los deberes como hija. Discretos los acompañantes, Standford Olsen, mejor en *Otello* que en *Ermione*, y Franco Federici, y poco sutiles la orquesta y coros del teatro boloñés, con una dirección de Daniele Gatti, plana y sin matices.

A.V.

**SHURA CHERKASSKI:** *Obras de Bach/Busoni, Schumann, Chopin, Ives, Hoffmann, Chaikovski/Pabst y M. Gould*. **DECCA 433 654-2** DH. DDD. 78'. Grabación: Nueva York, Carnegie Hall (en vivo). 2-XII-1991. Productor: Peter Wadland. Ingeniero: John Dunkerley.



Este recital conmemorativo de los 80 años de Cherkasski (Odessa, 1911), aunque con

algunas cosas interesantes, me temo que quede reservado para los fanáticos del protagonista. Alumno de Hoffmann, Cherkasski ha tenido siempre fama de poseer una técnica infalible y una singular capacidad para la belleza tímbrica... como también para las realizaciones interpretativas un tanto singulares. El repertorio escogido (limitaciones de duración han obligado a suprimir el *Scherzo n.º 4* de Chopin, inicialmente en el programa, y dos propinas: el *Vals en do sostenido menor* del músico polaco y el *Preludio patético* del propio intérprete, aunque se promete su edición futura) muestra bien a las claras la tendencia de Cherkasski, en un programa que asustaría a más de un joven: además de las citadas, *Chacona* de Bach/Busoni, *Estudios sinfónicos* de Schumann, *Sonata en tres páginas* de Ives, *Nocturno Op. 55 n.º 1* de Chopin, *Caleidoscopio Op. 40 n.º 4* de su maestro Hoffmann, *Paráfrasis sobre Eugenio Oneguín* de Chaikovski/Pabst y *Estudio Boogie-Woogie* de Morton Gould. Para ser un señor de 80 años, no está mal. Y teniendo en cuenta los resultados, es incluso admirable, como reconoce el propio artista. El mecanismo, claro, no es el de antaño, y los roces (octavas rotas, como en la *Variación II* de los *Estudios*, por poner sólo el ejemplo que primero se me viene a la cabeza) abundan, pero, pese a ello, es asombrosa la realización de tantos pasajes comprometidos, por añadidura arriesgados —no amara nada— (*Variación IX, Presto possibile*, de los *Estudios*, la *Sonata de Ives* —tremendas octavas sobre los 3'55" y siguientes—, la obra de Hoffmann). Sin embargo, junto a momentos bastante convincentes, encontramos mucho capricho (*Estudios I, II y IV* de Schumann, *Nocturno* de Chopin), con su ya conocida tendencia a exagerar las oscilaciones de *tempo*, e incluso frasear a su aire. En fin, un recital basado en obras brillantes, en el que el público responde con atronadoras y crecientes ovaciones a la espectacularidad del repertorio, aunque la realización no sea, ni mucho menos, immaculada, el interés puramente musical de muchas de las obras sea relativo, y, aunque puedan encontrarse, para las que sí lo tienen, versiones claramente preferibles desde un punto de vista puramente interpretativo. Pero hay que reconocer que enfrentarse a un programa así y sacarlo adelante con este nivel, con 80 años, tiene mérito. Toma sonora muy buena, y público relativamente ruidosillo.

R.O.B.

**IVRY GITLIS.** *Extravaganza*. EMI 7544742 CDC. DDD. 53'05". Grabación: Tokio, 1989. Productor: Motohiko Nakada.



Bajo el título *Extravaganza* se agrupan catorce obras de muy diverso tipo escritas o arregladas para violín y piano. Son, en general, piezas propias para el virtuosismo del violín, de esas que los artistas ofrecen como propina al final del concierto. Así, la *Jota* o la *Danza de La vida breve* de Falla, *Tambourin Chinois* de Kreisler o la *Malagueña* de Albéniz. La audición, pese a lo variado del programa, llega a resultar monótona precisamente por el carácter de propina de estas obritas. La interpretación de Ivry Gitlis es

adecuada en el aspecto virtuosístico aunque no muy variada ni rica de expresión. El pianista Shuku Iwasaki acompaña con discreción. La verdad es que este tipo de discos me interesa muy poco, pero quizá tenga su público. Supongo que la EMI habrá hecho un estudio de mercado y habrá obrado en consecuencia.

C.R.S.

**RUDOLF MAUERSBERGER.** Dresdner Kreuzchor. Obras de Lasso, Hassler, Buxtehude, Schütz y otros. 2 CD EBS 6073. DDD. 51'02" y 62'34". Grabaciones: 1951-1960.



Este es un álbum con grabaciones en vivo tomadas de la Radio del Sur de Alemania (SDR). En él, Rudolf Mauersberger dirige su coro de Dresde con obras que van desde Johann Walther (nacido en 1496) hasta Franz Herzog (fallecido en 1986). Incluye además tres fragmentos del propio Mauersberger, compuestos con aires casi dieciochescos. Es lo que Bernward Lamerz denomina en el libreto «estilo de composición moderadamente moderno». Lo propio sucede con las obras de compositores contemporáneos —Hessenberg, Herzog, Bräutigam y Pepping—, todas pletóricas de academicismo.

Mauersberger fue pionero en la interpretación de la música de Bach por niños ya a finales de la década de los cuarenta. Estuvo toda su vida dedicado a labores corales en Aachen, Eisenach y Dresde. Según parece, fue toda una figura en el mundo musical de esta última ciudad, en la que trabajó con el coro de niños que aquí monopoliza la grabación.

Hay algunas piezas de estimable belleza, especialmente el *Kyrie* de Orlando di Lasso, el *Agnus Dei* de Hassler o el *Tristis est anima mea* de Johann Kuhnau, pero el interés del disco para el común de los aficionados es reducido. Únicamente lo recomendaríamos a algún profesional del canto coral o a buscadores de corales antiguos de compositores infrecuentes.

R.Y.P.

**PETER SEIFFERT:** *Arias de opereta.* Orquesta del Wiener Opernball. Director: Peter Falk. EMI CDC 7 54732 2.



La opereta es un género ameno, elegante, sofisticado y con gotas de encanto un tanto decadente, que fundamentalmente pretende entretener y, en la época actual, recrear el sabor de otra vestida de frac y polsón. Para ello es imprescindible un legato inmaculado, una pureza de línea irreprochable y sentido del canto hedonista y espontáneo, amén de una predisposición natural o adquirida para el *rubato*, que haga que los pies del oyente se muevan en tiempo de vals y asimile el cartón piedra como si fueran decorados naturales. Esto, entre los tenores, lo hicieron maravillosamente bien Richard Tauber, Fritz Wunderlich y Nicolai Gedda, que fueron espléndidos cantantes de lied y geniales intérpretes de Mozart mientras se divertieron entre vales y polkas.

Peter Seiffert no tiene nada que ver con lo anterior, no es que sea malo, es anodino y monótono. Que la emisión sea gutural y el timbre genérico es lo de menos, lo peor es que es rígido, escaso de fantasía en lo musical e inexpresivo, el resultado es que las melodías que en las voces de los otros nos hacían sonreír, en la de Seiffert nos hacen bostezar.

R. de C.

**BUTTERWORTH:** *The banks of green willow.* **MOERAN:** *Dos piezas para pequeña orquesta.* **BRIDGE:** *There is a willow grows aslant a brook.* **BAX:** *Tres piezas para pequeña orquesta.* **Ann Murray, mezzosoprano. Orquesta de Cámara Inglesa. Director: Jeffrey Tate. EMI British Composers CDM 7 64200 2. Grabación: Londres, VIII/1985. Productor: David Groves. Ingeniero: Mark Vigers.**



He aquí la otra cara de la música inglesa, el rostro más amable de lo que muchas veces llega hasta nosotros en forma de un sinfonismo algo hipertrofiado, de raigambre inequívocamente nórdica, bien limitadas sus coordenadas —salvo en el caso de Tippett— por Brahms (Pary) y Sibelius (Walton) en un arco que no abarca ciertamente demasiado. Lo que se nos ofrece ahora es inequívocamente británico desde el clima sonora hasta la forma breve, tan querida de los compositores de las islas, pasando por la inspiración en temas folclóricos para componer esa suerte de rapsodia breve y poética que bien podríamos llamar idilio y que tiene su paradigma, además de en la obra de Butterworth —muy hermosa— que contiene este disco en piezas como *The lark ascending* de Vaughan Williams o *In a summer garden* de Delius. Ya había excelentes grabaciones de este tenor a cargo de Norman del Mar (Chandos) y de Sir Neville Martin (Decca). Esta es magnífica y revela un evidente amor por estas músicas menores pero tan gratas. Destacable la irresistible melancolía de la obra de Butterworth que da título al disco.

L.S.

**HOTTETERRE:** *Suite III del Libro II.* **MONTECLAIR:** *Pant et Syrinx.* **COUPERIN:** *Conciertos VI y XIV.* **MARAIS:** *Suite VI del Libro III. Le Parlement de Musique.* **OPUS III OPS 47-9111. DDD. 59'19". Grabación: Wolfsheim, Francia, II/1991. Productora: Yolanta Skura. Ingeniero: François Eckert.**



Registro que nos ofrece un surtido de música barroca francesa, con el común denominador de la presencia del oboe, en el que, al lado de los supuestamente más difundidos Marais y Couperin, encontramos un ejemplo instrumental de Jacques-Martin Hotteterre y una cantata de Michel Pignolet de Montclair, *Pant et Syrinx*, donde el oboe sustituye a la flauta rústica, presenta un gran interés por la mezcla de estilos italiano y francés. De este último evidencian los intérpretes una familiaridad notable, sobre todo

en lo que respecta al tratamiento del intrincado y particularísimo mundo ornamental de esta música. Sensacional el oboe Randall Cook ya desde el Prélude de la *Suite III* de Hotteterre, muy suelta, elegante y estilista la soprano Ann Monoyios en la cantata. Igualmente resaltable Paolo Pandolfo, un gambista de primerísima línea que aquí interviene en un plástico continuo —con Brian Feehan, tiorba, y Martin Gester, clave—, pues incluso la *Suite VI* de Marais cuenta con el oboe como voz principal.

E.M.M.

**MILHAUD:** *Concierto para batería y pequeña orquesta.* **BENNETT:** *Concierto para percusión solista y orquesta de cámara.* **ROSAURO:** *Concierto para marimba y orquesta de cuerda.* **MIYOSHI:** *Concierto para marimba.* **Evelyn Glennie, percusión. Orquesta de Cámara Escocesa. Director: Paul Daniel. RCA 09026 61277 2. DDD. 62'50". Grabación: Glasgow, VIII/1991.**



Uno, para qué les voy a engañar, no es excesivamente amante de este tipo de música. Puede que, en consecuencia, no sea el receptor idóneo de productos como éste, que se me antojan confeccionados a la mayor gloria de Glennie, que por lo demás está como quiere, como muestra la portada, digna de Mata-Hari (como las de los otros que ha realizado para RCA. «Vd. tiene ojos de mujer fatal», que diría Jardiel). Lo malo es que como el placer visual no va más allá de la portada y ni esto es un láser (ni uno tiene láser), pues hemos de conformarnos con el placer auditivo, y esto ya es otra cuestión. La obra de Milhaud tiene un pasar, es espectacular y está realizada de forma brillantísima por la percusionista escocesa. El *Concierto* del británico Bennett, dedicado a ella, está fundamentalmente dirigido a los instrumentos de sonido indeterminado, con la sola inclusión de la marimba en el tercer movimiento. Se deja cierta libertad a la intérprete para elegir el instrumento en determinados momentos. Glennie proporciona una variada demostración de cantidad y calidad, aunque a uno llega a antojarse demasiado circense. Algo menos de *show* pero sin tampoco entretenernos demasiado los dos conciertos dedicados a la marimba por el brasileño Rosauro, que demuestra al menos el conocido talento de los músicos de ese país en cuanto a ritmo, un ingrediente aquí quizá más esencial que nunca, y por el japonés Miyoshi, éste bastante monótono. En fin, como verán, el firmante no se ha divertido en exceso, pero quién sabe, quizá otros lo hagan.

R.O.B.

**UNA ANTOLOGIA DEL RENACIMIENTO.** Obras de Lotti, Palestrina, Allegri, Caldara, A. y G. Gabrieli, Frescobaldi, Cavalli, Monteverdi y Lasso. **The Sixteen. Director: Harry Christophers. 2 CD COLLINS 50092 y 13602. DDD. 56'26" y 57'17". Grabaciones: Londres, XI/1989 y I/1992. Productor: Mark Brown. Ingeniero: Anthony Howell.**



De un interés notablemente superior a las grabaciones editadas bajo los títulos de *La corona de espinas* y *Los pilares de la eternidad*, esta antología renacentista, sin embargo, presenta un programa excesivamente disperso, dejando aparte además que varias de las músicas pertenecen de pleno derecho al barroco. La corrección de las lecturas de *The Sixteen* y su idioma generalmente estilista no consiguen, con todo, que las versiones posean la penetración y la belleza tímbrica de, por ejemplo, los Tallis Scholars. Por su parte, también Pro Cantione Antiqua propone una *Missa Papæ Marcelli* de Palestrina de poder comunicativo y transparencia mayores. Por lo demás, los Sixteen elaboran su polifonía con una innegable tendencia al trazo grueso, al menos visto desde la óptica que ha de aplicarse a la corriente auténtica. Esta opacidad

lastra un tanto el Kyrie de la citada *Missa* de Palestrina. Y si en el *Miserere* de Allegri se consigue un clima de misticismo inmaterial —bien es verdad que más aparente que real, pero eso debe achacarse a la obra misma—, merced sobre todo a unos agudos estratosféricos, la tímbrica hiriente que se paga a cambio es un precio quizá demasiado alto. Más vida y sentido dramático de la música religiosa hay en todo el segundo disco, que tiene su punto de expresividad más concentrada en el *Salve Regina* de Cavalli.

E.M.M.

**LA GUITARRA EN LA OPERA.** Giuliani: *Rossiniana Op. 119 n.º 1*. Sor: *Introducción y Variaciones sobre un tema de la «Flauta mági-*

*ca»* de Mozart, Op. 9. **Tárrega:** *Fantasia sobre motivos de «La traviata»* de Verdi. **Mertz:** «*El trovador*» de Verdi, Op. 8, n.º 27. «*Norma*» de Bellini, Op. 8, n.º 17. «*El barbero de Sevilla*» de Rossini, Op. 8 n.º 23. **Claudio Marcotulli, guitarra.** OPERA TRES. CD 1007. DDD. 68'04". Grabación: Recanati, 1992. Ingeniero: Roberto Cicchitelli-Malleus.



Quizá con lo único que este cronista no está de acuerdo es con el título de este compacto, que sugiere antes bien la participación de este instrumento en la Opera, que de hecho existe, que no la inspiración que diferentes compositores tuvieron en ella para generar sus obras o fantasías.

Claudio Marcotulli es un guitarrista meticuloso que además sabe imbuir del adecuado sentido del humor a las partituras que acomete. La *Rossiniana* de Giuliani es un claro ejemplo de esto que anotamos, traducida con acierto y maestría. No cae Marcotulli en la rutina, defecto muy frecuente, y extrae con naturalidad luminosa todo el sentido de la partitura. Sabe ser jocoso donde sea necesario, guardando una elegante compostura en las partes más ceremoniosas o reconcentradas.

El planteamiento interpretativo goza del lirismo adecuado para abordar este tipo de obras que exigen del guitarrista una natural disposición de cantar la partitura. Marcotulli canta con soltura, su ritmo es muy solvente y cuenta con una mano derecha de articulación certera.

No es frecuente encontrar grabadas las obras de aquel representativo guitarrista y compositor romántico, el austriaco Johann Kaspar Mertz. Aquí se incluyen tres fantasías de su autoría sobre *El trovador* de Verdi, *Norma* de Bellini y *El barbero de Sevilla* de Rossini. Marcotulli les confiere, a través de un sonido bien conformado y redondo, la adecuada morbidez y sensualidad. Es muy oportuna la iniciativa de rescatar este material que contiene no pocos valores.

Un registro con un inteligente criterio de unidad, con derroche de color, humor y calidad que recomendamos sin peros.

L.M.G.

## Ser y no ser de la guitarra



A manera de resumen discográfico EMI pone en circulación cuatro compactos que recuperan casi la totalidad de las grabaciones de este guitarrista. Parte de ella ya fue de reciente aparición bajo el título: *Antología de la guitarra clásica*, también en compacto y que ya comentamos oportunamente.

Reflotar este material sonoro puede resultar interesante aunque no al menos en todos los casos. No nos parece oportuno, por ejemplo, insistir en la presentación de aquellas obras en transcripción para dos y tres guitarras. Allá por los años 70, debido a requerimientos diversos, podían disfrutar de alguna aceptación. Hoy carecen de funcionalidad, desdibujan la música y el instrumento. El hecho en sí de grabar todas las partes el mismo intérprete, que es lo que sucede en este caso, supone un esfuerzo y un mérito, pero no juzgamos aquí la calidad musical de este trabajo, no radica en ello para nosotros el problema, sino en lo que de concepto musical contienen, o mejor no contienen. Es decir que no resulta atractivo confinar a la guitarra como a un instrumento pasto de transcripciones de obras de renombre, las cuales generalmente sufrirán una transformación trágica. En tanto en cuanto a la guitarra sola se refiere, existen transcripciones perfectamente aceptables. En lo que a dos, tres o más guitarras se refiere, es mayor el riesgo de caer en terreno de dudosa autenticidad. De cualquier manera, creemos que el siglo XX es, o debe ser, el siglo que afiance a la guitarra con entidad propia y para ello ésta ha de contar, las más de las veces, con repertorio auténtico en todas sus manifestaciones. Es imprescindible entender que la música para guitarra tiene que pertenecer a la guitarra y no provenir mayoritariamente de dudosas transcripciones. La transcripción, cuando exista, deberá tener un rigor conceptual absoluto para así engendrar un valor propio y adecuado.

A lo largo de los cuatro compactos los valores musicales de Ernesto Bitetti están presentes en buenas dosis. No obstante, los *Conciertos* de Vivaldi, junto a los *Solistas* de Zagreb, tienen escasa presencia sonora del solista, exigiendo del oyente un gran esfuerzo



de concentración y de conocimiento previo de la obra, para la aprehensión de la totalidad del conjunto y del discurso.

L.M.G.

**VIVALDI:** *Cuatro conciertos para guitarra y orquesta de cuerda*. **WEISS-PONCE:** *Suite en la mayor*. **BACH:** *Suite en sol mayor*. **Ernesto Bitetti, guitarra.** *Solistas de Zagreb*. EMI CDM 7 64682 2. ADD. 77'06". Grabaciones: Madrid, 1968, 1982. Productores: Roberto Pla (1968) y M<sup>a</sup> Francisca Bonmatí (1982). Ingenieros: José Manuel Pardo y Angel Barco.

**CUATRO SIGLOS DE MUSICA ITALIANA PARA GUITARRA.** Ernesto Bitetti, guitarra. EMI CDM 7 64683 2. ADD. 46'53". Grabación: Madrid, 1971. Productora: M<sup>a</sup> Francisca Bonmatí. Ingeniero: Angel Barco.

**CUATRO SIGLOS DE MUSICA ESPAÑOLA PARA GUITARRA.** Ernesto Bitetti, guitarra. EMI CDM 7 64684 2. ADD. 49'42". Grabación: Madrid, 1969. Productora: M<sup>a</sup> Francisca Bonmatí. Ingeniero: Angel Barco.

**ALBENIZ Y FALLA EN GUITARRA.** Ernesto Bitetti, guitarra. EMI CDM 7 64685 2. ADD. 77'18". Grabaciones: Madrid, 1976, 1979. Productora: M<sup>a</sup> Francisca Bonmatí. Ingeniero: Angel Barco.

**MASCARAS Y FANTASIAS.** Música Inglesa de la primera mitad del XVII. Sebastian Marq, flauta de pico. *Le Concert Français*. Director: Pierre Hantaï. **AUVIDIS E 8504.** DDD. 57'45". Grabación: Abadía de Fontevraud, 1992. Ingeniero: Nicolas Bartholomé.



*Hemosísima música formada por pequeñas piezas de la Inglaterra del siglo XVII.* Música de John Coperario, William Lawes, Mathew Locke, Jakob van Eyck, Robert Johnson y anónimos.

Las máscaras, como explica el propio Sebastian Marq en el libreto, era una especie de brevísimos divertimentos destinados a ser intercalados en las obras de teatro que tenían episodios musicales. En nuestro disco, a la belleza de las composiciones se une la admirable interpretación de *Le Concert Français*, un grupo de jóvenes músicos que llevan a cabo un trabajo de gran relevancia crítica.

Mención especial merece el solista Marq, que demuestra una maestría técnica encomiable con la flauta dulce. La grabación está realizada en el refectorio de la abadía de Fontevraud y es impecable, en la línea habitual de la casa.

A la preciosidad de la música, la calidad de la interpretación y la bondad del registro se añade un libreto con textos en francés, inglés y castellano. Sí, han leído bien. ¿Será un error?

R.Y.P.

**THE OLD HALL MANUSCRIPT.** The Hilliard Ensemble. EMI CDC 7 54111 2. DDD. 65'01". Grabación: Iglesia de la Abadía de Douai, Woolhampton, Berkshire; IX/1990. Productor: Simon Woods. Ingeniero: Simon Rhodes.



Continúa la celeberrima agrupación vocal Hilliard Ensemble desvelando celebradas páginas de la música inglesa. En esta ocasión, *The old hall manuscript* es un documento del siglo XV, conteniendo interesantes autores tardomedievales, como Leonel Power, Cooke, Forest, etc...

Una de las más interesantes aportaciones de este disco, además de las obras en él contenidas, es su didactismo; pues las antifonas polifonales vienen precedidas por el canto llano que sirve de material para la construcción polifónica. Otra característica, propia del estilo, es la abundancia de la isoritmia en las obras aquí contenidas.

La interpretación es pulquérrima; con un *legato* profuso. Voces tan celebradas como las de David James, Rogers Covey-Crump, John Potter (incombustible), o Gordon Jones, entre otros, siguen estando en sus mejores momentos.

F.B.C.

**EL VOCALISTA AMERICANO.** Himnos populares y espirituales. The Boston Camerata. The Schola Cantorum of Boston. Coro de Cámara del Collegium Musicum de Harvard-Radcliffe. Director: Joel Cohen. ERATO 2292-45818-2. DDD. 59'25". Grabación: Boston, XI/1991. Productora: Martine Guers. Ingeniero: David Griesinger.



Con *The American Vocalist* (1849) y *The Revivalist* (1868), las dos fuentes de las que Cohen ha obtenido las piezas para el programa de este disco, asistimos a la formación del canto comunitario de una joven sociedad que precisa sentirse unida. Este sentido histórico es precisamente el más importante de la grabación, puesto que la música por sí misma no es de gran categoría, como salida que fue la mayoría de las veces de manos no profesionales. Se capta la cercanía de lo popular, una raíz que por lo escaso de la tradición de procedencia, sólo transmite una música sencilla, sin pretensiones artísticas, lo mismo cuando es homofónica que a solo, o con apuntes polifónicos muy tímidos; los instrumentos, si

es que intervienen, se limitan a doblar las voces o acompañar tenuemente. La interpretación, aunque no en todo momento logra zafarse de la impresión general de monotonía a que aboca la naturaleza de los propios himnos, crea una visión ingenua que se revela como un camino razonablemente fértil. Las partes a solo poseen un nivel técnico inferior. Sobresale, en cualquier caso, la versión de *Shall we gather at the river*, que aquí se presenta desprovisto de gangas.

E.M.M.

**VARIOS:** Obras de Sandström, Nørgård, Hvoslef y Wallin. Manuela Wiesler, flauta. Conjunto Kroumata de Percusión. BIS 512. DDD. 63'33".



Este singular disco ofrece un atractivo programa de obras para instrumentos de percusión, en dos de ellas con intervención de flauta solista, pertenecientes a cuatro compositores escandinavos contemporáneos. La austeridad de los medios utilizados no es obstáculo para que ante el oyente atento se revele todo un mundo de matices y sensaciones gracias al grupo sueco de percusión Kroumata fundado en 1978, que da una soberana lección de musicalidad, precisión rítmica y variedad tímbrica y a la solista brasileña Manuela Wiesler cuya sensibilidad poética tiene su mejor argumento en un sonido aterciopelado y sugestivo.

De los compositores el danés Per Nørgård (1932) es relativamente conocido. En su amplio catálogo figuran ejemplos vocales, de cámara, orquestales y las óperas *Laberintos* y *Gilgamesh*. Unos comienzos neoclásicos derivados de su afinidad con Sibelius y sus estudios con Holmboe y Nadia Boulanger, dieron paso a un serialismo personal y a técnicas de *collage*. La obra aquí propuesta *Square and round* dedicada a Kroumata es de gran sutileza rítmica y no desdeña incorporar técnicas arcaicas como la del hoquetus para potenciar la expresividad. También se escribieron para Kroumata y Manuela Wiesler *Free Music* para flauta y seis percusionistas del sueco Sven-David Sandström, discípulo de Ligeti y del propio Nørgård que juega con el serialismo, los semitonos y la aleatoriedad, y el *Sexteto* para flauta y percusión del noruego Ketil Hvoslef (1939) hijo del también compositor Harald Saeverud y que incluye en su obra ciertos toques extraeuropeos en una línea que puede tener su origen en Debussy, el primero según Boulez en romper de forma consciente y para ampliar su horizonte creador el cerco de occidente.

Este último aspecto se acentúa en el más joven de estos músicos, el noruego Rolf Wallin nacido en Oslo en 1957 y cuya interesantísima *Stonewave* que se graba por primera vez en este disco, rebosante de inventiva y fascinación, lleva un subtítulo revelador, «Ritual para exorcizar los malos espíritus». Wallin explica que se trata de un conjuro, puesto que sólo fuerzas divinas pueden salvar la cultura europea de un sistema que proclama la ley de la jungla como principio guía de la vida social y cultural. Una amarga reflexión que parece un eco de la no

menos inquietante apelación de Heidegger en la controvertida entrevista del *Spiegel*.

D.C.C.

**DORIS SOFFEL.** *Arias de virtuosismo.* Obras de Pergolesi, Mozart, Rossini, Donizetti, Flotow, Meyerbeer, Bizet y Ravel. Real Orquesta de Cámara Sueca. Director: Mats Liljefors. CAPRICE CAP 21428 DAD. Grabaciones: Estocolmo, 1984-1988. Productor: Lars Silen. Ingenieros: Bengt-Göran Staaf, Bertil Alving, Bo Andersin.



La mezzosoprano alemana Doris Soffel interpreta aquí un programa variado y arriesgado, en el que predominan las páginas de belcanto italiano, un repertorio en el que la cantante ha conseguido notables éxitos, que han llegado a sorprender si tenemos en cuenta la procedencia de la artista. Recordemos, por ejemplo, su *Adalgisa* en el Liceo junto a la Norma de Joan Sutherland, o sus incursiones en Rossini y Donizetti. La técnica es bastante sólida, aunque encontramos aquí y allá ciertas asperezas, propias de una voz poderosa y timbrada, si bien algo metálica y no siempre maleable. En cualquier caso, salir tan airosa de una página tan comprometida como el aria de *Maometto II* de Rossini, donde es difícil olvidarse del modelo de Home, es la prueba de un trabajo importante y riguroso, aunque falte ligereza en *Italiana, Tancredi* o *Donna del Lago*. Muy notable también es el *Parto*, *parto de La demenza di Tito*, junto a curiosidades como la *Habanera* de *Carmen*, *La flauta encantada* de *Scheherazade* de Ravel o el aria de Nancy de *Martha* de Flotow. En *O mio Fernando* de *La favorita* y el aria del paje de *Les Huguenots*, *Nobles seigneurs*, Doris Soffel sabe imprimir autoridad a la primera y desenvoltura a la segunda, cautivando, como en el resto del recital, a un público dispuesto al entusiasmo, que ha podido seguir en Suecia la trayectoria de esta interesante artista a lo largo de los diferentes años a los que pertenecen estos conciertos; una voz que, por desgracia, últimamente se ha vuelto más áspera y tirante, dura por arriba, y se han agudizado algunos de los problemas antes apuntados.

R.B.I.

**ESCUELA DE NOTRE DAME DE PARIS** 1163-1245. *Monodias y Polifonías vocales.* Ensemble Gilles Binchois. Director: Dominique Vellard. TUXEDO HARMONIC RECORDS H/CD 8611. DDD. 53'. Grabación: Colegiata de Saint-Martin, Champaux, Francia, VIII/1986. Productor: François-Dominique Jouis. Ingeniero: Gérard Robin.



En pocas palabras, un precioso disco dedicado a monodias y polifonías vocales sacras del siglo XII, con obras de los manuscritos de Florencia (Biblioteca Laurenziana) y Wolfenbuttel (Codex 1099). Toda la austera, sencilla y directa expresividad de esta música del medievo está aquí recogida en una interpretación excelente de los 8 componentes del

Ensemble Gilles Binchois, con su director Dominique Vellard, también solista (*Beata Viscera*) ocasional, a la cabeza. El grupo, las más de las veces con sólo tres voces (sólo en una ocasión a cinco), siempre manejadas de forma tan bonita como discreta, está perfectamente conjuntado y muestra una entonación perfecta. Especialmente emotivos el *Alleluia*, *Nativitas Gloriosa Virginis Mariae* de Perotin, una obra relativamente más extensa que el resto de las que componen el disco, de una riqueza expresiva y una sencilla alegría particularmente atractivas, y la hermosa *Salva nos, stella maris*, preciosamente cantada por las tres componentes femeninas del conjunto. Magnífica toma sonora que redondea un acierto absoluto. Un disco espléndido por todos los conceptos.

R.O.B.

**SCARLATTI:** *Messa di Santa Cecilia*. Elizabeth Harwood y Wendy Eathorne, sopranos; Margaret Cable, contralto; Wynford Evans, tenor; Christopher Keyte, bajo. Coro del St. John's College de Cambridge. The Wren Orchestra. Director: George Guest. *Dos Motetes*. Coro Schütz de Londres. Director: Roger Norrington. DECCA 430 631-2. ADD. 63'42". Grabación: Cambridge, VIII/1978. Productores: James Walker (Misa) y Michael Bremner (Motetes). Ingenieros: Kenneth Wilkinson, John Dunkerley, Colin Moorfoot (Misa) y Stanley Goodall (Motetes).

**DVORAK:** *Misa en re mayor, op. 86*. Neil Ritchie, tiple; Andrew Giles, contralto; Alan Byers, tenor; Robert Morton, bajo; Nicholas Cleobury, órgano. Coro de la Catedral de Cristo de Oxford. Director: Simon Preston. LISZT: *Missa choralis*. Lynton Atkinson y Mark Tinkler, tiples; Christopher Royall, contralto; William Kendall, tenor; Richard Suart, bajo; Stephen Cleobury, órgano. Coro del St. John's College de Cambridge. Director: George Guest. DECCA 430 364-2. ADD. 74'28". Grabaciones: Oxford, IV/1974 (Dvorák); Cambridge, I/1973 (Liszt). Productores: Michael Bremner (Dvorák) y James Goodall (Liszt). Ingenieros: Stanley Goodall (Dvorák, Liszt) y Michael Mailles (Liszt).

**BRUCKNER:** *Misa en mi menor*. Peter Hall, tenor. Conjunto de viento Philip Jones. Coro Schütz de Londres. Director: Roger Norrington. STRAUSS: *Hymne, op. 34* núm. 2. *Deutsche Motette, op. 62*. Jessica Cash, soprano; Jean Temperley, mezzo; Wynford Evans, tenor; Stephen Varcoc, bajo. Coro Schütz de Londres. Director: Roger Norrington. DECCA 430 365-2. ADD. 73'55". Grabación: Londres, IV/1973 (Bruckner); Londres, IX/1974 (Strauss). Productor: Michael Bremner. Ingeniero: Stanley Goodall.



La coincidencia de directores, solistas y conjuntos corales en varias de las obras recogidas en estos tres discos, explica el hecho de que se agrupen en un mismo comentario autores tan dispares por razones cronológicas y estilísticas como son Alessandro Scarlatti y Richard Strauss. Los tres discos proceden de

diversas grabaciones efectuadas hace veinte años y aparecidas en su momento en discos de vinilo, aunque no en idéntico número al de los actuales compactos. La reedición de todas estas grabaciones en sistema compacto ofrece considerables ventajas de tipo acústico, aunque con ello desaparece la unidad de autor y de intérpretes. Esta política del relleno para dar al disco una mayor duración temporal es practicada por bastantes casas discográficas. El resultado es, en la mayoría de los casos, una mezcla desafortunada e incoherente de autores e intérpretes. Ni siquiera en el disco consagrado íntegramente a Alessandro Scarlatti se puede justificar la inclusión de los *Motetes*, puesto que la *Messa di Santa Cecilia* tiene por sí sola la entidad suficiente como para no tener que acudir a este tipo de soluciones.

Las interpretaciones alcanzan un elevado nivel de calidad musical, debiendo mencionar en especial las lecturas de Richard Strauss y Dvorák, dirigidas por Roger Norrington y Simon Preston, respectivamente. El Coro Schütz de Londres demuestra una gran profesionalidad en la interpretación de las dos difíciles obras de Strauss. Por su parte, el Coro de la Catedral de Cristo de Oxford y solistas imprimen a la *Misa en re mayor* de Dvorák un carácter íntimo y recogido, muy adecuado a esta página litúrgica. Finalmente, en lo que hace a Scarlatti, su audición resulta muy agradable y no cabe dudar del buen hacer de George Guest. No obstante, en algunos aspectos (voces solistas femeninas, instrumentación, plantilla coral y orquestal) habría sido deseable una mayor aproximación y fidelidad al espíritu del barroco.

F.G.U.

**GIUSEPPE DI STEFANO:** *Arias y dúos de Faust, Martha, La bohème, Le Cid, Rigoletto, Madame Butterfly, La Gioconda, Tosca y Lucia di Lammermoor*. Con Bidú Sayo, Renata Tebaldi y Lily Pons. Orquesta de la Radio de Chicago. Director: Gaetano Merola. MYTO I MCD 924.67. 75'23". DDD. Grabación: Chicago, 1950. Distribuidor: Diverdi.



Este disco requiere unas previas aclaraciones de carácter logístico y distributivo. En el encabezamiento se ha reproducido fielmente lo que la carátula indica, pero ello no es real. Parte de las páginas que se aseguran se cantaron en Chicago, pertenecen a un equivalente recital radiofónico pero en San Francisco y no en 1950 sino un año después. Asimismo, en el dúo de *Lucia* del acto I con Di Stefano se escucha a una Lily Pons algo madura en vez de Bidú Sayo que figura en el papelito acompañante (en el envés del disco, no obstante, aparece el nombre de la soprano francesa). Aclarados estos puntos, esta entrega es un reflejo incuestionable de lo que era en aquellos años, vocal y canora, Di Stefano: voz bellísima, única, temperamento generoso, línea de canto personalísima pero subyugante (el do agudo de *Faust* lo va regulando hasta reducirlo a un pianísimo evanescente en un alarde de *fiato* además increíble). Pero ya en el tenor de 29 años comienzan a afechar las fisuras venideras. Sobre todo cuando (¡ya!) se mete en

territorios vedados: *Le Cid* (dicho, sin embargo, de manera arrolladora) o *La Gioconda* (donde está excelente mientras no llegan las partes que comprometen más su instrumento lírico). Además del *Faust*, lo mejor es el dúo de *Lucia* y el Pinkerton galanteador y envolvente ante una Tebaldi ya demasiado maternal, aun antes de gozar Cio-Cio-San los prolegómenos de la maternidad. Curiosamente en *Bohème* el tenor adopta una actitud prepotente que más adelante no repetirá.

Como *bonus* se incluyen unos momentos de la presentación en 1947 de Di Stefano en la Scala con una Mafalda Favero demasiado verista, chocando ante la lectura del tenor que es gloria pura oír, siempre por la belleza vocal inmaculada, pero también por la juventud y el entusiasmo. Myto posee en su catálogo una selección de esta representación escaligera, muy bien dirigida por Antonio Guarnieri.

F.F.

**MUSICA PARA OCHO VIOLONCHELOS:** Obras de Villa-Lobos, Ginastera (transcripción: Ravenstijn), Morera, García, Casals (trans.: Arizcurén), y Montsalvatge (trans.: Ravenstijn). Conjunto Ibérico de Violonchelos. Director: Elías Arizcurén. Claron Mac Fadden, soprano. CANAL GRANDE C.G. 9323. DDD. 60'52". Grabación: Amsterdam, X/1992. Productor: Tom Peeters. Ingenieros: Tom Peeters y Arnout Probst.



El Conjunto Ibérico de Violonchelos, octeto surgido en los cursos internacionales de verano de Gerona por iniciativa y a impulsos de quien es su director, el gran chelista vasco Elías Arizcurén, es el único grupo español en su género. Los jóvenes y ya virtuosos instrumentistas que lo forman, aparte de reunirse en Gerona varias veces al año para preparar sus programas, en ocasiones con los propios compositores que han escrito para ellos, se perfeccionan en las Escuelas Superiores de Música de Utrecht y Amsterdam.

El repertorio del octeto se compone de tres tipos de obras: las ya existentes escritas originariamente para grupo de violonchelos, las transcritas para tal formación y las que nacen *ex novo*, expresamente pensadas para el Conjunto Ibérico por compositores actuales. El presente disco, el primero que ha grabado esta agrupación, reúne precisamente obras de los dos primeros de esos tipos.

Y quizás lo primero que deba señalarse sobre este compacto que comentamos sea el acierto que preside las transcripciones, que saben compaginar el respeto a las intenciones originales de los creadores de los que se parte, con el máximo aprovechamiento de las posibilidades de contrastación que ofrece una paleta en apariencia tan proclive a la homofonía y a la isocoloración como la de un octeto de chelos. Contrastes tímbricos, diversidades expresivas, incluso singularidades en el enfoque de ataques y articulaciones que se logran mantener plenamente vivas —tanto como la voz de Mac Fadden— en una ejemplar toma de sonido.

L.H.

## Otros discos recibidos

**TRILOGY. Boccherini:** *Concierto para violonchelo y orquesta en si bemol mayor.* (Arr.: Grützmacher) **Myslivicek:** *Concierto para violonchelo y orquesta en do mayor.* **Viotti:** *Concierto para violonchelo y orquesta en do mayor. Obra Harnoy, violonchelo. I Solisti Veneti. Director: Claudio Scimone. RCA CD 09026 61228 2. 63'15".*

La presentación, semi-rockera, con libreto desplegable, nos justifica enseguida el título: la «trilogía» se refiere a que las tres obras «están escritas para violonchelo» (*sic*) y «pertenecen al periodo clásico del Siglo XVIII» (*aún más sic*). Pasado este trance inicial, el contenido resulta menos temible de lo que esperar cabría: la Srta. Harnoy es una instrumentista más competente de lo que sus fotos *glamourosas* hacen presagiar y su visión romántica de las obras halla adecuado cómplice en el siempre astuto Scimone, con sus infra-pianísimos inesperados. La grata sorpresa la proporciona el bellísimo *Concierto* de Myslivicek, cuyo tiempo central (Grave) se erige en revelación musical.

**VINTER, A VINTER.** *Canciones danesas de invierno.* **Kirsten Vaupel, soprano; Kurt Ravn, tenor; Kristian Buhl-Mortensen, guitarra; Mikael Beler, flauta; Kim Bohr-Christensen, violonchelo; Leif Hasselgren, viola. DANACORD CD DACOD 327. 62'17".**

**KOM MAJ, DU SODE, MILDE.** *Canciones danesas de verano.* **Kristen Vaupel, soprano; Kristian Buhl-Mortensen, guitarra; Mikael Beler, flauta; Kim Bohr-Christensen, violonchelo. DANACORD CD DACOD 305. 58'17".**

Arreglos más que *potables*, en algún caso de estupendo gusto, con un repertorio *mutante* —varias de las piezas resultan perfectamente intercambiables para esta-

ciones, y pueden ser estivales, otoñales o lo que se quiera—, en el que conviven desde Mozart y Nielsen hasta autores tan *extraños* para esta latitud como Rung, Ring (parece de broma, ¿verdad?), Laub, Schierbeck, Mortensen —sin parentesco aparente con el guitarrista del conjunto—, Fabricius, Degen o Rils-Magnussen. En algún momento, se puede tener la sensación de estar escuchando a un grupo de *amateurs de luxe*, pero tal percepción no es óbice para disfrutar —si le gustan a usted este tipo de registros— de páginas como el *Tagen Letter* de Nielsen, el *Andante* de Rung o los *Valses* de Hennques.

**MONIUSZKO:** *Oberturas. Filarmonía Pomorska de Bydgoszcz. Director: Robert Satanowski. CPO CD 999 113-2. 65'34".*

**TROJAHN:** *Cinco pinturas marinas. Trudeliense Schmidt, mezzosoprano. Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín. Director: Manfred Trojahn. CPO CD 999 188-2. 61'05".*

Músicas poco frecuentes de autores escasamente conocidos entre nosotros, Stanislaw Moniuszko (1819-1872) fue uno de los *padres* del nacionalismo musical polaco, con una producción operística de la que sólo *Halka*, de 1858, ha entrado parcialmente en el repertorio. Las siete oberturas de Satanowski —un director posible en este repertorio e *imposible* en otros más trillados— propone en este registro brindan una rica gama de las inquietudes estético-musicales del compositor. Manfred Trojahn (Cremlingen, 1949) es una de las voces más *sonoras* de la penúltima generación creativa germana, en la que el nombre de Wolfgang Rihm domina ya el panorama general: *estéticamente Independiente, no-constructivista*

—como gusta de definirse—, Trojahn evoca en esta vasta partitura de 1979/83 un mar bastante alejado de las visiones atlántico-mediterráneas en Elgar o Debussy, puesto que los versos inspiradores de Georg Heym miran, sobre todo, al Mar del Norte. Música no fácil, a ratos reiterativa, su conjunto es, sin embargo, de penetrante fuerza, con una pieza aisladamente magistral, *El agua negra*, para la que el músico se refugia en la orquesta de cámara. Modélicos comentarios, como suele ser norma en CPO, de Ingo Harden para Moniuszko y de Theo Hirsbrunner para Trojahn. Excelente sonido.

J.L.P.A.

### Mea culpa

En la sección Otros discos recibidos del nº 73 anoté, por error, dos números de Köchel que no correspondían a las *Sonatas* de Mozart interpretadas por M.J. Pires; dice «K. 282, 283» y debe decir «K.281, 282».

J.L.P.A.

### Fe de erratas

Hemos advertido la siguiente errata en el número 73 de la revista.

Opinión discográfica (pg. 59): Donde dice «la capacidad del ucraniano vivo» debe decir «la capacidad para grabar discos y ofrecer actuaciones en vivo del ucraniano».

## Convocatorias

### ACADEMIA ITINERANTE DE DIRECCION DE ORQUESTA Y CORO

Por celebrar en las tres provincias con más solicitudes. 4-X-93/24-VI-94. Profesor: Francisco Navarro Lara. Fecha límite inscripción: 15-IX-93. Información: Apartado postal 545. 14650 Bujalance (Córdoba).  
**II CERTAMEN INTERNACIONAL DE COREOGRAFIA DE DANZA ESPAÑOLA Y FLAMENCO**  
Teatro Albéniz. Madrid. 9, 10, 11-VII-93. Premios: 600.000 ptas., 300.000 ptas. Premio a bailarín sobresaliente: 300.000 ptas. Fecha límite vídeo coreografía: 8-VI-93. Información: (91) 547 69 79.

### XXVII CERTAMEN INTERNACIONAL DE GUITARRA FRANCISCO TARREGA.

Benicasim, 27-VIII/3-IX-93. Premios: 1º: 1.350.000 ptas., grabación CD y 7 conciertos; 2º: 800.000 ptas.; especial para la mejor interpretación de Tárrega: 400.000 ptas.; del público: 275.000 ptas.; al mejor intérprete español: bolsa de estudios por 135.000 ptas. Fecha límite inscripción: 20-VIII-93. Información: Tfno. (964) 30 09 62.

### PRIMER CONCURSO INTERNACIONAL DE COMPOSICION ALBERTO GINASTERA. 1993.

Buenos Aires. Teatro Colón. Para compositores de

cualquier nacionalidad de hasta 40 años de edad. Obra sinfónica de 15'-25'. Premio: 15.000 dólares USA. Fecha límite presentación: 30-VI-93. Fallo: 31-X-93.

### XXII CONCURSO INTERNACIONAL DE GUITARRA JOSE LUIS LOPATEGUI.

Sant Cugat del Vallès. 20/30-VII-93. Fecha límite inscripción: 5-VII-93. Información: Tfno. (93) 207 40 22.

### X CURSO INTERNACIONAL DE ORGANO ROMANTICO

San Sebastián. 23/28-VIII-93. Profesor: Louis Robilliard. Fecha límite inscripción: 30-VI-93. Información: Tfno. (943) 48 12 38.

### CURSOS DEL FESTIVAL DE GUITARRA DE CORDOBA

27-VI-93/17-VII-93. Profesores: J.L. Romanillos, T. Martínez de la Peña, P. Romero, L. Brouwer, M. Sanlúcar, J. Griffiths, A. Gilardino, I. Aguilar, E. Melchor, S. Hoces, A. Vega, R. Fernández Manzano, M. Romero Esteso, G. Wade, J.B. Vega. Información/inscripción: Tfno. (957) 48 02 37.

### CURSOS MAGISTRALES DEL CONSERVATORIO SCHENKUNG DE BERNA

Igor Ozim, violín. 2/14-VIII-93. Fecha límite inscripción: 30-VI-93. Interpretación de instrumentos de metal. Trompeta: S. Arnold, trompa: R. Vlatkovic; trombón: B. Slokar; W. Wagenhäuser, piano. 11/18-IX-93. Fecha límite inscripción: 31-VII-93.

Brigitte Fassbaender, canto con piano. 23/29-X-93. Fecha límite inscripción: 15-IX-93.

Información: Secretaría de los Cursos de interpretación del Conservatorio de Berna. Kramgasse, 36. CH-3011 Berna, Suiza.

### EL ORGANO EN LA PENINSULA IBERICA

XIV Curso Internacional de interpretación. Montblanc, Torredembarra, Tarragona. 20/29-VII-1993. Profesor: Josep Mª Mas Bonet. Derechos: ejecutante: 13.000 ptas.; oyente: 10.000 ptas. Número de participantes: hasta 12. Fecha límite inscripción: 25-V-93. Información: Tfno. (977) 77 37 99.

### PREMIO DE INVESTIGACION MUSICAL EMILIO PUJOL 1993

Convoca: Instituto de Estudios Leridanos. Tema de musicología histórica española en cualquiera de las lenguas oficiales del Estado. Premio: 400.000 ptas. Fecha límite presentación original: 29-XI-93. Información: Tfno. (973) 27 15 00.

CONCIERTOS

BARCELONA

Ibercámara

10 de mayo: Real Filarmónica de Estocolmo. Gennadi Rozhdestvenski. Gidon Kremer, violín. Berwald, Albéniz, Shostakovich, Ravel.  
17: Zoltán Kócis, piano. Programa sin determinar.

Palau 100

15 de mayo: Orquesta del Teatro La Fenice de Venecia. John Fisher. Jaume Aragall, tenor. Programa sin determinar.  
18: Filarmónica de Varsovia. Orfeo Català. Kazimierz Kord. Stravinski.  
9 de junio: Sinfónica de Chicago. Daniel Barenboim. Programa sin determinar.

Euroconcert

12 de mayo: Hans Gebhard, órgano de la catedral. Bach, Franck.  
19: Coral Sant Jordi. Ensemble Baroque de Niza. Gilbert Bezzina. Parramón, Garrigosa, Cabré, Monteverdi.

Orquesta Ciudad de Barcelona

14,15,16 de mayo: Luis Antonio García Navarro. Coral Càmina. Schubert.

BILBAO

Teatro Arriaga

8 de junio: London Philharmonic. Franz Welser. Most. Bruckner, Quinto.

EUSKADI

Sinfónica de Euskadi

17 de mayo: Orfeón Donostiarra. Yehudi Menuhin, Schaechter, Hill, Schollum, Elgar, *El sueño de Gerencia*. (Bilbao), (18,19: San Sebastián; 21: Vitoria).

GRANADA

Centro Manuel de Falla

15,16 de mayo: Orquesta Ciudad de Granada. Juan de Udaeta. Helen Donath, soprano. Schubert, Mozart, Brahms.  
20: Sinfónica de Odesa. Orff, *Carmina Burana*.

LAS PALMAS

Filarmónica de Gran Canaria

13,14 de mayo: Victor Pablo Pérez. Joaquín Achúcarro, piano. Darius, Rachmaninov, Shostakovich.  
21,22: José Ramón Encinar. Del Campo, Falla, Bretón, Zoghbi.  
28: Roberto Benzi. Alain Marion, flauta. Glinka, Kachaturian, Debussy.  
3,4 de junio: Alfred Walter. Takács, Kováts, Schubert, Bartók.

MADRID

Ibermúsica

22 de mayo: Filarmónica de Varsovia. Kazimierz Kord. Liszt, Chopin, Beethoven.  
26,27: Teatro Bolshoi. Alexander Lazarev, Prokofiev, Rachmaninov, Borodin, *Príncipe Igor* (versión de concierto).  
9,10 de junio: Filarmónica de Londres y Coro. Franz Welser-Möst. Howarth, Cairns, Ainsley, Azeberger, George. Shostakovich, Schubert, Bruckner, Quinto.

Asociación Filarmónica

11 de mayo: Filarmónica Real de Estocolmo. Gennadi Rozhdestvenski. Gidon Kremer, violín. Berwald, Sibelius, Berlioz.  
25: Sinfónica de Estambul. Alexander Schwink. Esintler, Pouleuc, Shostakovich.  
3 de junio: Ensemble Wien-Berlin. Ligeti, Mozart, Reicha, Rossini, Hindemith.

Ciclo Brahms de Caja Madrid

12 de mayo: Coro Filarmónica de Praga. Filarmónica Checa. Gerd Albrecht. Isokoski, Hynninen. *Ein Deutsches Requiem*.  
13: Filarmónica Checa. Gerd Albrecht. Alyssa

Park, violín. Obertura trágica. *Concierto para violín. Cuarteto Op.25* (trans. Schoenberg).

Liceo de Cámara

22 de mayo: Bob van Asperen, clave. Soler.

XX Ciclo de la Universidad Autónoma

11,12,13 de mayo: I Musici. Programas sin determinar.  
14: Coro de la Radio de Praga. Lubomir Matl. Chaikovsky, *Liturgia de San Juan críostomo*.

Ciclo Chaikovsky

22 de mayo: Sinfónica de Madrid. Gennadi Rozhdestvenski. *Suite de Cascanueces. Variaciones Rococó. Sinfonía n.º1*.

Residencia de Estudiantes

11 de mayo: Cuarteto Arcana. Menchu Mendizábal, piano. Remacha, Bautista, E. Halffter.  
25: Carmen Linares, voz; Menchu Mendizábal, piano. García Lorca.

Festival Mozart

19 de mayo: Maria João Pires, piano. Schubert.  
20,21: Orquesta de Cámara de Holanda. Antoni Ros Marbà. Augustin Dumay, violín. Mozart, *Sinfonía n.º28, Concerto para violín n.º5*. Beethoven, *Primera*. / Maria João Pires, piano. Mozart, *Ob. Don Giovanni, Concerto para piano n.º20, Sinfonía n.º38*.  
28: Orquesta de la RTV Española. Peter Maag. Andrew Marriner, clarinete; Rosa Mannoni, soprano. Mozart, *Concierto para clarinete, Exultate! Jubilate, Sinfonía n.º39*.

Orquesta Nacional

14,15,16 de mayo: Zdenek Bilek. Dvorák, Martinu.  
21,22,23: Aldo Ceccato. María Orán, soprano. Webern, Schoenberg, Beethoven.  
28,29,30: Coro Nacional. Aldo Ceccato. Solistas: Beethoven, Schoenberg.  
4,5,6 de junio: Coro Nacional. Aldo Ceccato. Solistas: Beethoven.

Ciclo de Cámara y Polifonía

11 de mayo: Orquesta de Cámara Española. Victor Martín. Manuel Carra, fortepiano. M.ª Teresa Chenlo, clave. C.P.E. Bach, J.C. Bach.  
18: Joaquín Parra, piano. Beethoven, Chopin, Liszt, Seco, Bacarisse, Albéniz, Granados.  
20: Coro y Orquesta de la Comunidad de Madrid. Miguel Groba. Palau, Dimboway, Scarlatti.  
25: Ensemble L'Astrée. Couperin, Somis, Telemann, Besozzo, Pugnani, J.C. Bach.  
27: *Ensemble Euphonie. Roussel, Rodeiro, Rmski-Korsakov, Poulenc*.

MALAGA

Orquesta Ciudad de Málaga

21,22 de mayo: Carlos Riazuellu. Rafael Ramos, violonchelo. Mozart, Schumann, Castellanos, Dvorák.  
4,5 de junio: Octav Calleya. Justus Franz, piano. Wagner, Beethoven, Brahms.

Musikaste

18 de mayo: Capilla Peñaforda. M. albéniz.  
19: Maite Arruabarrena, M.L. Lecuona, A. Zabaia. Alberdi, Almandoz.  
20: Th. Huchin. Quinteto Pablo Sorozábal. Ibarrondo, Sendrez, Lazkano, Boulard.  
21: Seis coros del País Vasco. Olaizola, Echeveste, Alberdi, Almandoz.  
22: Orquesta Pablo Sarasate. Coral Andra Mari. Jacques Bodmer. Aragüés, Almandoz.

REUS

Església prioral St. Pere

16 de mayo: Esteban Elizondo, órgano.  
6 de junio: Carmelo Martínez, guitarra. Josep M.ª Mas i Bonet, órgano.

SAN SEBASTIAN

Teatro Victoria Eugenia

12 de mayo: Filarmónica Real de Estocolmo. Gennadi Rozhdestvenski. Gidon Kremer, violín. Berwald, Sibelius, Berlioz.  
7 de junio: Ensemble Viena-Berlin.

SANTIAGO DE COMPOSTELA

Auditorio de Galicia

6 de mayo: Orquesta de Cámara Noruega. Iona Brown. Brahms, Schubert.  
11: Marijn Home, soprano.  
13,14: Ballet Culberg. Mats Ek.  
15: Filarmónica Real de Estocolmo. Gennadi Rozhdestvenski. Gidon Kremer, violín. Berwald, Sibelius, Berlioz.  
18: Opera de Cámara de Varsovia. Nowakowski, Peryt, Sadowski. Mozart, *La flauta mágica* (escenificada).  
19: Opera de Cámara de Varsovia. Wicherek, Peryt, Sadowski. Mozart, *Idomeneo* (escenificada).  
20: Opera de Cámara de Varsovia. Wicherek, Stokalska, Cruzewska. *El ropto en el serrallo* (escenificada).  
22,23: Ballet de Maurice Béjart.  
28,30: Coro y Orquesta líricos de Bilbao. Armilato. Iturr. Verdi, *Rigoletto* (escenificada).

SEVILLA

Teatro de la Maestranza

15 de mayo: Filarmónica de Varsovia. Kazimierz Kord. Ricardo Castro, piano. Liszt, Chopin, Beethoven.  
24: Coro y Orquesta del Teatro Bolshoi. Alexander Lazarev, Prokofiev.  
27,28: Sinfónica de Sevilla. Tamás Vásáry. Kodály, Mahler.  
3,4 de junio: Sinfónica de Sevilla. José Luis García Asensio, violín y dirección. Vivaldi, Haydn.

TENERIFE

Sinfónica de Tenerife

13,14 de mayo: Antoni Ros Marbà. Haydn, Beethoven.  
27,28: Victor Pablo Pérez. Victor Martín. Gerhard. R. Halffter, Musorgski-Ravel.

VALENCIA

Palau de la Música

13 de mayo: Filarmónica Real de Estocolmo. Gennadi Rozhdestvenski. Gidon Kremer, violín. Berwald, Sibelius, Berlioz.  
21: Orquesta de Valencia. Alexis Weissenberg, piano.  
28: Orquesta de Valencia. Antoni Ros-Marbà. Gundula Janowitz, soprano. Strauss, Schumann.

AMSTERDAM

Festival de Holanda

THE CAVE (Reich). Video: Korot. Hillier. 3,4,5,6 de junio (Beurs).  
FELILEAS ET MELISANDE (Debussy). Filarmónica de Rotterdam. Rattle. Sellars. Langndge. Ross, White, Lloyd, Paimier. 4,6,8 de junio (Muziektheater).  
5: Coro y Orquesta Filarmónica de la Radio. Edo de Waart. Sweet, Isokoski, Merritt, Cachemaille, Rootening, Berlioz, *Les troyens*. (Versión de concierto). (Concertgebouw).  
6: Ebony Band. Graetinger. (B).

Concertgebouw

11,14,16,17 de mayo: Filarmónica de Holanda. Graeme Jenkins. Dvorák, Chaikovsky, Elgar.  
12: Andrei Nikolski, piano. Brahms, Liszt.  
15: Coro y Orquesta de la Radio de Colonia. Hans Vonk. Kagel, Stravinski, Schumann.  
16: Murray Perahia, piano. Mozart, Brahms, Beethoven.  
19: Nieuw Sinfonietta de Amsterdam. Reinbert de Leeuw. Jand van Nes, mezzo. Honegger, Martin.  
26: Heinrich Schiff, chelo; Ton Koopman, clave; Jaap ter Linden, chelo. Vivaldi, Gemiani.  
27: Orquesta del Siglo XVIII. Frans Brüggen. Haydn, Mozart.  
29: Arleen Auger, soprano; Melyvn Tan, fortepiano. Programa sin determinar.  
7 de junio: Orquesta del Concertgebouw. Coro de Düsseldorf. Wolfgang Sawallisch. Price, Schwarz, Seiffert, Tomlinson. Beethoven, *Misa solemne*.  
8,10: Filarmónica de Holanda. Ferdinand Leitner. Christian Zacharias, piano. Schumann, Bruckner.

FLORENCIA

Mayo musical florentino

3 de mayo: Sinfónica de Londres. Georg Solti. Stravinski, Bruckner.

6,7: Orquesta del Mayo musical florentino. Semion Bichkov. Katia y Marielle Labèque, pianos. Weber, Mozart, Chaikovsky.  
9: Andrés Schiff, piano. Schubert.  
18: Orquesta de París. Semion Bichkov. Ravel, Dutilleul, Stravinski.  
31. 2 de junio: Vinko Globokar (con orquesta y como trombonista).

LISBOA

Fundación Gulbenkian

17 de mayo: Hans Peter Blochwitz, tenor. Pianista sin determinar. Schubert, *La bella molinera*.  
18: Filarmónica de Monte-Carlo. Coro Gulbenkian. Emmanuel Krivine. Dukas, Bizet, Ravel.  
20,21: Orquesta Gulbenkian. Michael Zilm. Schumann-Adorno, Mendelssohn, Schubert.  
24: Solistas de la Orquesta Gulbenkian. Burgmüller, Gaubert, Howells, Bax, Lovreglio, Horowitz.  
25: Adriano Jordão, piano. Schumann, Brahms, Liszt, Chopin.  
27,28: Coro y Orquesta Gulbenkian. Claudio Scimone. Rossini, *Pequeña misa solemne*.

LONDRES

The South Bank Centre

4 de mayo: The Orchestra of the Age of Enlightenment. Heinrich Schiff. Beethoven.  
5: Stephen Varcoe, barítono; Iain Burnside, piano. Fauré, Holst, Burrell, Loewe, Schubert, Brahms, Ireland, Stanford, Britten, Quilter.  
6: Filarmónica de Londres. Sian Edwards. Schwertsik, Stravinski, J. Strauss, Gruber.  
7: Real Filarmónica. Erich Leinsdorf. Brahms-Rubbra, Brahms.  
7,8: Orquesta Philharmonia. Ensemble Intercontemporain. Pierre Boulez. Maxwell Davies. Stravinski, Benjamin, Birtwistle, Carter.  
9: Sinfónica BBC. Andrew Davies. Berg, Mahler.  
10: Sinfónica de la Radio de Leipzig. Krzysztof Penderecki. Penderecki.  
11: Real Filarmónica. Vernon Handley. Bax, Britten, Bartók.  
- Cuarteto Alban Berg. Haydn, Urbanner, Beethoven.  
13: Academy of St. Martin in The Fields. Neville Martin. Ravel, Elgar.  
14,15: Filarmónica de Londres. Klaus Tennstedt. Mahler, *Séptima*.  
19: Filarmónica de Londres. Yakov Kreizberg. Chaikovsky.  
20: Orquesta Philharmonia. Giuseppe Sinopoli. Mozart, Berg, Brahms.  
21,28: Filarmónica de Londres. Matthias Bamert. Lowri Blake, chelo. Fauré, Martin, Elgar, Debussy.  
22: Orquesta Philharmonia. Giuseppe Sinopoli. Strauss, Mahler.  
23: Olli Mustonen, piano. Bartók, Beethoven, Schumann.  
24: Ensemble intercontemporain. Lutzow-Holm, Fernyough, Lindberg.  
25,26: Filarmónica de Londres. Bernard Haitink. Schubert.  
25,27,29: Orquesta Philharmonia. Ensemble Intercontemporain. Esa-Pekka Salonen. Kaipainen, Salonen, Lindberg, Weill / Lindberg, Chopin, Sibelius / Sibelius, Beethoven, Lindberg.  
27: Academy of Saint Martin in The Fields. Kenneth Sillito. Bach, Vivaldi.  
29: Orquesta Philharmonia. James MacMillan. Rüders.  
30: Filarmónica de Viena. Riccardo Muti. Fauré, Ravel, Beethoven.  
1 de junio: Murray Perahia, piano. Brahms.

Barbican Centre

1 de mayo: Virtuoso de Moscú. Vladimir Spivakov. Mozart, Vivaldi.  
2: Real Orquesta Filarmónica. Jean-Claude Casadesu. Debussy, Dukas, Ravel, Saint-Saëns.  
5,6: Sinfónica de Londres. Georg Solti. Stravinski, Bruckner.  
7: Orquesta de la Ciudad de Birmingham. Lawrence Foster. Mendelssohn, Korngold, Weill, Hindemith.  
8: Orquesta Inglesa de Cámara. Rossini, Beethoven, Haydn, Mendelssohn.  
13: Real Orquesta Filarmónica. José Serebrier. Glinka, Prokofiev, Rachmaninov, Dvorák.  
15: Jornada dedicada a Ligeti en su 70 aniversario. London Sinfonietta. Markus Stenz.  
16: Tatiana Nikolaieva, piano. Bach, Shostakovich.  
16: Sinfónica de Londres. Michael Tilson Thomas. Sibelius, Mahler.  
17: Academia de Londres. Richard Stamp. Gundula Janowitz, soprano. Mozart, Strauss.

19: Filarmónica de San Petersburgo. Mariss Jansons. Prokofiev, Rachmaninov.  
 20,23: Sinfónica de Londres. Michael Tilson Thomas. Arturo Benedetti Michelangeli, piano. Beethoven, Schumann, Strauss.  
 22: Jornada dedicada a Lutoslawski en su 80 aniversario. London Sinfonietta. Witold Lutoslawski.  
 25: Real Orquesta Filarmónica. Barry Wordsworth. Smetana, Sibelius, Chaikovski.  
 27,30: Arturo Benedetti Michelangeli, piano. Debussy.

## LYON

18 de mayo: Jean-Philippe Collard, piano. Chopin, Liszt. (Auditorio).  
 9 de junio: Ensemble InterContemporain. Pierre Boulez. Ligeti, Birtwistle, Boulez. (Opera nouvelle).

## MUNICH

11 de mayo: Sinfónica de Indianápolis. Raymond Leppard. Mana João Pires, piano. Schubert, Beethoven. (Philharmonie).  
 24: Radu Lupu, piano. Programa sin determinar. (Herkulessaal).  
 24,25,27,28: Filarmónica de Munich. Günter Wand. Schubert. (P.).

## PARIS

12,13 de mayo: Orquesta de París. Semion Bichkov, Radu Lupu, piano. Mozart, Mahler. (Sala Pleyel).  
 12: Ensemble Baroque de Limoges. Christophe Coin. Titelouze, Camprou, Coupenn. (Iglesia de San Severin).

13: Orquesta Nacional de Francia. Jerzi Semkov. Beethoven, Chaikovski. (Teatro de los Campos Elisios).

14: I solisti Veneti. Claudio Scimone. Rossini, Vivaldi, Tartini, Rolla, Pasulli, Bottesini. (S.P.).  
 15: Orquesta Nacional de la Isla de Francia. Hiroysuki Iwaqui. Jean-Marc Luisada, piano. Beethoven, Bartók. (S.P.).

17: Sinfónica Francesa. Rico Sacconi. Silvestrini, Prokofiev, Beethoven. (S.P.).  
 - Ton Koopman, clave. Sweelinck. Cabanilles, Kerll, Bruna, Buxtehude, L. Coupenn, Soler, Bach, Marcello, Forqueray, Scarlatti, Balbastre. (Châtelet).

23: Christian Zacharias, piano. Schubert. (T.C.E.).  
 24,25,26,27,28: Filarmónica de San Petersburgo. Yuri Temirkanov. Cielo Chaikovski. (T.C.E.).

24: Sylvia McNair, soprano; Roger Vignoles, piano. Purcell, Wolf, R. Strauss. (ChâL).  
 - Coro Radio Francia. Orquesta Nacional de Francia. Jeffrey Tate. Greenwald, Meeven, Titus. Kreněk. *Jonny spielt auf*. (Auditorio Radio Francia).

26: Andrés Schiff, piano. Schubert. (S.P.).  
 - Filarmónica de Radio Francia. Marek Janowski. Haydn, Hindemith. (A. R. F.).  
 27: Coro y Orquesta Filarmónica de Radio Francia. Leopold Hager. Kemmer, Lika. Haydn. *Les estacions*. (Iglesia de St. Germain-des-Prés).

30: Cuarteto Hagen. Schubert, Shostakovich. (T.C.E.).  
 1 de junio: Ensemble Orchestral de París. Armin Jordan. Elisabeth Leonskaia, piano. Haydn, Beethoven. (S.P.).  
 2,4,8,11: Orquesta de París. Semion Bichkov, André Watts, piano; Anne-Sophie Mutter, violin; Wendy Warner, chelo. Brahms. *Sinfonías. Concertos para piano, violin, violín y chelo*. (S.P.).

3: Murray Perahia, piano. Programa sin determinar. (S.P.).  
 - Orquesta Nacional de Francia. Charles Dutoit. Yun Bashmet, viola. Schnittke, Chaikovski. (T.C.E.).  
 4: Orquesta de los Campos Elisios. Philippe Herreweghe. Sylvie Brunet, soprano. Mendelssohn, Berlioz. (T.C.E.).

6: Jean-Pierre Rampal, flauta; Shigenori Kudo, flauta; Trio de cuerdas de Zurich. Haydn, Stamitz, Mozart, Beethoven. (T.C.E.).  
 7: Katia y Marielle Labèque, pianos. Chaikovski. (T.C.E.).

8: Alfred Brendel, piano. Beethoven. (S.P.).  
 10: Sinfónica Francesa. Laurent Petitgirard. Alexis Weissenberg, piano. Rossini, Beethoven, Brahms. (S.P.).

## VIENA

## XXVI Festival de Viena, Konzerthaus

12,13 de mayo: Sinfónica de Viena. Thomas Zehetmair. Rihm, Hartmann, Bruckner.  
 14: Sinfónica de la ORF. Hans Zender. Mahler, Webern, Debussy, Reger.  
 15: Klangforum Wien. Webern, Holliger, Feldman.  
 16: Orquesta de Cámara de Viena. Heinz Holliger, Poscher, Holzmaier, Kaufmann. Haydn, *Lisola disabitata*.

17,19: Cuarteto Alban Berg. Haydn, Urbaner, Beethoven.

18: Ensemble Modern. John Adams. Adams.  
 20: Maurizio Pollini, Programa sin determinar.  
 22: Steve Reich & Musicians.

23: Ensemble Modern. Ingo Metzger. Ives.  
 24: Filarmónica de Viena. Riccardo Muti. Cherubini, Beethoven, Schumann.  
 25: Oleg Maisenberg, piano. Prokofiev, Scriabin, Medtner.

26: Orquesta de Cámara St. Paul. Hugh Wolff, Ravel, Shostakovich, Bartók, Haydn.  
 27,28: Sinfónica de Viena. Peter Eötvös, Schoenberg, Bartók.

27: Anthony Rolfe Johnson, tenor; Graham Johnson, piano. Programa sin determinar.  
 31: Filarmónica de Londres. Franz Welsner. Möst. Bruckner. *Quinta*.

1 de junio: Emmanuel Ax, piano. Haydn, Brahms, Liszt, Bernstein.  
 2: Sinfónica de Chicago. Daniel Barenboim. Bruckner. *Quinta*.

4: Orquesta de Cámara de Viena. Sándor Végh. Haydn, Mozart, Schoenberg.  
 6: Cecilia Bartoli, soprano. Vivaldi, Mozart, Berlioz, Bellini, Ravel.

7: Filarmónica de Viena. Coro de la Radio de Baviera. Colin Davis. Borodina, Moser, Miles. Berlioz, *Romeo y Julieta*.

8: Wiener Akademie. Martin Haselböck. Haydn, Haselböck.

9: Marjana Lipovsek, mezzo; Charles Spencer, piano. Schreker, Schoenberg, Debussy.  
 10: Filarmónica de Viena. Carlo Maria Giulini. Brahms, Franck.

## OPERAS

## BARCELONA

## Gran Teatre del Liceu

L'ORFEO (Monteverdi). La Capella Real de Catalunya. Le Concert des Nations. Savall, Deflo, Tucker, Figueras, Larmore, Fink, Browner. 20,23,25,27,29,31 de mayo.

## MADRID

## Teatro de La Zarzuela

LA FORZA DEL DESTINO (Verdi). Gardelli. Moshinsky, Vaness, Giacomini, Gavanelli, Colomba, Chausson. 24,27,29 de mayo. 1,4 de junio.

## Festival Mozart

ASCANIO IN ALBA (Mozart). Nowakowski. Peryt. Opera de Cámara de Varsovia. 29 de mayo. (Real Coliseo de El Espozal).  
 IDOMENEO RE DI Creta (Mozart). Wicher, Peryt. Opera de Cámara de Varsovia. 1 de junio. (Salón Teatro Cervantes de Alcalá de Henares).

DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Nowakowski. Peryt. Opera de Cámara de Varsovia. 2,3 de junio. (Teatro Albéniz).

LUCIO SILLA (Mozart) Graca. Peryt. Opera de Cámara de Varsovia. 4,5 de junio. (Teatro Albéniz).

## PALMA DE MALLORCA

## Teatre Principal

CARMEN (Bizet). Sinfónica de Baleares. Bonnin. Guisafre, Zanic, Muñoz, Alvarez, Gallego, Juan, Farrés. 30 de mayo. 1,3 de junio.

## AMSTERDAM

## Nederlandse Opera

LÉ NOZZE DI FIGARO (Mozart) Orquesta del Concertgebouw. Harmoncourt. Flimm. Bär, Margiono, Bonney, Miles. 7,9,12,14,17,19,22,24,27,29 de mayo.  
 GASSIR (Loevidie). IL COMBATTIMENTO DI TANCREDO E CLORINDA (Monteverdi). Asko Ensemble. Porcelijn. Audi. McFadden, Poulton, Smeets. 30,31 de mayo. 2,3,4,5,8,9 de junio.

## BERLIN

## Deutsche Oper

CARMEN (Bizet). Frühbeck. Beauvais, Baitsa,

Willis, Bellamy, Shicoff, Estes. 11 de mayo.  
 DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG (Wagner). Frühbeck, Friedrich, Brendel, Rootering, Griffith, Lukas, Schulte, Seiffert. 9,16,20 de mayo.  
 DER RING DES NIBELUNGEN (Wagner). Hollreiser, Armstrong, Schwarz, Hale, Kollo, Polaski, Jerusalem. 28,30 de mayo. 2,6 de junio.

## BOLONIA

## Teatro Comunale

RIGOLETTO (Verdi). Chailly, Cobelli. Nucci, Deva, La Scola. 11,14,16,18,20 de mayo.

## BRUSELAS

## La Monnaie

ANNA BOLENA (Donizetti). Viotti. Suárez. Stamm, Mircioiu, Dupuy, Turco. 11,13,15 de mayo.  
 DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG (Wagner). Pappano. Horres, Dam, Stamm, Krause, Duesing, Sunnegardh. 8,11 de junio.

## BURDEOS

## Grand Théâtre

DON GIOVANNI (Mozart) Ponnelle. Sunan, Ford, Lagrange, Knott. 21,23,25,27 de mayo.

## DRESDE

## Semperoper

ARABELLA (Strauss). Rennert, Hollmann, Lott, Fandrey, Brendel, Kruse. 11,14 de mayo.  
 LA BOHEME (Puccini). Albrecht, Heilmann, Cassello, Rossmannith, Michailow, Barth. 12,15,18 de mayo.  
 PARSIFAL (Wagner) Prick, Adam, Adam, König, Jones. Schmieg, Grundheber. 16 de mayo.  
 ARIADNE AUF NAXOS (Strauss). Seibel, Muck, Emmerich, Adam, Thiede, König. 19 de mayo.

## DROTTHINGHOLM

## Festival de ópera

LA FEDELTA PREMIATA (Haydn). Borin. Cramér, Berg, Duclos, Larsson, Stemme. 20,22,25,26 de mayo.  
 FIGARO (Ardimino). Lanchbery. Cramér. 29 de mayo. 1,3 de junio.

## FLORENCIA

## Teatro Comunale

JENUFA (Janáček). Bichkov. Caviani, Konomu, Zschau, Jankovic, Kamas. 2,5,8 de mayo.  
 MEDEE (Charpentier). Les Arts Florissants. Christie. Villegier. 14,15,16,18 de mayo.  
 CARMEN (Bizet). Mehta. Espert, Graves, Lima, Gasda, Diaz. 29 de mayo. 1,3,6,9,11 de junio.

## LONDRES

## Covent Garden

OTELLO (Verdi) Downes. Mohinsky. Atiantov, Ricciarelli, Diaz, Leggate. 10,14,18,21 de mayo.  
 LA BOHEME (Puccini). Oren. Copley, Michaels-Moore, Hadley, Lima, Riedel, Mattila. 24,28,31 de mayo. 3,8 de junio.

## English National Opera

ARIODANTE (Haendel). McGegan. Alden. Murray, Roorcroft, Robson, Joshua. 12,15,18,21,28 de mayo. 3,7,10 de junio.  
 INQUEST OF LOVE (Harvey). Elder. Pountney. Van Allan, McLeod, Field, Christie. 5,8 de junio.

## LYON

## Opera de Lyon

RODRIGUE ET CHIMENE (Debussy). Nagano. Lavaudant, Bastin, Brown, Courts, Dale. 14,23,29 de mayo. 3,5 de junio.  
 LES CONTES D'HOFFMANN (Offenbach). Nagano. Erlo, Aagna, Bacquier, Chevalier, Hendricks, Dam. 15,21,24,27,30 de mayo.  
 PHAETON (Lully). Les Musiciens du Louvre. Mnikowski, Saporta, Crook, Huttenlocher, Gens, Smith, Yakar. 20,26,31 de mayo. 1,6 de junio.

## MILAN

## Teatro alla Scala

FEDORA (Giordano). Gavazzeni. Puggelli,

Freni, Scarabelli, Domingo, Corbelli. 18,21,22,26,29,30 de mayo.  
 OBERON (Weber). Conlon. Ronconi, Connell, Heppner, Colosimo. 14,15,16,19,20,23,25,27 de mayo.

## NAPOLES

## Teatro San Carlo

DER ROSENKAVALIER (Strauss). Bertini, Vick, Mathis, Cox, Montague, Gallo. 29 de mayo. 1,4,6,9 de junio.

## PALERMO

## Teatro Massimo

ALICE (Testoni). David, Sequi, Felli, Orciani, Beronesi. 13,19,21 de mayo.  
 MANON LESCAUT (Puccini). Kabaivanska, Kaludov. 18,20,23,26,28,30 de mayo. 2,6,9 de junio.

## PARIS

## La Bastille

LE NOZZE DI FIGARO (Mozart). Guschlbauer, Hynninen, Wray, McLaughlin, Cachemaille, Montague. 10,14,17,22,24,29 de mayo.  
 DAME DE PIQUE (Chaikovski). Kojin. Konchalovski. Tarachenko, Krause, Allen, Dumé. 11,15,18,21,25,28 de mayo.  
 IL SIGNOR BRUSCHINO (Rossini). Dubois. Siniva. Orquesta Nacional de la Isla de Francia. 2,4,7,9 de junio.

## Opéra Comique

ARIADNE AUF NAXOS (Strauss). Ensemble Orchestral de Paris. Jourdain, Martigny, Huffstodt, Svenssen, Fournier, Groop, Corazza. 13,16,18,20,22,25,27,29 de mayo.  
 LES AMOURS DE MONSIEUR VIEUX BOIS (Pesson). Gautier, Bovin, Ziegler, Boiteau. 4,5,6 de junio.

## TOULOUSE

## Théâtre du Capitole

LA PERICHOLE (Offenbach). Joël. Siniva, Pezzino, Brun, Assé, Olmeda. 11,14,15,16 de mayo.  
 EUGEN ONEGIN (Chaikovski). Plasson, Joël. Leiferkus, Fanna, Tschammer, Cassinelli, Maffitano. 4,6,8,11 de junio.

## VENECIA

## Teatro La Fenice

EUGEN ONEGIN (Chaikovski). Delman, Serban, Pulsar, Leiferkus, Shicoff. 28,30 de mayo. 4,6,8 de junio.

## VIENA

## Staatsoper

GOTTERDÄMMERUNG (Wagner). Dohnányi, Behrens, Jerusalem, Rydell, Pederson. 14, 17,21 de mayo.  
 CARMEN (Bizet). Steinberg, Baitsa, Pieczonka, Lima, Leiferkus. 15,19 de mayo.  
 DON GIOVANNI (Mozart). Schönwandt. Eaglen, Faulkner, Skovhus, Lippert, Gallo. 20,23,26,30 de mayo. 2 de junio.  
 LA TRAVIATA (Verdi). Luisi, Gustafson, Lima, Gavanelli. 22 de mayo.  
 DAME DE PIQUE (Chaikovski). Steinberg, Schlemm, Guleghina, Linn, Alexeev, Chemov. 25,28 de mayo. 6,10 de junio.  
 FALSTAFF (Verdi). Ozawa. Gustafson, Luxon, Chemov, Vargas. 27,31 de mayo. 3 de junio.  
 AIDA (Verdi). Steinberg, Lipovsek, Varady, Dvorsky, Grundheber. 29 de mayo. 5 de junio.  
 ELEKTRA (Strauss). Stein. Fassbaender, Marton, Secunde, Zednik, Pederson. 4,8 de junio.  
 LA BOHEME (Puccini). Luisi, Mazzaria, Vento, Carreras, Agache. 9 de junio.

## ZURICH

## Opernhaus

TOSCA (Puccini). Santì, Zampieri, Zancanaro. 9,15 de mayo.  
 DON CARLO (Verdi). Fischer, Benackova, Kaluza, Nichteau, Araiza, Hampson, Raimondi. 20,23 de mayo.  
 LA BOHEME (Puccini). Frühbeck, Zampieri, La Scola, Brendel, Hartmann, Will. 22,29 de mayo.

## Festivales de verano



Rossini. La Gazzza Ladra. sipario

Piranesi 1789

**S**e acerca el calor y los más importantes centros de turismo musical se preparan para abrir sus puertas. Los nombres de los famosos intérpretes, de los divos de nuestros días —que venden tanto o más que los de los célebres compositores—, están ya anunciados ante la voraz mirada del aficionado, del feticlista, del coleccionista. El gran carnaval va a dar comienzo.

Como en años anteriores, SCHERZO, que es, también, una revista de actualidad (musical, se entiende) dedica una serie de páginas a recoger lo más significativo (y en este punto tienen para nosotros mayor relevancia los planteamientos de política programadora que cualquier otro) de estas manifestaciones, que pululan a lo ancho y a lo largo del mapa de Europa. Como siempre, una selección se ha impuesto.

Quizá no estén todos los festivales que son, pero seguro que son todos los que están (dispuestos aquí por orden alfabético). Como está la figura más discutida y polémica de estos tiempos en relación con el tema: Gerard Mortier, director en jefe del más destacado y acreditado certamen de este tipo, el de Salzburgo. En una entrevista en exclusiva nos explica las razones por las que ha dado prácticamente la vuelta a la muestra y los proyectos que le animan. Por su parte, Juan Cambreleng, presidente de los Amigos de la Opera de Madrid, nos proporciona su punto de vista de ilustre viajero y buen catador de acontecimientos artísticos allá donde éstos puedan producirse.

A.R.

## Los festivales en Europa

**E**uropa en verano es terreno donde proliferan los Festivales de todo tipo y de manera especial los de música. Es un muestrario donde se puede elegir estilos, épocas, autores, en diferentes ambientes humanos y geográficos, en teatros modernos o antiguos, al aire libre o cerrados, con diversiones complementarias a lo artístico, según esté más cerca de la playa o la montaña, pues se parte de la base de que el Festival es una parte de las vacaciones y la diversión debe ser integral y completa.

A veces se puede incurrir en una hiperactividad, ya que son muchas las cosas que hacer —por mero interés o placer— y el tiempo se llega a hacer corto. Siempre he pensado que un Festival debe acometerse como una oportunidad de descanso y entretenimiento en el que la preferencia de la música de cada día (a veces dos o tres espectáculos musicales en un día) no excluye la excursión, el baño, la discoteca o el casino, intermediado por la buena mesa y las compras. Además, suele ser oportunidad excelente para conocer el folklore y las costumbres locales y practicar —al que le guste— la relación humana de la amistad, bien con amigos ya conocidos, bien entrando en contacto con nuevas personas que amplíen el círculo personal de relaciones.

Personalmente siento debilidad por el Festival de Salzburgo, y también por los de Verona y Glyndebourne, aun siendo respetuoso con Edimburgo, Lucerna, Bregenz, Berlín, Bayreuth, Stresa, y otros que conozco, y añoro el Festival de Dubrovnik, con una larguísima historia, quizás truncada por esa disparatada guerra que ha erosionado una de las ciudades más bellas de Europa.

Me atrae Salzburgo porque en agosto toda la ciudad es Festival. Incluso los turistas no adictos a la música palpan y participan del especial ambiente que se respira y se muestran interesados por lo que de mundano les pueda llegar y ellos puedan apreciar. Pero por lo que atañe al aficionado, que ha logrado conseguir entradas para sus conciertos favoritos o su ópera anhelada, todo el día se convierte en un objetivo musical, si tenemos en cuenta que se puede comenzar con la Mozart-Matinee o el concierto mañanero en el Festspielhaus, precedido —si se madruga— por una misa cantada en la Franciskanerkirche o en la catedral —una detrás de otra—, y seguir después del almuerzo con el concierto, la ópera o el recital de turno. Y si aquel día no tuvimos suerte porque

no encontramos entrada o por casualidad no interesaba algo del Festival, quizás nos sorprendamos en uno de los palacios de la ciudad oyendo un bello concierto de música de cámara o un recital de clave que dejará recuerdo imborrable en nosotros. Además, las marionetas (una vez y no más), las exposiciones, las conferencias, el glockenspiel, los paseos en coche de caballos, los bombones de Mozart, las partituras, los discos con las últimas novedades que las casas productoras promocionan precisamente durante el Festival, y todo ello presidido por la figura y el recuerdo del genial salzburgués, W.A. Mozart, aunque actualmente se buscan nuevas fórmulas de presentación o aproximación a sus óperas y al repertorio programado.

A seiscientos kilómetros hacia el sur, en Italia, el Festival de Verona, popular y asequible, sin más pretensiones que las de programar óperas adecuadas para un escenario abierto tan interesante como la Arena romana, ejemplo de buena acústica, donde más de veinte mil espectadores, ven noche tras noche un despliegue espectacular de escenografía, en dimensiones reales, puesto que el pueblo de *Cavalleria* es a tamaño de escala real o la *casetta* de *Butterfly* será perfectamente habitable dadas sus exactas dimensiones, o los caballos entran y salen al galope en plena batalla de *La fuerza del destino*. Los mejores cantantes y directores del género se citan en Verona y se enfrentan a medir su popularidad ante un público venido de toda Italia y de otros países en un espectáculo grandioso y colorista sin igual. La ciudad bellísima envuelve el Festival durante el día y la noche. Sus hoteles, restaurantes, tiendas, piscinas, reciben a los visitantes, muchos de los cuales se aprovechan de la cercanía del limpiísimo lago de Garda para bañarse o hacer excursiones. Al término de la ópera cena en una de las terrazas de la bellísima Piazza Bra o algún otro magnífico restaurante donde el personal aguarda paciente a la llegada de los espectadores de la ópera de aquella jornada.

Cruzando a Inglaterra se puede uno encontrar entre los privilegiados por asistir a alguna sesión operística en Glyndebourne, pequeño enclave rural al sur de Londres, próximo a Brighton, Festival que se extiende ya durante los meses de junio a agosto, y que es el exponente de la potencia de la imaginación y esfuerzo de la iniciativa privada.

Fundado hace 59 años por el matrimonio Christie, ha ido adquiriendo más y más importancia, abriéndose desde su inicial dedicación a Mozart, a otros autores y otros estilos en ópera, pero siempre con el tratamiento riguroso del trabajo concienzudamente realizado, con los ensayos necesarios y la producción en equipo, descubriendo nuevas figuras de la dirección o del canto que se entremezclan con figuras consagradas dispuestas a colaborar y trabajar con tiempo suficiente sin incurrir en el bolo o en la improvisación. Y antes de o en el descanso de la ópera, el aperitivo o la cena en la pradera, o cualquiera de los restaurantes del Festival, todo milimetrado y organizado para compaginar y aprovechar de manera perfecta el tiempo de estancia en Glyndebourne.\*

La enseñanza que se puede sacar de todo lo dicho es que un Festival es una vacación especializada, presidida por la música, no excluyente de otra actividad

cualquiera, que se desarrolla en bellas ciudades o sitios, y que casi siempre viene a ser el exponente de una actividad y una afición musical existente durante todo el año que se intensifica durante una época determinada en la que las circunstancias de clima, ambiente o tradición han consagrado la oferta a los visitantes interesados en la propuesta respectiva de cada Festival. Por eso quien prueba repite, y por eso muchos son los que anhelan ir, razón por la que los Festivales nacen y proliferan y nunca morirán.

Juan Cambreleng Roca

\* Este año no hay festival, debido a la reforma del teatro



GUSTAV LEONHARDT • SIGISWALD KUIJKEN  
 FREIBURGER BAROCKORCHESTER • SEQUENTIA  
 KONRAD JUNGHÄNEL • CAPRICCI  
 MUSICA ANTICA • SEMPÉ • CANTUS CÖLLN  
 LA STAGIONE  
 CAMERATA KÖLN

**EL ESPÍRITU  
 DE LA MÚSICA ANTIGUA**

deutsche  
 harmonia  
 mundi

ANDREAS STAIER  
 LA PETITE BANDE



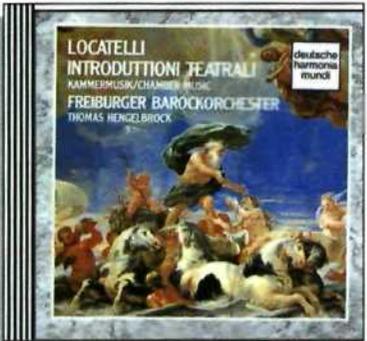
**Francisco Valls**  
**Missa Scala Aretina**  
**Gustav Leonhardt, director**



**Música de la corte de  
 Luis XIV**  
**Konrad Junghänel**



**Alessandro Grandi**  
**Música Sacra**  
**Renè Jacobs, director**



**Locatelli**  
**Introduzioni Teatrali**  
**Freiburger Barockorchester**



**Medieval Passion Play**  
**Sequentia**  
**(Primera grabación mundial)**

**Disfrute**  
**"El Espíritu de la Música Antigua"**  
**con las grabaciones del catálogo**  
**Deutsche Harmonia Mundi.**

**Durante todo  
 el mes de mayo  
 puede adquirir  
 el CD "Quodlibet"  
 junto al  
 catálogo de 1993  
 por menos de 1.000 ptas,  
 así como beneficiarse  
 de las ofertas especiales  
 que le ofrece  
 su distribuidor habitual.**



# Gerard Mortier, la revolución permanente

Gerard Mortier a sus 45 años se ha pasado la mitad de su vida metido en un teatro de ópera. Su periplo comenzó en Frankfurt, después pasó a Hamburgo, donde colaboró con Christoph von Dohnányi, y más tarde estuvo en la Ópera de París con Rolf Liebermann. En 1981 aceptó hacerse cargo de un teatro de provincias como el de la Monnaie de Bruselas. Lo puso todo patas arriba y en poco más de tres años lo convirtió en uno de los coliseos más dinámicos y mejor gestionados de Europa. Ocho años después, en 1989, fue llamado a suceder a Karajan al frente del Festival de Salzburgo, junto con Landesmann y Wiesmüller. El pasado verano inició su andadura salzburguesa y, al igual que en Bruselas, ya en su primer año de gestión armó la marimorena: Declaró la guerra a los hoteleros y a los comerciantes de Salzburgo, a las casas de discos que controlaban el Festival y cerró el grifo de las exigencias de los divos. Enemigo a ultranza de los convencionalismos y de la mediocridad musical, Mortier es un hombre tan vital como inteligente, un inconformista nato que reivindica por activa y por pasiva la democratización del arte de nuestro tiempo. Mortier accedió a ser entrevistado por SCHERZO el pasado mes de diciembre a su paso por Madrid, con motivo de la conferencia que pronunció en el Ciclo de Ópera 2000.

**S**CHERZO.—*Usted dejó un teatro extraordinariamente vivo, basado en una programación experimental, y muy manejable desde el punto de vista organizativo, como es el de la Monnaie de Bruselas, y por el contrario aceptó el reto de dirigir uno de los festivales más conservadores, politizados y complejos del mundo por la cantidad de intereses que se cruzan entre sí. ¿Qué le llevó a aceptar la dirección del Festival de Salzburgo?*

GERARD MORTIER.—La situación en Bruselas cuando yo llegué era totalmente distinta. Soy una persona que ama los retos, que le gusta cambiar las cosas. Dudé mucho tiempo antes de aceptar Salzburgo, pero finalmente me dije: si Salzburgo debe cambiar, debe tener a alguien capaz de zambullirse por completo en su problemática. De todos modos, sabía que acabaría aceptando Salzburgo. Acepté como un reto, mi elección era mínima. En esta primera etapa de mi vida he tenido suerte, pero es peligroso que sea yo quien afirme esto. Me gusta cambiar las cosas, tomar aquello que se me ofrece y transformarlo. Esta es mi vida. También ha sido muy importante el apoyo que me han brindado mis amigos, pues muchos de ellos me aseguraron que seguirían colaborando conmigo en esta nueva etapa. Si no hubiera sido por estos apoyos no hubiese podido decir que sí. Además, existe una segunda razón por la que acepté este trabajo: durante veinte años he trabajado para la ópera. Ustedes saben que la adoro y, sin embargo, tengo serias dudas sobre su futuro. Creo que la ópera tiene un porvenir muy difícil y que no sobrevivirá si no se produce un cambio drástico. Para mí, es importante continuar trabajando en el mundo de la ópera, pero ahora me interesa confrontarlo con otras manifestaciones artísticas. Por ejemplo, trabajar con Peter Stein, que es la persona que he elegido como colaborador para el programa teatral en Salzburgo, es una experiencia muy interesante. Es un teatro de mucho talento y está hecho por alguien que no trabaja

como si fuese mi esclavo, sino como un profesional con quien puedo establecer una dialéctica.

S.—*El sistema de trabajo en un teatro de temporada como el de Bruselas es completamente diferente al de un festival como el de Salzburgo. La Monnaie es un teatro estable y por tanto el ritmo de trabajo es muy diferente. Allí, las cosas se hacen día a día a lo largo de todo un año, mientras que Salzburgo es como la suma de muchos teatros de ópera donde se trabaja a la vez de forma frenética durante un par de meses. ¿Cómo se las ingenia usted para organizar todo esto?*

G.M.—Sí, el trabajo es absolutamente diferente. Por lo que respecta a la organización, siempre tuve muy claro que una ópera o una representación teatral no puede funcionar si no hay un gran espíritu de equipo. Desde los maquinistas a los directores de escena, todos deben actuar según una misma idea de trabajo. Cuando hay ensayos y representaciones todos los días, no es posible estar cerca de ellos, motivarlos... Y, efectivamente, éste es el problema de Salzburgo. De todas formas, creo que he salido bastante airoso en este aspecto durante mi primer año de trabajo, ya que he conseguido motivar enormemente a todos mis colaboradores. El pasado año era la primera vez que se hacían ocho nuevas producciones al mismo tiempo. No hubo ningún problema y todo resultó bastante fluido. Por ejemplo, cada mañana convocaba una reunión de equipo de una media hora con todos mis colaboradores más directos. Ahora he vuelto de vacaciones y he convocado una gran reunión de veinte personas. En estos encuentros pretendo que ellos sepan lo que hago y por qué lo hago, les pido sus puntos de vista, sus opiniones. Quiero que sientan que tienen algo que decir y que mi opinión no es la única válida. También he realizado algunos cambios en los puestos clave con gente joven, gente con una media de treinta años, gente muy dinámica... Ellos saben que debemos trabajar durante todo el año para preparar la llegada del vera-

no. En el festival de este año estamos trabajando desde octubre. Sólo de esta forma estaremos listos para poder pasar un nuevo examen. El principal problema es que durante el verano hay unos 400 técnicos que vienen desde Viena y es más difícil motivarlos, ya que vienen con una mentalidad como si estuvieran de vacaciones. Al final, creo que conseguimos que se integraran bien, pues en cada teatro tenían un jefe técnico de Salzburgo.



Gerard Mortier

FOTO: DREISSINGER

S.—¿Cuándo comienzan los ensayos para el Festival?

G.M.—Para esto he tomado como modelo el sistema de trabajo de Bruselas. Para el teatro hablado comenzaremos a mediados de mayo. Son por lo tanto dos meses y medio de trabajo. Y Peter Stein ensayará en la Felsenreitschule a partir de junio, es decir durante dos meses. En cuanto a la ópera los ensayos vienen a durar de cuatro a seis semanas, pero antes de comenzar estos ensayos tenemos varias reuniones con los directores musicales y escénicos. Por ejemplo, *La Clemenza di Tito* se ensayó durante seis semanas. Grüber empezó a trabajar con los decorados de *La casa de los muertos* de Janáček en el escenario del Grosses Festspielhaus a partir del 15 de junio. El *San Francisco de Asís* fue algo más difícil, porque hubo que ensayar en un local aparte. No les puedo dar demasiados detalles, pero he cambiado muchas cosas, para este año he alquilado nuevas salas de ensayo y un complejo maravilloso en el que hay cuatro salas más y una cafetería para que la gente pueda charlar y conversar durante los ensayos. Es muy importante favorecer la comunicación entre la gente. Les diré una cosa: el año pasado ocurrió algo muy hermoso y fue que los actores acudieron a la ópera y los cantantes al teatro. Otro cambio importante que hemos introducido para facilitar el plan de ensayos y abaratar los costes de producción ha consistido en seguir la fórmula de la *Stagione operistica* para las representaciones de ópera y teatro que tienen lugar en la sala pequeña del Festspielhaus y en la Felsenreitschule. Esto es

algo que al público no le gusta, ellos prefieren venir durante una semana y poder ver todas las producciones que se hacen en el Festival. Con este sistema he ahorrado mucho dinero, aproximadamente 50 millones de chelines (500 millones de pesetas), y eso que eran ocho nuevas producciones y no tres, como se hacían antes.

S.—¿A cuánto ascienden los gastos en total del Festival?

G.M.—Se lo voy a decir en chelines: 420 millones, que serían más o menos 4.200 millones de pesetas. Del total, 120 millones son subvenciones del estado e instituciones públicas (el estado participa con un 40 por ciento de esta cantidad, la ciudad con un 20 por ciento y el otro 20 por ciento lo subvenciona la provincia). Los otros 300 millones provienen sobre todo de la venta de localidades (230), de los patrocinadores (40) y el resto de las cadenas de televisión y radio y de los intereses que generan nuestras reservas de capital.

S.—¿Cuáles han sido los niveles de ocupación del último año? ¿Hubo los mismos ingresos por taquilla que en años anteriores?

G.M.—Sí, hubo siete millones de chelines más de lo esperado. Por lo que respecta a la ocupación, el término medio fue de un 85 por ciento. No se llenaron algunas representaciones, pero la ópera estuvo bastante completa en general.

S.—Pero, a primeros de agosto, y esto es algo inaudito en Salzburgo, se podían encontrar entradas para muchos conciertos y casi todas las representaciones de ópera, salvo para *La mujer sin sombra* o *Las bodas de Figaro*...

G.M.—Bueno, había algunas localidades para *La casa de los muertos* o para el *San Francisco de Asís*. Pero, poco después del estreno de esta última ópera, se vendió todo.

S.—Uno de sus objetivos era democratizar más el Festival. Para ello ha introducido un nuevo sistema de abonos que combinan diferentes espectáculos y ha puesto por primera vez a la venta abonos para jóvenes a mitad de precio. ¿Qué acogida tuvo esta iniciativa y cómo fue la venta de estos abonos?

G.M.—Al principio no fue demasiado bien. A mucha gente en Austria no le gustaba la idea de ver en el Festival a jóvenes en vaqueros, de que hubiese un cambio en el tipo de público. Al final el patrocinador del Festival se ocupó de traer a jóvenes de diferentes conservatorios de Europa y al final se vendieron 450 abonos de precio reducido. Además de esto, hemos ofrecido más de 30.000 plazas gratuitas a la gente de Salzburgo para que pudieran asistir a los ensayos generales.

Para mí, es muy importante que los salzburgueses se sintieran parte del Festival, que sintiesen que también es de ellos y no sólo de la gente rica que viene de Milán o Viena y que puede pagarse una entrada.

S.—Pero todo esto es muy peligroso para usted, ya que se está creando muchos enemigos en Salzburgo. ¿Quiénes son los más interesados en que este modelo no funcione?

G.M.—Los principales opositores a este nuevo modelo se encuentran en el gremio de los hoteles y los comercios de

que también gustan del arte y no se pueden pagar una entrada o un hotel de Salzburgo...

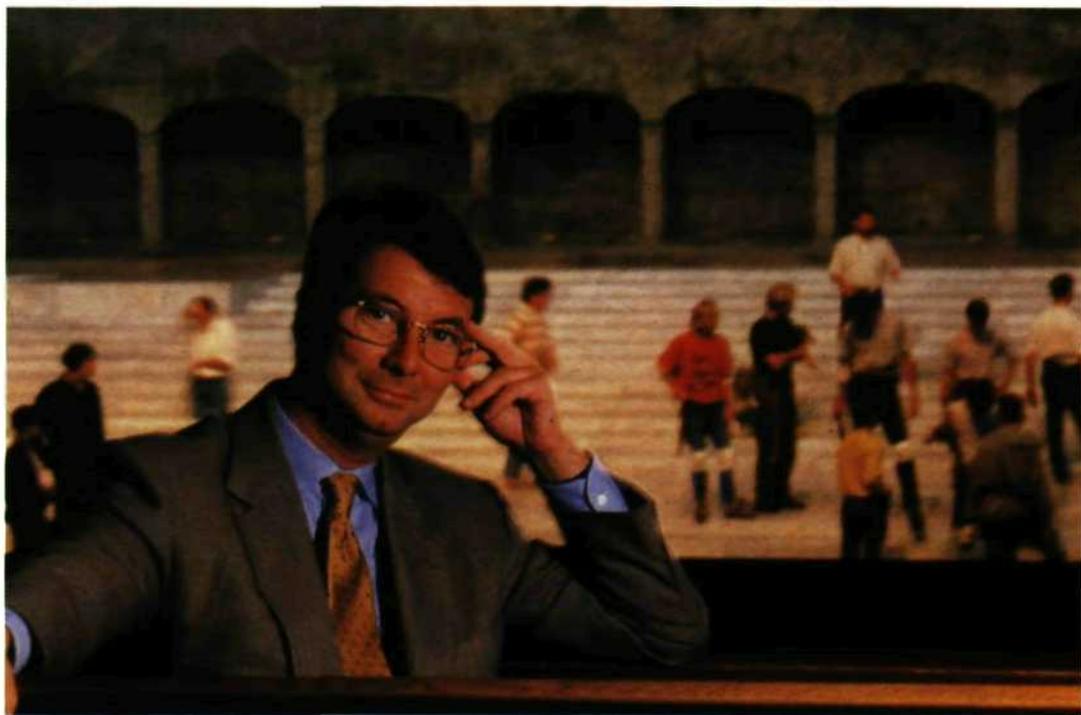
G.M.—Debo decirles que ya en este primer año hemos observado un importante cambio en el público. La gente en general ha tenido más medios de buscar alojamiento en Salzburgo. Por ejemplo, ha habido muchos que se han hospedado en casas particulares, que no resultan tan caras como los hoteles. Tengo amigos belgas que se alojaron así por 200 chelines. No me dirán que es un precio muy alto... En todo

caso, estamos en una fase de transición. Todavía hay que cambiar algunas cosas y habrá que luchar duro. Siempre digo lo mismo que Fiordiligi: *Come scoglio...*, pero ya saben que en el segundo acto ella cae, así que...

S.—Por sus entrevistas y por las argumentaciones que hace en sus conferencias y encuentros públicos, se advierte claramente que usted es un hombre enormemente pragmático y cerebral, pero también un gran soñador. ¿Supone esta dicotomía una contradicción en su vida profesional?

G.M.—A esta

pregunta puedo responder fácilmente. Creo que toda persona que hace teatro de la cultura debe soñar por principio. Si uno comienza por el pragmatismo, entonces nunca será capaz de hacer nada nuevo. Yo no soy más que un organizador y por eso no hago nada que esté fuera de mi cometido. En muchas ocasiones me han pedido que dirija puestas en escena y mi respuesta siempre ha sido no. No es mi profesión. Mi profesión es la de organizar. Creo que puedo soñar porque es la única cosa que sé que puedo hacer bien. Y luego, eso sí, tengo una enorme capacidad de trabajo. Sé que puedo organizar bien y esto es una cosa que se me ha reconocido, pero debo soñar mucho y después con mi talante organizador tengo que buscar el modo de hacer realidad este sueño. Y hay otra cosa que debo decirle y que es muy importante para mí. Soy un hombre muy libre, no soy rico pero vivo muy libre. Jamás me ato a ningún lugar, nunca compro objeto alguno. Sólo tengo mis libros y mis discos. No tengo familia, por lo que no debo prestarles atención. Sólo vivo para mi trabajo y puedo arriesgarme mucho —se debe arriesgar mucho—. Es muy simple: en Salzburgo me han hecho un contrato por tres años, pero dije: no, lo quiero de seis años porque conozco a los austriacos y con un contrato de tres, después del primer Festival, comenzarían a discutir sobre el sucesor. Yo mismo pienso que es muy posible que me marche pasados los tres años. De hecho, me he dado tres años de plazo para hacer grandes cambios, pero si veo que en la práctica no puedo



Gerard Mortier

FOTO: ALLARD

lujo de Salzburgo. Durante los años setenta y ochenta, el Festival se convirtió en un punto de encuentro de la *jet-set* y esto movió mucho dinero. Es evidente que la voluntad de democratización supone un problema para estos hoteleros y comerciantes de lujo, pero también deben tener en cuenta que esta medida de abrir el Festival a los estudiantes y los jóvenes es una inversión a largo plazo, pues esta gente joven, que hoy no tiene mucho dinero, puede tenerlo a los cuarenta años y entonces irá a esos hoteles y podrá comprar en esos comercios. De todas formas, tienen ustedes razón al ver que en todo esto hay un peligro para mí. Soy consciente de que si llevo muy lejos la democratización del Festival puedo obtener como contrapartida respuestas fuertes, pero estoy firmemente convencido de que ésta es la única vía de abrir el arte a todo el mundo. Pero no siempre es el obstáculo principal el precio de las localidades. Recuerdo que cuando yo era joven y, por tanto, tampoco me sobraba el dinero siempre di preferencia a la compra de una entrada para el festival que hacer cualquier otra cosa. Hoy, vivimos en un tiempo en el que los jóvenes no se sienten atraídos por la cultura. La ópera no les dice nada y acercarse a ella les supone un gran esfuerzo. En Bruselas conseguí acercar la ópera a los jóvenes, pero en Salzburgo el problema es más complejo, ya que además de comprar una entrada deben hacer un viaje y pagarse un alojamiento. Al final resulta demasiado caro.

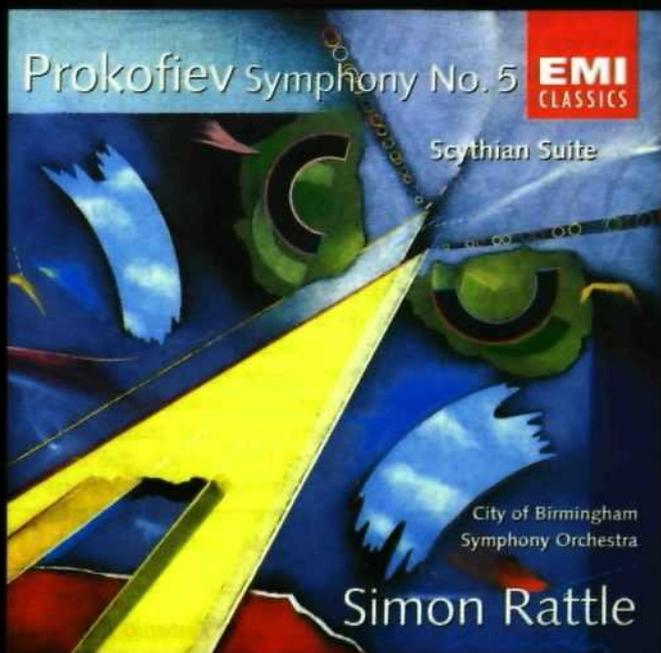
S.—Sí, pero además de los jóvenes, hay otras capas sociales

**EMI**  
CLASSICS

# Simon Rattle

y la Orquesta Sinfónica  
de la Ciudad de Birmingham

— exclusivos de EMI Classics



**Prokofiev**

Sinfonía N.º 5  
Scythian Suite,  
(Suite Escita)

Orquesta Sinfónica de la  
Ciudad de Birmingham  
CDC 7 54577 2

EMI Odeón, S.A.  
Torrelaguna, 64  
28043 Madrid

llegar a realizar una gran parte de mi sueño, me voy. Dejaré Salzburgo, haré otras cosas, pero ahora debo jugarlo todo. Es como en una partida de póker. Pero ustedes tienen razón, de cuando en cuando se produce la disyuntiva entre el sueño y la realidad.

S.—Hemos hablado de problemas técnicos y políticos, pero si le parece podríamos hablar de la crisis vocal que padece la ópera, de la creación operística actual, del rechazo del público hacia la música de hoy...



Escena de *La Clemenza de Tito*, puesta en escena de Ursel y Karl-Ernst Herrmann

FOTO: OLIVER HERRMANN

G.M.—Creo que se exagera cuando se dice que no hay cantantes para Mozart o Rossini. Yo creo que sí los hay. Se dice que en los años cincuenta había grandes nombres: Alva, Wunderlich, etc., y no estoy de acuerdo en que tuvieran mejores condiciones vocales que los de ahora. Hace poco, he escuchado el *Fidelio* que Toscanini dirigió en Salzburgo, pues bien, la Leonora que cantaba era directamente imponente. Lo que más me preocupa no es la perfección vocal de un cantante, sino que tenga una buena escuela, y eso es algo que efectivamente falta, sobre todo en lo que a trabajar el estilo se refiere. Por ejemplo, Ben Heppner no es el tenor ideal para Titus, pero hace veinte años tampoco había muchos más, si no lo hubieran cantado durante años y años Laubenthal o Krebs. Pero, con todos sus problemas vocales, prefiero a Heppner, por lo menos tiene presencia escénica y un buen estilo mozartiano. Antes las producciones escénicas eran prácticamente inexistentes, hoy se consigue una unidad de estilo. Con todo, la ópera perfecta no se conseguirá jamás. En cuanto a la creación operística estoy seguro de que si se escriben nuevas óperas el público asistirá a ellas. Creo que se cae en un error cuando se afirma que el público no gusta de la música contemporánea. El ejemplo más claro estuvo en Salzburgo con *San Francisco de Asís*. Todos los que se acercaron a verlo salieron sorprendidos. Y lo mismo ocurrió hace poco con *Intoleranza* de Luigi Nono. Hay que tener coraje para estrenar estas obras y encargar otras nuevas. Por eso creo que debo seguir programando

óperas de hoy, porque sólo haciéndolas se consigue que el público asista a ellas y que esté cada día más convencido de que merecen la pena. ¿Por qué es tan difícil ver una ópera contemporánea en España?

S.—Porque no existe tradición.

G.M.—No, es porque no se representan de una forma continua. Si las cosas se hicieran de otra forma, el público respondería mejor y se conseguirían grandes éxitos. Según he oído las producciones de *Lulu* y *Wozzeck* en La Zarzuela

fueron todo un éxito. Otro asunto es el de la creación en la ópera, que efectivamente se ha convertido en algo muy difícil de llevar a cabo, pero no pienso que sea negativo que la ópera como forma de expresión no sea aceptada por tanta gente como el cine, por ejemplo. Creo que la ópera es una forma de arte que seguramente va a desaparecer. No es grave. Pierre Boulez de momento está escribiendo una, veremos qué sucede. Es posible que al final del siglo XXI apenas se escriban óperas. No es nuestro problema, se harán otras cosas...

S.—Volviendo a Salzburgo, usted ha llevado al Festival algunos directores proscritos en la época de Karajan, como Hamoncourt

o Boulez, ha renovado la música barroca con Christie o Jacobs, y ha invitado a los más jóvenes (Esa-Pekka Salonen o Rattle), pero, ¿qué sucede con otros como Celibidache, Kleiber o Sanderling?

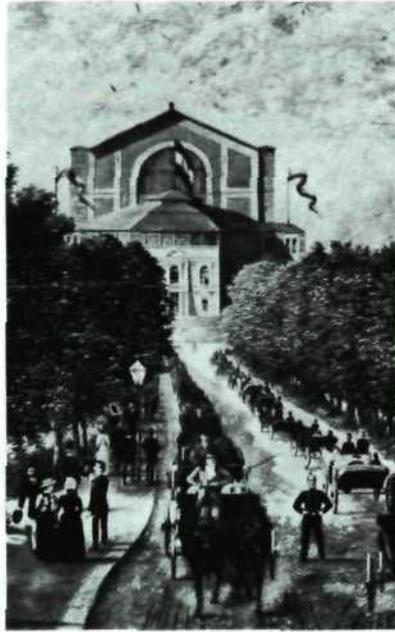
G.M.—Yo quiero hacer música barroca de calidad, ya que no se ofrece con mucha frecuencia en Salzburgo. Pero no piensen que soy un defensor absoluto de la música barroca. Creo que actualmente se le está dando demasiada importancia, aunque no todo lo que se hace es bueno. No obstante, Hamoncourt y Jacobs son personas serias. Además, me parece interesante que el público conozca que hay dos formas distintas de hacer esta música. He hablado con Kleiber. Mi problema es que él es muy especial para la puesta en escena y quiere siempre al mismo escenógrafo. Esto es complicado, pero creo que es el mejor director de ópera que conozco. No va a ser fácil. Me gustaría de la nueva generación contar más a menudo con Simon Rattle y Pekka Salonen, que ya han venido. Celibidache tiene un litigio desde hace años con la Filarmónica de Viena y, eventualmente, lo invitaríamos con su orquesta, pero no es interesante para el Festival, puesto que se le puede ir a escuchar muy fácilmente a Munich, que está muy cerca de Salzburgo. En cuanto a Sanderling, vendrá, pero hay una serie de problemas. Hay que encontrar un equilibrio entre los directores que la Filarmónica de Viena quiere y la nueva generación.

## BAYREUTH

## En la recta final del siglo

**E**l Festival de Bayreuth de 1992 se inició para Wolfgang Wagner (1919) con agrias diatribas cruzadas —a través de la *prensa basura*— con su hijo Gottfried (1947) y dos o tres de sus sobrinos (as) de la rama Wieland, y se cerró con el consabido éxito oficial, que esta vez puede resumirse así: treinta funciones a teatro lleno y una demanda para cinco aforos, la grabación del *Anillo Kupfer/Barenboim* en todos los soportes hoy imprescindibles y la atracción de un *diva universal*, Plácido Domingo, quien cantó dos de las representaciones de *Parsifal*, a manera de prueba para 1993, ante el público internacional de los grandes acontecimientos.

No es probable que un año después vuelvan al primer plano las intrigas, aunque éstas persistirán hasta que el nieto incombustible acometa decididamente, si es que llega a hacerlo en vida, su sucesión al frente del complejo cultural-político-mercantil de Bayreuth. El Festival de 1993 pertenece a la moderna institución (1982, 1987) del *Festival sin «Tetralogía»*, o mejor, del Festival de interregno entre dos producciones del *Anillo*, la *obra-reina* del Festspielhaus. En años tales hay que recurrir al resto del repertorio e intentar hacer *economías* antes del gran esfuerzo del año siguiente. Precisamente, las economías no faltarán en 1993, en el marco de la crisis —aquí no de demanda, pero sí de inversión— que últimamente alcanza también, por primera vez desde 1951, a Bayreuth. Esto explica la insistencia en repetir la última y vulgar producción del *Tannhäuser* (1985) de Wolfgang Wagner con la misma dirección, Donald C. Runnicles, y el mismo reparto —una vez consolidada Uta Priew como Venus— de 1992: Wolfgang Schmidt, joven descubrimiento en el difícilísimo papel protagonista, que inevitablemente le vino ancho; Tina Kiberg, otra principiante como Elisabeth al igual que Eike Wilm Schulte como Wolfram, ambos recibidos en 1992 sin gran entusiasmo; y el veterano Manfred Schenk (Landgrave) procurando prestar solidez al conjunto, donde si los legendarios coros de Bayreuth elevarán la temperatura musical, la escuálida coreografía del *Venusberg* (versión de Dresde) que firma el, dicen, prestigioso Iván Markó, la hará descender hasta el nivel de congelación. Con todo, será interesante medir las posibilidades de las nuevas voces aquí y en el *Lohengrin* (1987) de Werner Herzog, que se repone, probablemente por última vez, dentro de la política comercial de exprimir el limón hasta dejarlo seco. Así, se va a probar a Linda



Finnie, la Fricka del *Anillo* de Kupfer, como la Ortrud del futuro; metida de lleno en su carrera internacional Cheryl Studer y alejada de Bayreuth, al menos temporalmente, Nadine Secunde, Eva Johansson volverá a ser en solitario Elsa; Ekkerhard Wlaschiha (Telramund) y de nuevo Manfred Schenk (Rey Enrique) aportará su contrastada experiencia y poco más; a Paul Frey le serán agradeci-

dos los servicios prestados (?) confiándole aún cuatro de las seis representaciones, pero en las funciones de los días 3 y 20 de agosto —así, revalorizadas— Poul Elming lo sustituirá como Caballero del cisne, y es de esperar que con éxito y porvenir, pues este danés (jay, manes de Melchior!) de magnífica planta parece poseer una voz con *squillo* y extensa a pesar de su origen baritonal y sabe cantar, con lo que ya se ha metido a los wagnerianos en el bolsillo como Siegmund (1990 a 1992) y *Parsifal* (1992). Peter Schneider dirigirá con solvencia los últimos pasos de esta producción que por su belleza escénica hizo concebir esperanzas de nuevos tiempos, poco a poco defraudadas por la actitud veleidosa de su responsable mayor o por falta de verdadera sustancia dramática (su escenógrafo y figurinista, Henning von Gierke, ha fracasado al montar en Munich su propio *Holandés romántico*).

Pero Bayreuth también está metido en la aventura de cambiar en la recta final de nuestro convulso siglo no sólo a la cabeza rectora, sino de renovar todas las producciones de su repertorio (sin hablar ahora de quienes abogan por otras renovaciones: ¡Hay incluso un (a) Wagner de la cuarta generación que abriría el Festspielhaus a Meyerbeer!) El primer mojón fue puesto en 1990 con el *Holandés* de Dieter Dom/Giuseppe Sinopoli: una visión psicoanalítica que

## AIX-EN-PROVENCE

## Opera bien enmarcada

**D**esde su inauguración en 1948, Aix-en-Provence se ha caracterizado por la cuidada programación de ópera, mozartiana en particular —en camino paralelo, aunque distinto, al de Glyndebourne—; no con los medios y el cinemascopio de otros certámenes, pero con mucha dignidad y espíritu, extrayendo espacios imposibles de su pequeño Teatro de l'Archeveché. Tres títulos en el cartellone de este año: *Don Giovanni*, en propuesta escénica de Marini y Cantafora y dirección musical de Jordan, con voces de cierto prestigio como las de Shimell, Martinpelto, Roerholm o Ainsley; *Euryanthe* de Weber, tan poco representada, una producción de Cloos-Haas-Cavalca, que tendrá dirección musical de Tate y un reparto en el que figuran Moser, Huffstodt, Schmidt y Meyer-Topsoe, y *Orlando* de Haendel, a cargo del equipo de Les

Arts Florissants de William Christie, en este caso con visión escénica de Carsen y Mc Donald. Complementando la oferta pianística, se programan interesantes conciertos que reúnen nombres importantes: English Chamber Orchestra (en el foso en las óperas de Mozart y Weber), con Brüggén, Bolton, Hager y Tate; Ensemble Orchestral de París con Nelson; Les Arts Florissants con Christie; Le Musiciens du Louvre con Minkowski y la Orquesta Nacional de Francia con Dutoit. Como postre, recitales de Schmidt, Janowitz, Stutzmann, Cuberli y Fernández.

A.R.

Festival de Aix-en-Provence, 11-28 de julio. Palais de l'Ancien Archeveché. F-13100 Aix-en-Provence. Teléfonos: 33 42173400 (información), 33 421173434 (reservas). Fax: 33 42961261.

conecta con el teatro del ilusionismo y entronca con el realismo mágico de E.T.A. Hoffmann. Tras ciertas vacilaciones iniciales, la producción se ha afianzado al incorporar a Sabine Hass (Senta) y Hans Sotin (Daland), quienes con Bernd Weikl (Holandés), Reiner Goldberg (Erik), Hebe Dijkstra (Mary) y Clemens Bieber (Timonel) repiten el reparto de 1992, y de nuevo con la alta calidad de los coros que continúa preparando Norbert Balatsch no sólo constituye ya un valor seguro, sino que posiblemente llegará a ser un clásico de este decenio. Sin embargo, la apuesta mayor recae sobre el segundo mojón, el nuevo *Tristán*, encomendado al dramaturgo Heiner Müller (secundado por Erich Wonder y Yohji Yamamoto) y a Daniel Barenboim. *Tristán* fue programado por última vez en 1987 en la *pelleasiana* escenificación de Ponnelle asimismo dirigida musicalmente por Barenboim. Producir *Tristán* no es caro, pero sí arriesgado, porque la gran dificultad está en hallar una pareja protagonista que imponga su impronta. Desde 1970, año de la despedida de Wolfgang Windgassen y Birgit Nilsson, Bayreuth —bueno, Bayreuth y el mundo— está huérfano de una *couple* que encarne el mito además de cantarlo con mayor o menor fortuna. Por ello el wagnerismo militante —y también la lírica profunda— tiene puestos ojos y oídos en el Festival de Bayreuth de 1993 con tanta esperanza como inquietud. Con todas sus limitaciones, Siegfried Jerusalem ha acertado a encontrar su propia vía —al igual que, salvadas las distancias, el inolvidable Windgassen encontró la suya— para afrontar con convicción los duros papeles para tenor heroico, por lo que llega a *Tristán* con los medios y procedimientos que le han avalado ya como Sigfrido. ¿Mas Waltraud Meier? La mezzo bávara es la única cantante-actriz de auténtico formato wagneriano aparecida en los años ochenta. En los escenarios ha dominado (y arrebatado) desde 1983 como Kundry, también ha evidenciado su talla como Octavian, Eboli, el Compositor de *Ariadna en Naxos* o Waltraute. Sin embargo, en el disco —donde ya hay tres ejemplos de su Kundry— no siempre han sido tan satisfactorios los resultados (*Venus, Dalila, La canción de la tierra*): la voz no posee gran cuerpo en los graves, por el contra-

rio arriba puede ser invadida circunstancialmente por el trémolo, tampoco la capacidad de modulación parece ser su mejor virtud. A los treinta y siete años de edad va a seguir con valentía, y con mucho mejor material vocal, los pasos de su gran antecesora como Kundry,



Plácido Domingo cantará Parsifal y Waltraud Meier hará por primera vez Isolda

Martha Mödl (la inmortal Isolda de 1952 con Vinay y Karajan). La *mezzo* nuremberguesa, de graves carnosos y agudo corto, abrasó su voz a cambio de la gloria. En principio, no parece que la aún joven Meier haya de enfrentarse a tan radical decisión; pero si no consigue elevar su Isolda a la altura de su Kundry (la Sieglinde de Viena no lo ha estado), la decepción afectará negativamente a su cámara y al futuro de Bayreuth. Jerusalem y Meier aparecerán acompañados por John Tomlinson (Wotan en el último *Anillo*, Marke ahora tan tanto sorprendente), el principiante Falk Struckmann (Kurwenal), la *mezzo* en ascenso Uta Priew, los secundarios de la casa Peter Maus (Pastor) y Sándor Sólyom-Nagy (Piloto) y el antes citado Poul Elming, lujo doble como Joven marinero y Melot. El 25 de julio de 1993 van a estar a la escucha directa del acontecimiento varios millones de oyentes de todo el mundo a través de decenas de emisoras. No dudo que Radio 2-

Clásica sabrá valorar la importancia de respetar, pese a sus actuales dificultades presupuestarias, la cita anual y prestar así a la melomanía española uno de los servicios que más se agradecerían en este año de penurias y dislates. Todavía otra consideración: siete funciones de

*Tristán* más los ensayos es mucho esfuerzo; sería interesante saber quiénes están previstos como sustitutos en caso de indisposición.

Por último, la *jet* de la música tendrá de nuevo a su Plácido Domingo como Parsifal. Como Domingo no es en absoluto *un puro loco*, ha escogido la ocasión más propicia para dar el nuevo paso adelante: en 1992 fue acogido poco menos que como el redentor prometido; conoce muy bien a Levine; la producción de Wolfgang Wagner, no poco rutinaria a pesar de ciertos efectos especiales, y el número de representaciones (cinco) son cómodos para él; no va a competir con Poul Elming; y, no lo menos importante pese a la cita en último lugar, su Kundry no va a ser, por razones obvias, Waltraud Meier, sino una Deborah Polaski que no le hará sombra alguna. Dicho esto, es de justicia reconocer que el *divo* repite en Bayreuth porque le da la realísima gana y que se encuentra en el momento exacto de madurez para cantar un brillante y fresco Parsifal en contraste, favorable para él, con el fati-

gado Hans Sotin (Gurnemanz), el más que veterano Franz Mazura (Klingsor) y el pluriempleado Bernd Weikl (Amfortas). Curiosamente, al cierre de este comentario (20 de marzo) no se conocían los nombres de los artistas que cantarán Tituel y la Voz de contralto. La púdica coreografía de las muchachas flor aparece atribuida también a Iván Markó. En cuanto a los coros, es bien sabido que Bayreuth merece la visita ya sólo por escucharlos en su *obra-ideal*.

Bien miradas las cosas, en la recta final del siglo este *Festival sin «Tetralogía»* ofrece motivos varios de interés a los afortunados poseedores de entradas. Parece mentira que a estas alturas el viejo Wolfgang tenga aún conejos que sacar de la chistera... del abuelito Richard.

Angel Fernando Mayo

Festival de Bayreuth, 25 de julio-28 de agosto. Apartado 100262. D-8580 Bayreuth 1. Teléfono: (0921) 20221.



# SANZKONZERT, S.L.

## Lista de artistas Temporada 1993-94

### OCTUBRE

#### **Orquesta Filarmónica de Halle**

Director: Heribert Beissel  
Solista: Theodora Geraets, violín  
Fechas: 12 al 29 de octubre

#### **Amadeus Chamber Orchestra de Polonia**

Directora: A. Duczmal  
4.ª tournée en España  
Fechas: 15 al 31 de octubre

### NOVIEMBRE

#### **Cuarteto Melos**

Fechas: 6 al 9 de noviembre

#### **Gran Big Band de la Radio de Praga**

(18 músicos y cantante) «Recordando a Glenn Miller»  
Director: Felix Slovacek  
Fechas: 8 al 25 de noviembre

#### **Orquesta de Cámara de Munich**

Director: Hans Stadlmair  
Solista: Michael Martin Koffer, flauta  
Fechas: 15 al 27 de noviembre

### DICIEMBRE

#### **Orquesta de Cámara de Stuttgart**

Director: Gilbert Varga  
Solistas: Herwig Zack, violín  
Wolfgang Kusmaul, violín  
Tetsuya Hayashi, viola  
Fechas: 9 al 22 de diciembre

### ENERO 1994

#### **Orquesta Filarmónica Checa**

Directores: Vaclav Neumann y Gerd Albrecht  
Fechas: 13 al 23 de enero

#### **Orquesta de Cámara Eslovaca**

Director y concertino: Bohdan Warchal  
Fechas: 9 al 23 de enero

#### **Trio Kreisleriana** (trío de piano)

Fechas: 20 al 31 de enero

### FEBRERO

#### **David Lively**

Fechas: 13, 14 y 15 de febrero, el 18 actuará con la Orquesta Filarmónica de Las Palmas.

#### **Orquesta Sinfónica de la Radio de Praga**

Director: Vladimír Válek  
Fechas: 10 al 25 de febrero

#### **Orquesta de Cámara «Athenaeum» de Bucarest** (cuerda)

Director y violonchelista: Emil Klein  
Fechas: 7 al 26 de febrero

### MARZO

#### **Canadian Chamber Ensemble** (21 músicos. Con viento)

Director: Raffi Armenian  
Solista: Catherine Robbin, mezzosoprano  
Fechas: 6 al 20 de marzo

#### **Virtuosi di Praga y Coro de Cámara de Praga**

Director: Tadeusz Strugala  
Fechas: 16 al 30 de marzo

### ABRIL

#### **Sinfonietta Jönköping's** (Suecia) (40 músicos)

Director: Josef Helperin  
Solista: Wolfgang Manz, pianista  
Fredrik Ljungberg, trompeta  
Fechas: 10 al 24 de abril

#### **Ballet del Teatro Nacional de Brno y Orquesta de la Opera de Brno** (125 personas)

Fechas: 22 de abril al 8 de mayo

### MAYO/JUNIO

#### **Orquesta Sinfónica de la Radio de Frankfurt**

Director: Elisha Inbal  
Fechas: 11 al 20 de mayo

#### **Orquesta Sinfónica de Budapest**

Director: Andre Bernard  
Fechas: 15 de mayo al 5 de junio

#### **Opera de Cámara de Varsovia**

Fechas: 18 mayo al 5 de junio

#### **Dúo Crommelynck**

Fechas: A consultar

Sanzkonzert: Alfonso Sanz (Gerente-Administrador).

Pau Claris, 113, 1º - 2º. 08009 BARCELONA

Telf.: 487 38 33 • Fax: 487 78 92 • Telex: 97569 szkz e. C.I.F.: B-58760976

## BERLIN

## Una mirada a Oriente

Continuando con la costumbre implantada hace algunos años, el Festival de Berlín propone, también en la edición del 93, la 43 de su historia, un tema base de actuación. *Japón y Europa* es el que se va a desarrollar, en las artes plásticas, el teatro y la música, del 31 de agosto al 31 de septiembre. Más de 500 objetos de diverso carácter quedarán expuestos y se estudiarán las relaciones e intercambios entre Europa y la Tierra del Sol Naciente en el tiempo que va de 1543 (con los primeros viajes de los portugueses) a 1929. Hay un festival paralelo centrado en el teatro japonés, que se seguirá entre el 8 y el 29 de septiembre. Por lo que atañe a la música, se han diseñado varios conciertos en los que tiene cabida la recientemente producida en aquel país (con encargos incluidos), dentro de la que se da especial relieve a la de Toru Takemitsu (1930), sin duda el representante más conspicuo de las nuevas tendencias, artista que ha sabido crear con habilidad un lenguaje ecléctico en el que se entremezclan antiguas tradiciones populares niponas con influencias muy descaradas de las corrientes occidentales. El nombre de este autor, como una suerte de aglutinante, aparece así en cinco sesiones, muy variadas y resumidoras del amplio espectro de la programación: la protagonizada precisamente por un conjunto japonés, el espléndido Cuarteto de Tokio, que incluye también obras de Haydn y Schubert; la dirigida por Vladimir Ashkenazi a su Orquesta de la Radio, que incorpora además composiciones de Stravinski y Schubert; la del Trío Peter Serkin, con Pamela Frank y Yo-Yo Ma (violonchelista japonés), con el acompañamiento de piezas de Busoni y, de nuevo, Schubert; la del percusionista asimismo oriental Isao Nakamura, que hace estrenos de otro compatriota, Hosokawa, y de Holliger; y la dirigida por Charles Dutoit a la, también japonesa, Orquesta de la NHK de Tokio, en la que al lado de este compositor aparecen Strauss y Berlioz.

Por no abandonar el ámbito de lo japonés, consignemos, aparte los mencionados, los nombres de los compositores Kamata, Matsushita (encargo), Fujita (encargo), Ifokube y Maki Ishii (este último dirige además el concierto sinfónico, a la Nueva Orquesta de Tokio, integrado por su partitura y por las de los dos anteriores), y de los

instrumentistas Nobuko Imai y Masafumi Hori y la soprano Mitsuko Shirai.

## Buen planteamiento camerístico

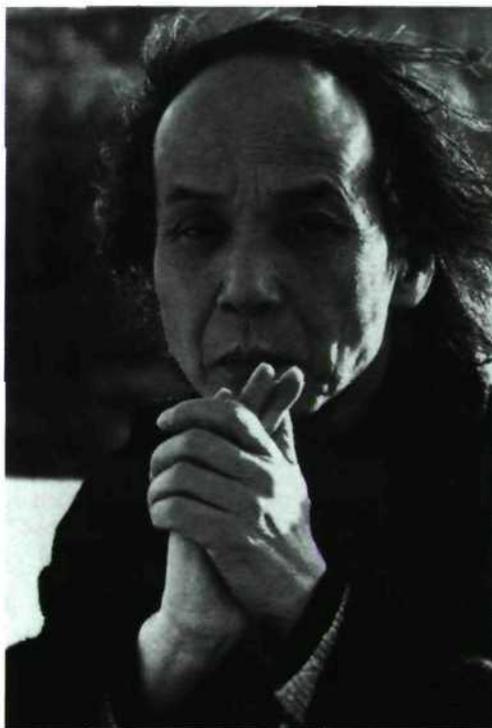
Algo se ha dicho de pasada. Concretamos este apartado, que parece construido con cuidado e interés. El Cuarteto Brodsky toca Schubert y Crumb. El Cherubini tiene a su cargo tres sesiones de alto interés dedicadas a otros tantos autores, que vienen representados en todas ellas: Mendelssohn, Ives y Schumann (así, en este orden). Colaboran, uno por concierto, los pianistas Diemut Poppen, Homero Francesech y Vassilij Lobanov. El Cuarteto Rosamunde aborda sendos programas: uno, con colaboración de Maria Graf, arpa, y Ursula Hesse, piano, con obras de Hindemith,

mann; Mozart, Schubert— de un amplio grupo de buenos instrumentistas, reunidos para la ocasión: van Keulen, Zimmermann, Pergamenschikow, Neunecker, Höll, Kussmaul, Zehetmeir, Demenga y la citada soprano Shirai, que se reparten según conviene. Por su lado, otro pequeño conjunto, con Reiner, Fordham, Barainski y Aitken, se centra en una segunda sesión Nono y, en este ámbito de la música de hoy, dos de los hijos de Karlheinz Stockhausen, Markus y la indicada Majella, acompañan a Riegelbauer y a Creed para estrenar una partitura de Kurtág.

## Lluvia de orquestas

Hemos mencionado algunas. Pero hay bastantes más. La primera en importancia y en número de actuaciones es la Filarmónica de Berlín (la agrupación de la casa, como quien dice), que está dirigida por Abbado en tres programas: uno con Kissin (Prokofiev, Chaikovski), otro con Zilberstein (Rachmaninov, Chaikovski) y un tercero con el bajocantante Kotscherger (Strauss, Musorgski). Los otros están gobernados por Flor, con Holl (Schumann, Shostakovich), Tennstedt (*Octava* de Bruckner) y Sanderling, con Lupu (Mozart, Rachmaninov). La de la Radiodifusión de Baviera, con Maazel, hace un solo concierto, con la *Novena* de Mahler en atriles, y otra formación relevante, la de la Sudwestfunk, de Stuttgart, combina Schönberg (*Concierto para piano*, con Brendel) con Mahler bajo mando de Gielen. El concierto de apertura corre a cargo de Daniel Barenboim y de la Staatskapelle de Berlín, que ofrecen *La canción de la tierra* de Mahler en unión de la mezzo Waltraud Meier y del tenor Peter Seiffert. Intervienen asimismo: Joven Orquesta de la Comunidad Europea, con Sanderling en el podio (Brahms, Rachmaninov); Junge Deutsche Philharmonie con Holliger

(Holliger, Veress, Schumann); Sinfónica de la Radiodifusión de Berlín con Frühbeck (Schubert, Falla) y con Milan Horvat (Stravinski); Cámara de Europa con Norrington (dos sesiones: Mozart; Brahms, Schubert, Schumann); Sinfónica de Berlín con Schönwandt (dos programas: Rimski, Shostakovich, Nielsen; Busoni, Mahler, Berlioz, Chaikovski); Filarmónica del Estado de Crakovia con Roland Bader (Karłowicz, Kamata, Szymanowski); y la de la Academia de



Toru Takemitsu estará presente en cinco sesiones.

Caplet y Schubert (un nombre muy recurrente en la programación), y otro, al lado de Majella Stockhausen, dedicado a Nono, mientras los jóvenes del Vogler, con la ayuda de Antje Witthaas, violín, y Alan Marks, piano, acometen una selección de partituras de Schubert, Stravinski, Schnittke y Chausson. El Cuarteto Mandelring y el pianista Ulf Hoelscher defienden composiciones de Nielsen, Petterson y Beethoven. Muy atractivos los dos programas —Schu-

la Filarmónica berlinesa, que programa un concierto para Amnistía Internacional y Greenpeace, en otros organismos humanitarios, que supone la participación de numerosos solistas a las órdenes del joven director español Pedro Alcalde y que incluye una amplia serie de compositores: Boccherini, Lutoslawski, Rihm, Grieg, Schubert, Debussy, Musorgski, Busoni, Schumann, etc. Por su parte la Orquesta Sinfónica MDR, con Nazareth al frente, preparará un concierto con estrenos de Dittrich, Gubaidulina y Koppelent, a los que

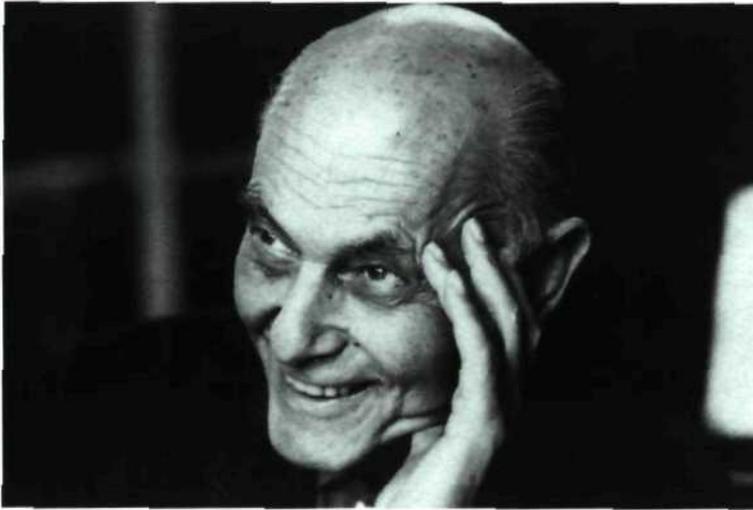
añade obras de Schumann y Mahler. En el campo de las agrupaciones pequeñas se cuenta con el Ensemble Modern que dirige Metzmacher (*Requiem* de Henze), Camerata de Berna con Thomas Fūri (Bach) y el Scharoun (*Turnage, Matsushita, Beethoven*).

A.R

*Festival Internacional de Música de Berlín, 31 de agosto-30 de septiembre. Berliner Festspiele GmbH, Budapeststrasse, 50, 1000 Berlín 30. Teléfono: 354 89 0. Télex: 1 85 255 festd. Fax: 254 89 111.*

## GRANADA

### Volver grupas



Sir Georg Solti dirigirá la Orquesta de Schleswig-Holstein

FOTO: SOAMES/DECCA

Las ideas de remodelación del pasado año, con aportaciones no exentas de originalidad —como la de extender la muestra por toda Granada e incorporar nuevas clases de música— no cuajaron del todo y la ciudad, que nunca se ha distinguido por su progresía, no quiere probaturas. De ahí que esta nueva edición suponga una vuelta a antiguos criterios (también muy respetables), lo que, probablemente, conducirá a un aumento del presupuesto. Los amigos del brillo sinfónico y del repertorio tradicional estarán de enhorabuena porque, con adecuada dosificación y aceptable equilibrio en la disposición, podrán encontrar nada menos que a la Filarmónica de Israel con Mehta, la Filarmónica de Munich con Celibidache —para dos sesiones, sin duda el gran acontecimiento— y la de Schleswig-Holstein con Solti (el año pasado triunfó con Maazel), con un programa precioso (*Petrushka* de Stravinski y *Primera* de Bruckner). A su lado participan la Nacional de España —que vuelve tras una injustificada ausen-

cia— con Ceccato, la Filarmónica de Moscú con Sinaiski, la Ciudad de Málaga con Cristóbal Halffter, la Ciudad de Granada con Gallardo y Martin Fischer-Dieskau, la del Teatro Kirov (con su ballet), la Sinfónica de Asturias con Jesse Levine, la de Cámara de Israel con Mintz y la de Lysy-Gstaad. El ballet está bien provisto con, aparte el Kirov, la Compañía Nacional de Danza de Nacho Duato y el Ballet Rudra Béjart. Escaso el capítulo de recitales: apenas el de Teresa Berganza y el del organista Titterington. Y de flamenco, sólo un espectáculo titulado *Elegía a Carmen Amaya*. De música folklórica y antigua, que en el 92 habían alcanzado un especial florecimiento, nada. Lo mismo que de repertorio de contemporáneo. No hay tampoco, pese a los proyectos, ópera.

A.R

*Festival de Granada, 21 de junio-7 de julio. Centro Cultural Manuel de Falla. Paseo de los Mártires, s/n. 18009. Teléfonos: (958) 22 96 81, 22 00 22. Fax: 22 23 22 y 22 08 66.*

## FLORENCIA

### Selectividad

Del nivel de este festival da idea el breve resumen correspondiente a la nueva edición, que acaba de iniciarse el 27 de abril con la primera de las cinco representaciones previstas de *Jenufa* de Janáček, en una producción de Liliana Cavani dirigida musicalmente por Bichkov. Cantan Ikonomu, Zschau (como Sacristana), Margita, Kopp y Kamas entre otros. Sigue el *doblete compuesto* por *Enoch Arden*, para piano y recitador, de Strauss, con Michele Campanella en el teclado, y por *La voz humana* de Poulenc, con Renata Scottó; *Carmen* de Bizet, en la conocida y no lograda puesta en escena de Espert, con Mehta en el foso y las voces de Denyce Graves, Lima y Díaz; *La flauta mágica*, que controla también el director indio, con escena, decorados y figurines de Julie Taymor y Hölle, Jo, van der Walt, Devia, Hemm y Leitner en los principales papeles. Muy acertada la programación de tres conciertos en torno a Janáček protagonizados por el Cuarteto Wihan, el pianista Andrea Pestalozza, el tenor Jan Markvart (*Diario de un desaparecido*) y otras voces y el pianista Mikhail Rudi. La música contemporánea tiene ancha cabida en dos sesiones dedicadas a Vinko Globokar y otras dos a Stockhausen. Y el gran sinfonismo aparece representado por la Filarmónica de Viena con Mehta (Messiaen, Bruckner), Sinfónica de Londres con Solti (Stravinski, Bruckner), Orquesta de París con Bichkov (Ravel, Dutilleux, Stravinski) y Maggio Musicale con Mehta (Weber, Mozart, Chaikovski; Messiaen, Mendelssohn, Schumann). Hay también ballet (homenaje a Nureyev) y coloquios; y recitales a cargo de las hermanas Labèque, el ubicuo Andrés Schiff, Krystian Zimerman y Yo-Yo-Ma.

A.R

*Maggio Musicale Fiorentino, 27 abril-25 de junio. Teatro Comunale, Via Solferino 15, I-50123, Firenze. Teléfono: 39 55 2779236. Fax: 2396954. Télex: 5744117 magmus i.*

## HOLANDA

## Caminos no trillados

Dos argumentos principales en el 46 Festival de Holanda: el compositor polaco Henryk Górecki (1933) y la nueva música norteamericana. Dos temas en principio lejos de los postulados de cualquier manifestación al uso, ajenos al público *standard* que puebla estas muestras, pero que aquí tienen su razón de ser. La música de Górecki, poco difundida en occidente, es muy sólida, bien trabada y bastante ecléctica, respetuosa en un tiempo con las técnicas seriales y con frecuentes viajes a la tradición y al antiguo folklore de su país. Alumno en París de Messiaen, este autor, nacido en Czernica, va a ver reconocida su obra en varios de los conciertos de este festival combinada con la de autores estadounidenses, caracterizados generalmente por su antiacademismo y su vitalidad rítmica. Las sesiones más significativas son: la que cuenta con una serie de grupos holandeses (Conjunto de vientos de Holanda, Cuarteto Schönberg, Cuarteto Mondrian, Dúo de pianos Bauwhuis-van Zeeland) y en la que se integran también partituras de Andriessen, Reich y De Bondt (estreno de su *De Namen der Goden!*); la de la Orquesta Filarmónica de la Radio dirigida por Russel Davis, en el que junto a

obras de Mackey y Harrison figura la *Tercera Sinfonía* de nuestro músico; las dos programadas por la Sinfónica de la Radio (distinta a la anterior), en la que la primera gobernada por Zoltan Pesko, que une a pentagramas del polaco los de Ives, Torstensson (estreno mundial de *Stick on Stick*) y Varèse, y en la segunda por Kenneth Montgomery, que suma obras de Feldman; la preparada por el estupendo Schönberg Ensemble y el Netherlands Chamber Choir a las órdenes de Reinbert de Leeuw, que incluye una obra de Gubaidulina y otra de Górecki, ambas encargo. Hay también un fuerte protagonismo del holandés Ton de Leeuw, a quien el Nieuw Ensemble dedica monográfico, lo mismo que The Ebony Band, al

mando del norteamericano Gunther Schuller, hace con Robert Graettinger, y un estreno de Pousseur (*Dichterliebes-reigentraum*).

## Opera bien servida

Y tan bien. En primer lugar hay un estreno mundial del citado Ton de Leeuw, que va a dirigir a la Orquesta de Cámara de la Radio y a los Coros Ad hoc y Opera Forum su casi homónimo Reinbert: *Antigone*. Participa también la soprano Martine Mahé. Otra obra contemporánea en el cartellone, *The Cave*, de Steve Reich, de la que se habla en el comentario al festival de Viena.

Sin duda los platos más fuertes vienen de la mano del repertorio. Con tres obras maestras de la talla de *Las bodas de Figaro* de Mozart, *Los troyanos* de Berlioz y *Pelléas y Mélisande* de Debussy. La primera, que se interpretará semirrepresentada, está a cargo de uno de los mozartianos más conspicuos y seguros de los últimos años, el inglés John Eliot Gardiner, que ha dado repetidas muestras de su entendimiento de la obra del salzburgués. Va a disponer de un reparto muy interesante del que destacan: Bryn Terfel, el gigante inglés que posee una

de las voces de bajo-barítono más recias y consistentes del firmamento actual, bien que aún esté, dada su juventud, en plena formación; Alison Hagley, una lírico-ligera de clase y gracia probadas para Susanna; Hilleni Martinpelto, la *spinto* finlandesa que, si corrige ciertos defectos de emisión, puede llegar lejos.

El segundo título, no muy habitual en escena dado su gigantismo y dificultades de montaje, se ofrece en versión absolutamente concertante. Al mando estará Edo de Waart, una de las mejores bazas que Holanda tiene hoy en el campo de la dirección de orquesta, aunque no haya dado todavía el salto definitivo al olimpo —quizá no posea la misma talla— que dieran en su día van

Beinum o Haitink. La Orquesta Filarmónica de la Radio y el Coro de la Radio Holandesa cortejarán en esta interpretación a un equipo de cantantes de cierta entidad: Sharon Sweet, que, aunque tímidamente, va haciendo progresos, Soile Isokoski, Chris Merrit (es una incógnita ahora mismo lo que pueda dar de sí en un papel como el de Eneas), Gilles Cachemaille, Jan Hendrik Rootering y Ludmila Schemtschuk. Seis horas de concierto —con los descansos, claro— se extienden ante estos esforzados. También una sola sesión, el 5 de junio.

En todo caso, la gran estrella de estas sesiones operísticas es el *Peléas*, que va a estar dirigido por otras dos luminarias, Simon Rattle en lo musical y Peter Sellars en lo escénico. Sólo por ver este espectáculo, tan prometedor, valdría la pena el viaje a Amsterdam y aterrizar en el Muziektheater uno de estos días de junio: 4, 6, 8, 11, 13, 16, 18, 20 ó 23. La compañía de canto no es para echar las campanas al vuelo, pero tiene cierto nivel. Es interesante comprobar lo que pueda hacer Philip Langridge, tenor algo corto, pero tenor, en una parte de barítono *Martin* como la de *Peléas* y ver lo que da de sí la joven Elise Ross, Willard White para Goulod parece demasiado tosco y Robert Lloyd, con su voz grave aceitosa y remetida es seguro que funcionará en Arkel. Bien Felicity Palmer, en su nueva etapa como mezzo, para Genevieve.

En este grupo incluimos una obra que no es desde luego una ópera, sino, como su autor la definió, una sinfonía dramática, con lo que tenemos doblete berliozano: *Romeo y Julieta*. El propio Simon Rattle se sitúa en el podio al frente de la Filarmónica de Rotterdam y del Coro de la Opera Neerlandesa para dirigir también a los tres solistas: la citada Ross, el débil tenor John Aler y el barítono John Connell.

Como dato de interés para los balletómanos, hay que mencionar la presencia, en calidad de principal coreógrafa del festival, de la belga Anne Teresa de Keersmaeker, una de las grandes innovadoras de la danza en los años ochenta, que ofrece cuatro espectáculos en una corta temporada de seis.

A.R.



Festival de Holanda, 1-30 de junio. Apartado 404, NL-2260 AK Leidschendam. Teléfono: 31 (0) 70 320 25 00. Télex: 33755 nrc nl. Fax: 31 (0) 70 320 26 11.

**EMI**  
CLASSICS

# Mariss Jansons

y la Orquesta Filarmónica de Oslo

*Artistas exclusivos de EMI*

*Ultimo lanzamiento*



**Sibelius**

Sinfonía N° 2  
El cisne de Tuonela  
Vals Triste  
Andante Festivo  
Orquesta Filarmónica de Oslo  
CDC 7 54804 2

EMI Odeón S.A.  
Torrelaguna, 64  
28043 Madrid

**EMI**  
CLASSICS

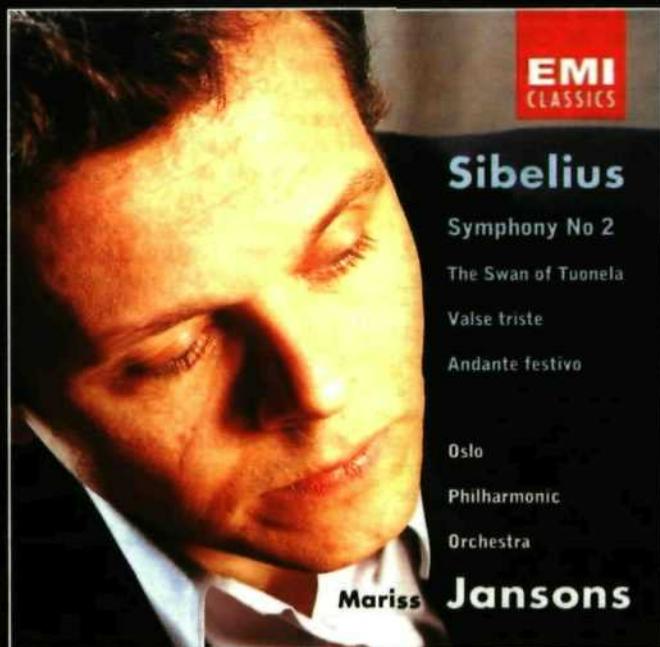
# Mariss Jansons

y la Orquesta Filarmónica de Oslo

*Artistas exclusivos de EMI*



*Ultimo lanzamiento*



## **Sibelius**

Sinfonía N° 2  
El cisne de Tuonela  
Vals Triste  
Andante Festivo  
Orquesta Filarmónica de Oslo  
CDC 7 54804 2

EMI Odeón S.A.  
Torrelaguna, 64  
28043 Madrid

## LUCERNA

## Fuerte y variado colorido

Lucerna ha ordenado, bajo la dirección artística de Matthias Bamert (él mismo también director de orquesta), sus contenidos y ha conseguido para este año una propuesta en verdad admirable por la exigencia y la variedad. Recojamos algunos de los apartados previstos. *Sinfónico*: dieciséis conciertos, con mención especial para los dos de la Filarmónica de Berlín con Abbado (mismos programas que en Salzburgo), el de la Orquesta del Festival con Sawallisch (*Stabat Mater* de Dvorák), los de la Filarmónica de Oslo con Jansons, los de la Filarmónica de Viena con Barenboim, el de la SWF de Baden-Baden con Gielen (Schönberg, Mahler) y el de la Concertgebouw con Chailly. *Música y poesía*, dos sesiones. *Música nova*, tres, con mucho Schnittke y un estreno de Lobanov. *Conciertos de cámara*, tres variados, con algún estreno. *Música de mediodía*, con seis actos en

los que hay un poco de todo y entre los que destaca un monográfico Christian Giger. Hay otros capítulos. El de la música antigua o barroca está relativamente bien cubierto con la *Selva morale e Spirituale* de Monteverdi a cargo de especialistas, con un monográfico Vivaldi de Il Giardino Armonico y con la *Misa en si menor* de Bach por el Taverner Consort y Parrott. Se contempla asimismo el ballet, el jazz de vanguardia, y se prevén diversas *Soirées* (con el Cuarteto de Tokio una de ellas), *Serenatas* y *Nocturnos*. Lo mismo que la ópera en concierto (*Eugene Onegin* e *Iolanta* de Chaikovski por el Bolshoi) y el recital (Jessye Norman, Rudu Lupu).

A.R.

Festival de Lucerna, 14 de agosto-8 de septiembre. Hirschmattstrasse 13, Postfach CH-6002 Luzern, Schweiz. Teléfono: 041-23 52 72. Fax: 041-23 77 84.



Alfred Schnittke

FOTO: HAMMARBERG

## PERALADA

## Un agosto con Chaikovski

Peralada ha preparado una concisa propuesta que tiene dos vertientes muy definidas. Por un lado la que descansa en el centenario de Chaikovski, motivo para que Neville Mamner festeje al compositor ruso con la boyante Orquesta de Cadaqués y brinde la interpretación de algunas de las piezas más famosas de su catálogo: *Concierto para piano nº 1* (con Nebolsin), *Sinfonías 4 y 6*, a las que se suma una partitura encargada a Tomás Marco; pretexto también para dos sesiones del Ballet del Gran Teatro de San Petersburgo (*Cascanueces* y *Lago de los cisnes*). La ópera viene servida con una versión de concierto de *El holandés errante* de Wagner, dirigida por Friedrich Haider, que incluye algunas voces de talla como las de Morris y Voight, y con otra, representada, según parece, de *Elixir de amor* de Donizetti, con David Robertson en el foso y tres hispanos en la escena: Pons, Bros y Chausson. Sendos recitales de Carreras y Anne-Sophie Mutter y un concierto de la Nacional con Larrocha bajo la batuta de Güell completan la muestra.

A.R.

Festival Internacional de Música Castell de Peralada, Girona, 24 de julio-21 de agosto. Teléfono: (972) 53 81 25. Fax: (972) 53 80 87.

## TORROELLA DE MONTGRÍ

## Crecimiento ordenado



FOTO: PAU GIRALT

Trece ediciones han bastado a los esforzados e inteligentes artifices del Festival de Torroella de Montgrí para alcanzar una relativa madurez y para integrarse en la Asociación Europea. Partieron de un curso de interpretación que ha adquirido ya un sólido prestigio y que este año combina tres conciertos de alumnos con un pequeño ciclo de jóvenes (premiados en distintas competiciones): Trío Novalis, Joan Pere

Gil, clarinete o Eleuterio Domínguez, piano. El festival propiamente dicho está bien estructurado y parcelado y brinda variedad y, en ciertos casos, calidad. Destaca, en el apartado que los organizadores denominan *Música orquestal*, la presencia del afamado conjunto Musica Antiqua Köln de Reinhard Goebel, que tocará obras de Venturini, Bach, Dall'Abaco y Heinichen. En el mismo epígrafe se cuenta con la Orquesta Filarmónica Martinu, con la de Cámara Franz Liszt de Budapest, con los Virtuosity de Praga, con la Filarmónica de Tallinn y con la de Cámara de la Filarmónica de Berlín, que ofrece programas de repertorio. En el ámbito camerístico se prevé la participación del Cuarteto Athos (música contemporánea española y Fauré), del Trío Solomon y del Trío Rampal. Se anuncian recitales de los pianistas Dorensky, Achúcarro y Besses (centenario Mompou) y de los cantantes Cabero (homenaje a J. V. Foix), Ricciarelli, Aragall y Sardinero y se programan dos sesiones de jazz.

A.R.

Festival Internacional de Música de Torroella de Montgrí, 11-28 de julio. Apartado 70, C. Codina, 28, 1r, E-17257, Torroella de Montgrí, Girona. Teléfono: (972) 75 83 96. Fax: (972) 76 06 48.

## PESARO

## Un desafío y una reposición

El Festival Rossini, un año después del bicentenario del compositor, ha escogido dos únicos títulos, ambos pertenecientes a la parcela seria de su autor, concretamente a su período napolitano, donde se incluyen algunas de sus creaciones más importantes.

Con la primera de ellas, *Armida* (1817), Pesaro se decide finalmente a acometer una de las empresas más arriesgadas de su historia, y lo hace después de las garantías que han ofrecido prácticamente todas las producciones anteriores del Festival. El papel titular, pensado para la madrileña Isabella Colbran, encontró una intérprete ideal en Maria Callas en el Maggio Musicale Fiorentino de 1952 (su versión del aria con variaciones *D'amore al dolce impero* con la que culmina el acto II en el jardín mágico es una de las cimas de toda la discografía rossiniana). Posteriormente, muy pocas sopranos se han atrevido con el papel (Cristina Deutekom y Katia Ricciarelli en La Fenice, June Anderson en Aix-en-Provence, Cecilia Gasdia en una reciente grabación), aunque ninguna —bien por ellas o por su entorno— ha vuelto a hacerle plena justicia. Ahora le toca el turno a una *brava* italiana, Anna Caterina Antonacci, habitual de Fiordiligi y que ya se ha atrevido con Norma, Semiramide y Alceste. Entre los tenores



El Teatro Rossini de Pesaro

que la secundarán (que, a su vez, tienen encomendadas no menos inclementes tesituras) destacan el norteamericano Gregory Kunde y el mejicano Ramón Vargas. El mundo fantástico y caballeresco espoleará sin duda la fantasía de Luca Ronconi, encargado de la producción,

que tiene como responsable en la parte musical al joven director italiano Daniele Gatti.

La segunda ópera es en realidad una reposición del montaje estrenado en 1985 de *Maometto II* (1820) obra que Rossini revisaría luego para París como *Le siège de Corinthe*, y que sería más conocida en la nueva traducción italiana, *L'assedio di Corinto*. La bella puesta en escena de Pier Luigi Pizzi será ahora dirigida musicalmente por Gianluigi Gelmetti. Del reparto original sólo repite Cecilia Gasdia en otro papel pensado para Colbran, el de Anna, y encontrará adecuado vehículo para mostrar su dominio del canto elegíaco en la plegaria *Giusto ciel*. Otros dos cantantes italianos en línea ascendente, la mezzo Gloria Scalchi y el bajo Michele Pertusi, se enfrentan a la ardua tarea de reemplazar a Lucia Valentini-Terrani y Samuel Ramey (quien ha hecho uno de sus caballos de batalla del aria de *Maometto Duce di tanti eroi*). El resto de la programación lo configuran diversos conciertos, entre los que sobresale la actuación del pianista Maurizio Pollini.

R.B.I.

Rossini Opera Festival, 9-21 de agosto. Via Rossini 37, 1 - 61100 Pesaro. Tel.: 39 721 30161. Fax: 30979.

## RAVENA

## Concierto versus ópera

La grave crisis económica y política que atraviesa Italia ha de incidir, desgraciada e inevitablemente, en las actividades culturales. Esto puede apreciarse en la programación de este año del Festival de Rávena, que Cristina Muti ha erigido en pocas ediciones entre los mejores de Italia, por calidad e interés en la programación. Este verano no habrá ópera en sentido estricto, pero ha sido sustituida por una impresionante serie de conciertos: Filarmónica de Berlín con Claudio Abbado, Orquesta del Maggio Musicale Fiorentino con Zubin Mehta, Maurizio Pollini, Ute Lemper, Sinfónica de Bamberg con Herbert Blomstedt (y la soprano Sharon Sweet), Coro y Orquesta Filarmónica de La Scala con Riccardo Muti, Sinfónica de Londres con Pierre Boulez, Orquesta del Festival de Schleswig-Holstein con Georg Solti y, como clausura popular, Luciano Pavarotti. También habrá otros sugestivos espectáculos, como el titulado *Adieu à l'Italie*, con coreografía de Micha von Hoëcke y participación de The Swingle Singers, o una recreación del *Paradiso* de Dante Alighieri con música de Salvatore Sciarrino. Además está la magia de los monumentos bizantinos (San Vitale, San Apollinare Nuovo, Piazza San Francesco, San Apollinare in Classe).

R.B.I.

Festival de Ravenna, 26 de junio-21 de julio. Via Gordini, 27, 1-48100 Ravenna. Tel.: 39 544 482494. Fax: 36303.

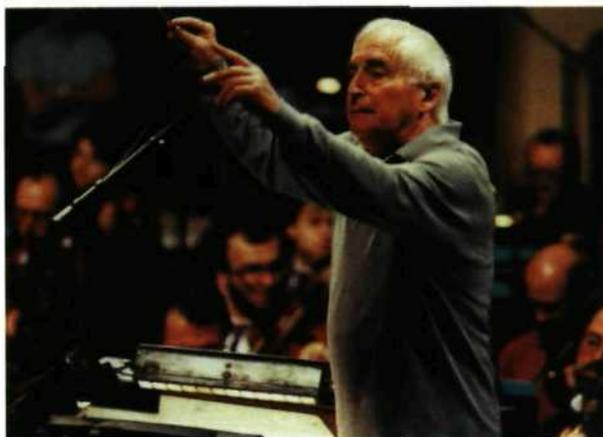


Riccardo Muti FOTO: LELLI &amp; MASOTTI/EMI

PRAGA

## Poca cafeína

En relación con la del pasado año, esta edición, la número 48 de la Primavera de Praga, marca un relativo descenso de nivel, aun cuando no deje de haber cosas de interés. Se cuenta con las más importantes orquestas del país, por supuesto: Filarmonía Checa a la cabeza, dirigida en una ocasión por su antiguo titular, Vaclav Neumann (Dvorák, Suk), en otra por el actual, Gerd Albrecht (Klein, Mendelssohn, Beethoven), y en una tercera por Jirí Kout (Bernstein, Beethoven); Sinfónica de la Radio (FOK), a la que dirigen Martin Turnovsky (que incluye *El proceso*, sobre la obra de Kafka, de Frantisek Chaun), Kout (*Octava* de Mahler) y Jirí Stárek (Kalabis, Beethoven, Dvorák); Sinfónica Checa, que gobiernan Vladimir Válek



Vaclav Neumann

FOTO: ZEININGER

(*Zámek*, también sobre Kafka y también de Chaun, Sibelius, Dvorák) y Tadeusz Strugala (Gounod, Chaikovski, Rachmaninov). A tales formaciones sinfónicas se suman las de cámara: Josef Suk (hijo del compositor), que la dirige (Janáček, Bernstein, Chaikovski), Eslovaca (Purcell, Haendel, Kubiczka, Chaikovski), de Praga, con Zoltán Pesko en el podio (*Te deum* de Charpentier, *Misa K-427* de Mozart). Junto a estos conjuntos patrios, se sitúan la Filarmonía de Liverpool, con su titular el checo Libor Pesek (*Mi patria* de Smetana) y con Carl Davis (*Oratorio de Liverpool* de Paul McCartney) y, dentro del epígrafe camerístico, la de Frankfurt, dirigida por Nance Gum (Klusák, Dvorák, Grieg, Mozart, Haydn), el Ensemble Instrumental de Grenoble (Lekeu, Schubert, Vitali, Shostakovich), Saint Paul (Ravel, Shostakovich, Copland), Concerto Bamberg, con Rolf Beck como director y el Süddeutsches Vokalensemble (*Misa en si menor* de Bach), Le Concert Français (Rameau, Zelenka, Benda), Comunidad Europea (Myslivecek, Haydn, MacCabe, Mozart) y Leos Janáček (Myslivecek, Corelli, Bossi, Ireland).

La música antigua (por poner un límite temporal, la anterior a Bach), que

siempre ha estado cuidada en este festival, no tiene demasiada presencia en el actual. Únicamente puede detectarse seriamente en el recital de la excelente soprano Emma Kirkby, acompañada del laudista Anthony Rooley (Galilei, Monteverdi, Saracini, Strozzi, Carissimi...).

En lo tocante a la más pura música de cámara, la representación viene

dada por el Cuarteto Kocianovo, con Suk como segundo viola (Janáček, Hába, Dvorák), Trío Fontenay, con Wolfgang Holzmair, baryton (Haydn, Dvorák, Beethoven), Quinteto Checo (Linek, Pecelius, Couperin, Corelli, Dandrieu, Speer, Bach, Haendel, Verdi, Trojan, Smetana) y Quinteto Academia (Jirovec, Reicha, Lukás, Foerster).

Se dispone asimismo de ciertos solistas de reconocida calidad —aparte los jóvenes ganadores del famoso concurso de Praga—, como lo atestigua esta relación de apellidos, algunos ya mencionados: Suk (viola y violín), Mintz (violín), Berman, Leonskaja, Tipo, Ax, Panenka (piano), Ruzicková, Black (clave), Romero (guitarra)... En el campo vocal aparecen la citada Kirkby, Furlanetto, Rendal, Summers, Sweet, Riegel y Mikulás. No se ha anunciado el equipo de cantantes que intervendrá en el proyectado *Don Giovanni* que será dirigido por Charles Mackerras, con escena de David Radok, y que servirá para abrir la muestra el 12 de mayo.

A.R.

Primavera de Praga, 12 de mayo-1 de junio. Hellichova 18 | 18 00 Praha 1. Teléfono: 530 293. Fax: 536 040.

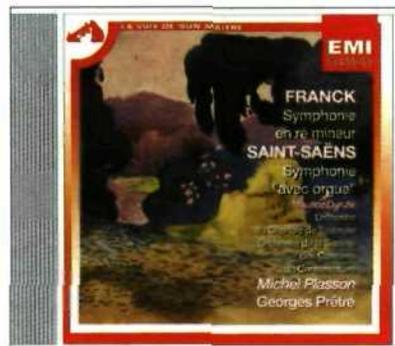
EMI  
CLASSICS

NOVEDADES

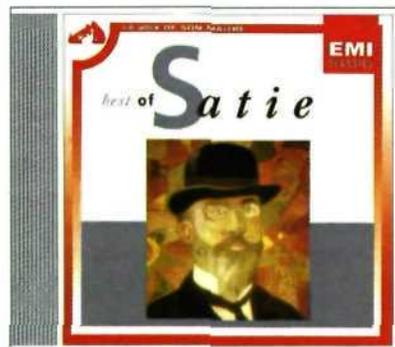
LA VOIX DE SON MAITRE



CDM 4 78713 2



CDM 4 78717 2



CDM 4 78718 2

EMI ODEON, S. A.  
Torrelaguna 64  
28043 MADRID

Temporada

1993-94

## ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA

## OCTUBRE

Días 15, 16 y 17 - Concierto 1 Cielo I

## ORQUESTA SINFONICA DE ASTURIAS

Dir Jesse Levine • Stephan Kates (violonchelo)

Julián Orbón *Danzas sinfónicas*  
 Béla Bartók *Música para cuerda, percusión y celesta, Sz. 106*  
 Ernest Bloch *Schelomo*  
 Samuel Barber *Meditación y danza de la venganza de Medea, opus 23 a*

Días 22, 23 y 24 - Concierto 2 Cielo II

## ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA

Dir Aldo Ceccato

Johann Sebastian Bach *Cantata BWV 195 "Dem Gerechten muss das Licht"*  
 (Primera vez OCNE)  
 Bach-Stravinsky *Variaciones corales sobre "Vom Himmel hoch"*  
 (Primera vez OCNE)  
 Piotr Ilich Chaikovsky *Sinfonía núm. 1 en sol menor, opus 13 "Sueños de invierno"*

Días 29, 30 y 31 - Concierto 3 Cielo III

## ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

Dir Aldo Ceccato • Antonio Meneses (violonchelo)

Igor Stravinsky *Suite núm. 2*  
 Piotr Ilich Chaikovsky *Variaciones sobre un tema rococó, opus 33*  
*Sinfonía núm. 2 en do menor, opus 17 "Pequeña Rusia"*

## NOVIEMBRE

Días 5, 6 y 7 - Concierto 4 Cielo I

## ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

Dir Antoni Ros Marbà • Nuccia Focile (soprano) • William Schimell (barítono) • Francesc Garrigosa (tenor)

Giovanni Battista Pergolesi *La serva padrona* (Primera vez ONE)  
 Igor Stravinsky *Pulcinella*

Días 12, 13 y 14 - Concierto 5 Cielo II

ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA  
CORO INFANTIL DE BILBAO (Dir Gorka Sierra)

Dir Víctor Pablo Pérez • Lola Casariego (mezzosoprano)

Antón García Abril *Celibidachiana*  
*Alegrías* (Primera vez ONE)

Días 19, 20 y 21 - Concierto 6 Cielo III

## ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

Dir Pedro Ignacio Calderón • Humberto Quagliata (piano)

Felipe Pedrell *Excelsior* (Estreno absoluto)  
 Astor Piazzola *Concierto para piano y orquesta* (Primera vez ONE)  
 Jean Sibelius *Sinfonía núm. 2 en re mayor, opus 43*

Días 26, 27 y 28 - Concierto 7 Cielo I

## ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

Dir Aldo Ceccato

Piotr Ilich Chaikovsky *Sinfonía núm. 3 en re mayor, opus 29 "Polaca"*  
 Igor Stravinsky *Petruchka*

## DICIEMBRE

Días 3, 4 y 5 - Concierto 8 Cielo II

## ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

Dir Theo Alcántara • Jean-Pierre Dupuy (piano) • Anselmo Serna (órgano)

Salvador Pueyo *Sinfonía Barroca* (Primera vez ONE)  
 Maurice Ravel *Concierto para la mano izquierda*  
 Camille Saint-Saëns *Sinfonía núm. 3 en do menor, opus 78*

Días 10, 11 y 12 - Concierto 9 Cielo III

## ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

Dir Kazimierz Kord • Konstanty Kulka (violín)

Ludwig van Beethoven *Obertura de "Coriolano", opus 62*  
 Karol Szymanowski *Concierto para violín y orquesta núm. 1, opus 35*  
 (Primera vez ONE)

Dimitri Shostakovitch *Sinfonía núm. 6 en si menor, opus 54*

Días 17, 18 y 19 - Concierto 10 Cielo I

## ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA

Dir Aldo Ceccato

Igor Stravinsky *Intrositus (T.S. Eliot in memoriam)* (Primera vez OCNE)  
 Tiberii, id est lamentationes Jeremiae Prophetae  
 (Primera vez OCNE)

Piotr Ilich Chaikovsky *Sinfonía núm. 4 en fa menor, opus 36*

## ENERO

Días 14, 15 y 16 - Concierto 11 Cielo II

## ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

Dir Jansug Kakhidze • Víctor Spiller (violonchelo)

Edison Denisov *Death is a long dream* (Primera vez ONE)  
 Antonio Vivaldi *Concierto para violonchelo, cuerda y continuo en do menor*  
 Gustav Mahler *Sinfonía núm. 1 en re mayor "Titán"*

Días 21, 22 y 23 - Concierto 12 Cielo III

## ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

Dir Aldo Ceccato • Jean-Bernard Pommier (piano)

Eduardo Pérez Maseda *Regreso a la luz* (Encargo OCNE. Estreno absoluto)  
 Igor Stravinsky *Capriccio*  
 Piotr Ilich Chaikovsky *Suite de "Casanuoves", opus 71a*

Días 28, 29 y 30 - Concierto 13 Cielo I

## ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

Dir Aldo Ceccato • Dmitri Sitkovetsky (violín)

Igor Stravinsky *Apolo Musageta*  
 Piotr Ilich Chaikovsky *Concierto para violín y orquesta en re mayor, opus 35*

## FEBRERO

Días 4, 5 y 6 - Concierto 14 Cielo II

## ORQUESTA FILARMÓNICA DE GRAN CANARIA

Dir Adrián Leaper • Boris Belkin (violín)

Juan José Falcón *Itálica*  
 Richard Strauss *Concierto para violín y orquesta en re menor, opus 8*  
 Sergei Prokofiev *Sinfonía núm. 5 en si bemol mayor, opus 100*

Días 11, 12 y 13 - Concierto **15** Ciclo III

### ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

Dir Walter Weller • Joaquín Achúcarro (piano)

Enrique Liácer "Regoli" *Welleriana* (Estreno absoluto)  
Johannes Brahms *Concierto para piano y orquesta núm. 2 en si bemol mayor, opus 83*  
Zoltan Kodaly *Suite de "Hary Janos", opus 15*

Días 18, 19 y 20 - Concierto **16** Ciclo I

### ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

Dir Sergiu Comissiona

Nicolai Rimsky-Korsakov *Suite de "El gallo de oro"*  
Sergei Rachmaninov *Capricho gitano, opus 12* (Primera vez ONE)  
Piotr Ilich Chaikovsky *Sinfonía en si menor, opus 58 "Manfred"*

Días 25, 26 y 27 - Concierto **17** Ciclo II

### ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA

Dir Aldo Ceccato • Brigitte Engerer (piano)

Goffredo Petrassi *Invenzione Concertata (Concierto núm. 6)* (Primera vez ONE)  
Igor Stravinsky *Sinfonía de los salmos*  
Piotr Ilich Chaikovsky *Concierto para piano y orquesta núm. 1 en si bemol menor, opus 23*

## MARZO

Días 4, 5 y 6 - Concierto **18** Ciclo III

### ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA

Dir Antoni Ros Marbà • Víctor Martín (violín)

Cristóbal Halffter *Variaciones Dortmund* (Primera vez ONE)  
Ernesto Halffter *Salmos XXII y CXVI*  
Rodolfo Halffter *Concierto para violín y orquesta, opus 11*  
Cristóbal Halffter *Tiento de primer tono y batalla imperial*

Días 11, 12 y 13 - Concierto **19** Ciclo I

### ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

Dir José Ramón Encinar • Rosa Torres-Pardo (piano)

Mauricio Sotelo *Rose in fiamme* (Encargo OCNE. Estreno absoluto)  
Antonín Dvorák *Sinfonía núm. 9 en mi menor, opus 95 B 178 "Del Nuevo Mundo"*

Días 18, 19 y 20 - Concierto **20** Ciclo II

### ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA

Dir Matthias Bamert • Linda Finnie (contralto) • Natalia Gutman (violonchelo)

Mijaíl Glinka *Obertura de "Rusland y Lyudmila"*  
Alfred Schnittke *Concierto núm. 2* (Primera vez ONE)  
Sergei Prokofiev *Alexander Nevsky, opus 78*

Días 25, 26 y 27 - Concierto **21** Ciclo III

### ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

Dir Aldo Ceccato • Salvador Navarro (trompa)

Igor Stravinsky *Sinfonía en do*  
Richard Strauss *Concierto para trompa y orquesta núm. 1 en mi bemol mayor, opus 11*  
Piotr Ilich Chaikovsky *Obertura-fantasia de "Romeo y Julieta"*

## ABRIL

Días 8, 9 y 10 - Concierto **22** Ciclo II

### ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

Dir Aldo Ceccato • Elisabeth Leonskaja (piano)

Piotr Ilich Chaikovsky *Concierto para piano y orquesta núm. 2 en sol mayor, opus 44*  
Igor Stravinsky *El pájaro de fuego* (versión de 1945)

Días 15, 16 y 17 - Concierto **23** Ciclo I

### ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA

Dir Enrique García Asensio • Iván Monighetti (violonchelo)

Jacobo Durán-Loriga *Cántico* (Encargo OCNE. Estreno absoluto)  
Dimitri Shostakovich *Concierto para violonchelo y orquesta núm. 2, opus 126*  
*Sinfonía núm. 5 en re menor, opus 47*

Días 22, 23 y 24 - Concierto **24** Ciclo III

### ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

Dir Tuomas Ollila • Cristina Bruno (piano)

Sibelius-Stravinsky *Canzonetta* (Primera vez ONE)  
Luis de Pablo *Sueños* (Primera vez ONE)  
Jean Sibelius *Sinfonía núm. 5 en re menor, opus 47*

## MAYO

Días 6, 7 y 8 - Concierto **25** Ciclo I

### ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

Dir Walter Weller • Josef Suk (violín)

Antonín Dvorák *Carnaval, opus 92 B 169 "Obertura de concierto"*  
Leos Janáček *Concierto para violín "La peregrinación del alma"*  
(Primera vez ONE)

Béla Bartók *Concierto para violín y orquesta núm. 1, Sz 36*  
Johannes Brahms *Sinfonía núm. 1 en do menor, opus 68*

Días 13, 14 y 15 - Concierto **26** Ciclo II

### ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

Dir Walter Weller • Dorotea Wirtz (soprano) • Ilan Rogoff (piano)

Reinhold Glière *Concierto para soprano coloratura y orquesta, opus 82*  
(Primera vez ONE)

Sergei Prokofiev *Concierto para piano y orquesta núm. 3 en do mayor, opus 26*  
Alexander Glazunov *Sinfonía núm. 5 en si bemol mayor, opus 55*

Días 20, 21 y 22 - Concierto **27** Ciclo III

### ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

Dir Aldo Ceccato • Raphael Oleg (violín)

Juan Crisóstomo Arriaga *Sinfonía en re mayor*  
Igor Stravinsky *Concierto para violín y orquesta en re mayor*  
Piotr Ilich Chaikovsky *Sinfonía núm. 5 en mi menor, opus 64*

Días 27, 28 y 29 - Concierto **28** Ciclo I

### ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

Dir Aldo Ceccato

Piotr Ilich Chaikovsky *Sinfonía núm. 6 en si menor, opus 74 "Patética"*  
Igor Stravinsky *La consagración de la primavera*

## JUNIO

Días 3, 4 y 5 - Concierto **29** Ciclo III

### ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

Dir Antoni Wit • Ewa Poblocka (piano)

Witold Lutosławski *Chain 3* (Primera vez ONE)  
Wolfgang Amadeus Mozart *Concierto para piano y orquesta núm. 17 en sol mayor, K 453*  
Mussorgsky-Ravel *Cuadros de una exposición*

Días 10, 11 y 12 - Concierto **30** Ciclo II

### ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA

Dir Aldo Ceccato • Helen Donath (soprano) • Doris Soffel (contralto) • Kurt Vesti (tenor) • Harald Stamm (bajo)

Piotr Ilich Chaikovsky *Suite núm. 4 en sol mayor, opus 61 "Mozartiana"*  
Ludwig van Beethoven *Sinfonía núm. 9 en re menor, opus 125 "Coral"*

Venta en Abono Completo (a los tres ciclos) o Abono a 1 Ciclo (cualquiera de los tres).  
Período preferente para los actuales abonados a partir del 27 de abril.  
Venta libre a partir del 4 de mayo.

Avances de programación en el Auditorio Nacional de Música,  
Calle Príncipe de Vergara, 146. Madrid.

Teléfono de información

337 03 21

(De lunes a viernes de 9,00 a 14,30 horas)

## SALZBURGO

## Un paraíso inteligente

Si a cualquier habitual de Salzburgo le dicen hace unos años que su festival, pasado el tiempo, iba a dedicar una buena parte de sus actividades a glosar las figuras y las músicas de compositores modernos, todavía en muchos casos vivos, o a incluir en los clásicos programas de grandes conciertos abundantes composiciones de este siglo; o a situar, junto a las famosas óperas del repertorio, Mozart a la cabeza, una de Luigi Nono, probablemente no se lo habría creído. Pero, felizmente, así es: el segundo festival de la era Mortier sigue las pautas del primero y quizá, en algunos aspectos, va más lejos, para escarnio de los reaccionarios y regocijo de los progresistas. Aunque lo cierto es que, pese a ello, y ésta es una gran habilidad del belga, el certamen no ha perdido la mayoría de sus señas de identidad, pues continúa siendo la catedral, el paraíso, el olimpo que acoge a lo mejor de lo mejor del firmamento artístico mundial.

## Clásicos de hoy

En la pasada edición se dedicó un importante capítulo a Pierre Boulez, tanto en su faceta de director como de compositor. Este año los protagonistas del ciclo que se supone tendrá ya carta de naturaleza son dos húngaros, los dos Jorges: György Ligeti y György Kurtág, dos ilustres clásicos de nuestros días, músicos de rara inteligencia y originalidad. Se programan cuatro conciertos, cada cual más atractivo: *Cuartetos n.ºs 1 y 2 de Ligeti*, *Cuarteto n.º 1 y Officium breve op. 28 de Kurtág* (26 de julio); *Conciertos para piano, chelo y violín de Ligeti* (4 de agosto); *Doble concierto op. 27, n.º 2, Requiem pro drugu op. 26, Samuel Becket, What is the word, Grabstein für Stephan, Drei alte Inschriften, op. 25, Spiele aus dem 5. Band, The answered unanswered question, op. 30, Message-hommage á Francis Marie Ulitti de Kurtág* (10); *Concierto de cámara de Ligeti, Commiato de Dallapiccola, Hommage á Robert Schumann, Botschaften des verstorbenen Fräulein R. V. Trussowa, op. 17*

de Kurtág (16). Los intérpretes son de primera dentro de la especialidad: Cuartetos Arditti y Keller, Gawriloff (violín), Palm y Perényi (chelo), Kocsis (piano), Csengery (soprano), Orquesta del Festival de Budapest, Ensemble Modern... Como directores, Peter Eötvös y el siempre inquieto Sylvain Cambreling.

No acaba aquí lo concerniente a la música que podríamos llamar de nuestros días porque, como especial novedad, se ha ideado una serie paralela, que a todos los efectos se incluye dentro de la programación de la muestra, denominada *Zeitfluss 93*, producción de lo que se llama algo así como el Círculo Cultural *Zeitfluss* (el discurrir del tiempo... actual) del Festival. De acuerdo con la concepción de Tomas Zierhofer-Kin y Markus Hinterhäuser se alinean, bajo el título general de *Musica. Literatura*, nada menos que trece sesiones (entre el 27 de julio y el 14 de agosto) en las que se pasa una pequeña revista a algunas de

como interesante contraste, el de Giovanni Gabrieli) y Winkler (encargo). Hay un concierto dedicado a Morton Feldman y otro a John Cage (*Freeman Etudes*, para violín). Varèse Zimmermann, Sciarrino, Spahlinger y Lachenmann son otros compositores con cuya música también se cuenta. Entre los encargados de que todo ello llegue a buen puerto están el Cuarteto Arditti, Ensemble Recherche Freiburg, Ensemble Modern Frankfurt, Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks, Klangforum Wien y el Coro Arnold Schoenberg con su director Erwin Ortner. En misiones rectoras están igualmente Beat Furrer, Ingo Metzmacher y Peter Rundel. Se cuenta con algunos instrumentistas de talla como Irvine Arditti (violín), Roberto Fabbriani (flauta), Christine Theuss (chelo), Andreas Boettger (percusión) o el propio Hinterhäuser (piano) y cantantes especializados como Ingrid Ade-Jese-



Escenografía de Robert Longo para Lucio Silla, que dirigirá Sylvain Cambreling en Salzburgo

las cosas más singulares y originales de la música de la posguerra. El nombre de Nono campea como estandarte en lo que es sin duda un velado homenaje a su figura (desaparecida hace pocos años). Y así, lo encontraremos en solitario (con dos conciertos monográficos y la ópera *Prometeo*) o combinado con los de Hölderlin (en un acto que, lógicamente, incorpora recitador), Scelsi (en otro en el que se incluye asimismo,

mann, Monika Bair-Ivenz, Susanne Otto o Peter Hall.

## La madre Hungría

Como se ha dicho, dos húngaros, Ligeti y Kurtág, son protagonistas de ciclo. Pero no son los únicos nombres de dicha procedencia que se sitúan en los atriles del festival. En una prueba de



Figurines de Vera Marzot para Falstaff: Alice, Nanetta y Ford

fondo, un delicado y sutil nexo conductor, que el pasado año venía orientado hacia la producción checa, con Janáček como nombre fundamental. En esta edición nos encontramos con una fuerte presencia de Béla Bartók, tanto en los programas sinfónicos como en los camerísticos. Algunas de sus obras más importantes aparecen en los atriles. En el apartado sinfónico —y combinadas con otras, en ciertos casos también húngaras, de Kodály, Liszt o Ligeti— localizamos, a vuela pluma, *Cantata profana*, *Concierto para viola*, *Concierto para piano n.º 3*, *Suite de danzas*, *El castillo de Barbazul*, *Dos retratos* y *Concierto para violín n.º 2*. En el campo de la orquesta pequeña tenemos la *Música para percusión, cuerdas y celesta* y el *Divertimento para cuerdas*, a cargo de Sándor Végh y su Camerata, que unen a esta segunda partitura, en inteligente selección totalmente húngara (como él mismo), dos sinfonías de Haydn y la *Serenata para cuerdas* de Dohnányi; y en la parcela de la música de cámara, los seis *Cuartetos*, que el Takács combina en tres sesiones con los tres de Brahms.

De las bondades de la serie sinfónica dan muestras estos programas tan bien contruidos: una *Obertura de Cherubini*, *La muerte de Cleopatra* de Berlioz, *Sinfonía Heroica* de Beethoven (Muti, Filarmónica de Viena); *Suite del Pájaro de fuego* de Stravinski, el citado *Concierto para viola* de Bartók y la *Sinfonía Alpina* de Strauss (Jansons, Filarmónica de Oslo); *Concierto para piano* de Schumann y *Quinta* de Bruckner (Abbado, Filarmónica de Viena); *Concierto para piano* de Schoenberg y *Séptima* de Mahler (Gielen, Südwestfunk Baden Baden); los *Dos retratos* de Bartók junto a *Lontano* y la *Quinta* de Mahler (Abbado, Filarmónica de Berlín) *Concierto para piano n.º 3* de Prokofiev y *Patética* de Chaikovski (Abbado, Filarmónica de Berlín)... Hay también un monográfico dedicado a la gran estrella Ligeti, con *Melodías un collage* de la ópera *El gran macabro* y el *Requiem* (Howarth, ORF).

En el ciclo de cámara, aparte lo ya dicho, se programa un importante acto con cinco obras de Kurtág y dos de Gubaidulina, que interpretarán los estudiantes de la Academia Internacional de Verano. Los Cuartetos Hagen y Mosäiques se hacen cargo de sendos programas con Beethoven como base.

### La gran ópera

Siempre uno de los platos fuertes del festival y, con Mortier, uno de los que más polémica puedan traer, el apartado operístico mantuvo un extraordinario



*El mejor fondo de catálogo del mundo.*

sensibilidad e inteligencia musical, se ha querido extender y potenciar ese espíritu magiar en otras sesiones, con lo que se consigue una discreta hilazón de

nivel el año anterior, con ese espectacular *San Francisco de Asís* de Messiaen montado por Sellars o con las sorprendentes producciones de *La finta giardiniera* o *La clemenza di Tito* de los Hermann y de la *Salome* de Bondy. No parece que, por lo anunciado para la presente edición, las cosas vayan mucho peor. Veamos. En primer lugar, nueva producción, con Karl-Ernst Hermann, esta vez en calidad de escenógrafo y figurinista, y con Bondy en la dirección de escena, de *Così fan tutte*, cuya responsabilidad musical depende del competente Christoph von Dohnányi. El reparto, previsto en parte, con Bartoli y Larmore entre otros nombres, se ha caído del cartel. Aún no se conoce su composición definitiva. En segundo lugar, una revisión de la producción de *La flauta mágica* de Johannes Schaaf (todavía se recuerda su excepcional *Capriccio*), con decorados de Rolf Glittenberg y figurines de Marianne Glittenberg. En el foso estará Bernard Haitink, deseo sin duda de sacarse la espina de sus discutidas *Bodas de Figaro* de los últimos festivales. Cantan Pape, van der Walt, Grundheber, Jo, Ziesack, Scharringer, Lienbacher y Zednik. Es decir, lo menos malo de lo que hay. *Lucio Silla*, un título nada habitual en Salzburgo, tiene nueva producción firmada por Peter Mussbach, con decorados y figurines de Robert Longo. La presencia de Cambreling en el podio da ciertas garantías de finura y cuidado estilístico a poco que el atractivo reparto —Rolfe Johnson (ya inevitable, con sus carencias y virtudes, para este repertorio), Orgonaso-va, Murray, Szmytka en los papeles principales— dé la talla mínimamente.

Aunque los grandes acontecimientos sean probablemente los dos Monteverdi, que se reparten el cada vez más cotizado (ya para lo romántico) Nikolaus Harnoncourt, que vuelve así a sus orígenes, y el contratenor, muy asiduo ahora, y con éxito, a la dirección musical, René Jacobs. Para el primero *L'incoronazione di Poppea*, que contará en el foso con el acreditado, tan unido a él desde 1958, Concentus Musicus; para el segundo *L'Orfeo*, que tendrá la ayuda del excelente Concerto Vocale (recordemos sus impresionantes *Visperas* del mismo compositor en el Monumental de Madrid hace escasos meses). Jürgen

Flimm y los Glittenberg y Herbert Wernicke, respectivamente, son los responsables de la cosa escénica. Nombres de importancia para las voces solistas: McNair, Langridge, Lipovsek, Kowalski, Moll... en un caso; Dale, Baccelli, Dupuy, Bastin, en el otro.

Claro que tampoco es ninguna tontería el nuevo *Falstaff* de Georg Solti, el

rá en la sesión operística de concierto preparada para los días 19 y 20 de agosto será la de la ORF. La en principio programada *Giovanna d'Arco* de Verdi ha sido sustituida por el *Ulises* de Dallapiccola, una auténtica novedad, que será dirigida por Hans Zender y cantada por John Broecheler. Hará así pareja esta ópera contemporánea con el comentado *Prometeo* de Nono que dirigen musicalmente Metzmacher y Rundel y que pone en escena André Richard.

### Un resto de altura

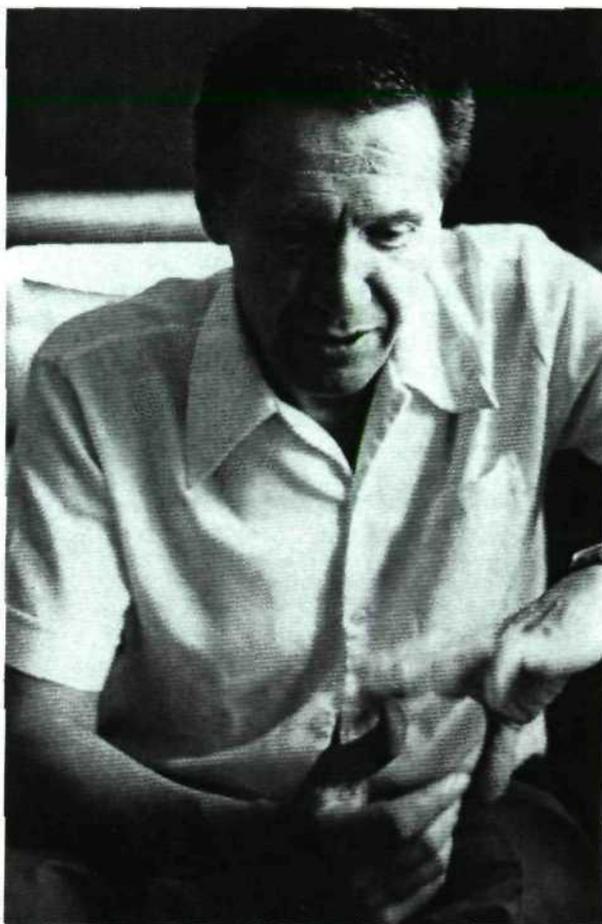
No queda, ni mucho menos, todo dicho a la hora de exponer los acontecimientos del festival con lo relacionado hasta aquí. En cualquiera de los muchos pliegues de la programación podemos hallar alguna que otra perla de gran valor. Como ese concierto de nuevo cuño, no previsto hasta hace poco que incluye la interpretación de las *Visperas* monteverdianas por Harnoncourt en la Catedral. Resaltables asimismo las variadas Matinéas dominicales, que se extienden a sábados y a lunes, y las Serenatas. Y, naturalmente, los recitales. En la vertiente liederística aparecen Margaret Price (con Graham Johnson), Josef Protschka (Helmut Deutsch), Cecilia Bartoli (András Schiff), Hermann Prey (Oleg Maisenberg), Barbara Hendricks (Ralph Gothoni), Samuel Ramey (Warren Jones), Ferruccio Furlanetto (Alexis Weissenberg), Jessye Norman y Christa Ludwig (Charles Spencer). En la instru-

mental, Schiff, Murray Perahia, Martha Argerich-Mischa Maiski y Maurizio Pollini.

Gran importancia se concede, y cada vez más —siguiendo el ejemplo de otros festivales, como el de Edimburgo—, al teatro. Este año, aparte el consabido *Jedermann* de Hofmannsthal, se han programado *Coriolano* y *Julio César* de Shakespeare, *Wesele* de Stanislaw Wyspianski y *Eine Komödie der Irrung* de Botho Strauss. Junto a sesiones cinematográficas de antiguas películas musicales y de ballet.

A.R.

Festival de Salzburgo, 23 de julio-31 de agosto. Apartado 140 A-5010 Salzburg. Télex: 63 38 80. Fax: 662/84 66 82.



György Kurtág

veterano maestro que vuelve tras el buen sabor de boca dejado por su *Mujer sin sombra* del pasado año. Se ha tirado la casa por la ventana para esta ocasión, porque en la dirección escénica estará el siempre controvertido y apasionante Luca Ronconi, ayudado en los decorados por Margherita Palli y los figurines por Vera Marzot, y en el papel principal el sólido van Dam, rodeado de un equipo nada desdeñable que incluye a Chemov, Serra, Lipovsek, Graham, Norberg-Schulz y Canonici. Como en casi todos los casos, bajará al foso la Filarmónica de Viena. Lo hará también la repescada a última hora reposición de *Salomé*, que dirigirá igualmente, se supone que con Catherine Malfitano, Dohnányi.

La formación que, sin embargo, actua-

## SAN SEBASTIAN

## Una oferta variada y atractiva

Desde que volviera a establecerse hace unos años, la ópera es la encargada de abrir la programación del Teatro Victoria Eugenia. En esta ocasión, la siempre apetecible *Traviata* (título escogido, por cierto, también por los festivales de Munich, Orange y Verona), en la bella coproducción de Monte-Carlo y Venecia de Pier Luigi Pizzi, repitiendo así el éxito de la *Italiana* rossiniana del 92. Al frente de la Orquesta Sinfónica de Euskadi y el Orfeón Donostiarra —en su esperado retorno a la ópera—, el joven y ya experimentado maestro italiano Antonello Allemandi. Para Violetta Valéry se ha apostado por una cantante de la tierra, Ainhoa Arteta, que se enfrentará ante su público en un papel que ya ha interpretado con fortuna en Austria. Su Alfredo será el estimable tenor francés Jean-Luc Viala, que acaba de cantarlo en el Châtelet de París, y Gemont padre

antigua Leningrado representarán el *Cascanueces*, en el centenario de su autor.

Otro de los platos fuertes es *Las estaciones* de Haydn, obra con la que siente especial afinidad Antoni Ros Marbà, con un buen trío vocal (Susan Chilcott, Keith Lewis, David Wilson-Johnson). I Solisti Veneti, con su fundador, Claudio Scimone, brindarán dos programas: en el primero, Händel, Vivaldi y Bach (con el Conjunto de metales Guy Touvron), y el segundo, un monográfico Bocchenni (con la soprano Cecilia Gasdia en el *Stabat Mater*).

Para degustadores de voces, el día anterior ofrece un concierto Mirella Freni, en el que se incluye, entre otras páginas, la escena de la carta de *Eugenio Onegin*.

Para terminar, dos conciertos que suponen el regreso de un conjunto tan ligado a la Quincena Musical como la Orquesta Nacional de España. Con su titular, Aldo Ceccato, ofrecerá en el

interés. Como la sesión inaugural en la basílica de Santa María, con el Orfeón Donostiarra y otros coros guipuzcoanos en las *Visperas* de Rachmaninov (50 aniversario de su muerte), o el ciclo de música antigua, que reunirá en cinco días consecutivos en el convento de Santa Teresa a la Capilla Peñaflorida con Ivan Moody y Bruno Turner (*Agenda Defunctorum* de Juan Vasquez), la Schola Gregoriana de la Catedral de Brujas, el Ensemble Agora de Colonia, el Hilliard Ensemble y el Ensemble Vocale del Concerto Italiano con Rinaldo Alessandrini (*Cuarto libro de madrigales*, en el 350 aniversario de Monteverdi). El ciclo de la música del siglo XX incluirá, entre otros programas, sendos homenajes a Federico Mompou y Ricardo Viñes, así como el hermoso *Requiem* de Durufé. Y se escuchará íntegra la obra para órgano de Olivier Messiaen.

La música de cámara, por segundo año consecutivo en los salones del Hotel María Cristina, acoge al ganador del último Concurso de Piano de Santander, Eldar Nebolsin, así como a Europa Galante con Fabio Biondi, la *mezzo* Maite Armuabarrena y el Cuarteto Sine Nomine con Andrew Marriner en los *Quintetos para clarinete* de Mozart y Brahms. Entre otras muchas actividades podemos mencionar también las dedicadas al Camino de Santiago y un barco musical, que, continuando con la idea del simpático



Yuri Temirkanov y la Filarmónica de San Petersburgo

FOTO: ALDA

el barítono Paolo Coni, titular del personaje en La Scala en la producción de Muti y Cavani. El resto del elenco está formado por competentes intérpretes españoles.

A continuación, la Filarmónica de San Petersburgo ofrecerá dos conciertos con su titular, el brillante Yuri Temirkanov, dedicados al gran repertorio ruso (Stravinski, Chaikovski, Rachmaninov). Y el Ballet y Orquesta del Gran Teatro de la

primero la *Fantasia sobre un tema de Alonso Mudarra*, la *Rapsodia portuguesa* de Ernesto Halffter (con el pianista Guillermo González) y la *Rapsodia española* y el *Bolero* de Ravel. En el segundo, la *Fantasia coral* (con Francisco Corostola al piano) y la *Novena Sinfonía* de Beethoven con solistas de prestigio (Kathleen Cassello, Elena Obraztsova).

Pero son quizá las secciones paralelas las que cada vez van aumentando su

tren del pasado año, llevará hasta San Juan de Luz, y en Ciboure podrán oírse obras de Ravel y Gounod por el Coro Easo. Una oferta, como puede verse, variada y atractiva.

**Rafael Banús Irusta**

Quincena Musical de San Sebastián, 9 de agosto-2 de septiembre. Reina Regente, s/n. 20003 San Sebastián. Teléfono: (943) 48 12 38. Fax: (943) 43 07 02.

## VIENA

## De helenismos bien entendidos

Quizá menos esplendoroso que los de Salzburgo, Berlín o Lucerna, el de Viena es un festival que siempre toca puntos de interés, que está bastante a la última y que mantiene una envidiable coherencia entre todas sus propuestas.

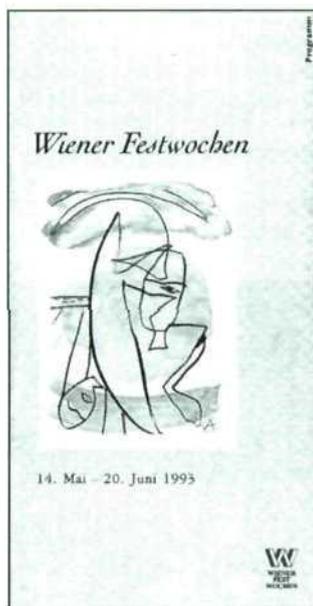
## El XX, bien servido

La primera grata sorpresa es la programación de un ciclo serio, repartido a lo largo de varios días, de música de este siglo encomendado a conjuntos de alto nivel: Klangforum de Viena, dirigido por Beat Furrer, que acomete un programa con obras de Webern, Holliger y Feldman; Ensemble Modern, que dedica un monográfico a la música de uno de los minimalistas hoy de moda, John Adams, con el propio compositor en el podio, y otro a la de un antecesor de éste, Charles Ives, en esta ocasión bajo la batuta de Ingo Metzmacher; Steve Reich, otro de los grandes del minimalismo —en este caso histórico, podría decirse— con su

agrupación de músicos y obras suyas, naturalmente; Ensemble Wien 2001, que se centra en composiciones de Neuwirth, y el afamado grupo Die Reihe, de Friedrich Cerha, que toca Satie.

Junto a este despliegue camerístico, se sitúan, en la órbita de los clásicos de este siglo, determinados conciertos sinfónicos: Rihm, Hartmann —unidos sorprendente pero no ilógicamente a Bruckner, *Segunda Sinfonía*—, en los atriles de la Sinfónica de Viena al mando del inquieto Metzmacher; Mahler, Webern, Debussy y Reger, en los de la Orquesta de la ORF, gobernada para la ocasión por Hans Zender; Schoenberg (*La mano feliz*) y Bartók (*Barbazul*), con participación de las voces de Broecheler, Polgar y Komlosi y la batuta de Eötvös, que dirige a la Sinfónica; Stravinski, Schoenberg y Ravel interpretados por el especialista y sólido músico Michael Gielen, junto a la mezzosoprano Jard van Nes y a la ORF.

Si seguimos observando la presencia de música del XX, ahora en otros géneros o formas, hemos de consignar tres estrenos mundiales: *The Cave*, de Steve Reich, un prometedor espectáculo de Videos diseñado por Beryl Korot, en el que se desarrolla un asunto bíblico relacionado con la Cueva de los Patriarcas sita en la ciudad árabe de Hebron; *Schizogago*, del ruso Alfred Schnittke, un Musicodrama sobre aspectos de la novela de Pasternak con texto, concepción y dirección artística de Juri Ljubimov, y *Orfeo*, la única ópera verdadera de las tres, que lleva música del belga Walter Hus sobre libreto de él mismo y de Marie Brouchot. Jan Caeyers se ocupará de la dirección musical y Jan Lauwers de la escénica. Intervienen tres cantantes: Nancy Bergman, Huub Claessen y Svetlana Sidorova.



## Tradicición ordenada

Por seguir con la música conectada con la escena, nos quedamos en la misma época helénica observada por Hus para referirnos a la puesta en pie de *Alceste*

de Gluck, en una coproducción del festival con el Teatro Unter den Linden de Berlín. La dirección escénica corresponde a Achim Freyer y la musical a Thomas Hengelbrock, que cuenta con cantantes tan estimables como Anna Caterina Antonacci (que está llevando una carrera muy seria), Vinson Cole, Natale di Carolis y Boris Martinovic. Más helenismo, aunque bien distinto a los anteriores: el de la opereta *La bella Helena* de Offenbach, programada por la compañía de la Opera Popular. Como complemento a estas versiones musicales de mitos de la antigua Grecia, recreados por los famosos autores griegos, resaltemos la inclusión, dentro de las actividades teatrales del festival, de la *Alceste* original (*Alkestis*), la de Eurípides, y de otra obra de este trágico, *Hippolytos*, sobre la que se ha basado Silviu Purcारेte para su espectáculo *Phaedra*, que tiene asimismo elementos de la

obra de Séneca así llamada. El *Edipo* de Sófocles cierra esta especie de festival helénico.

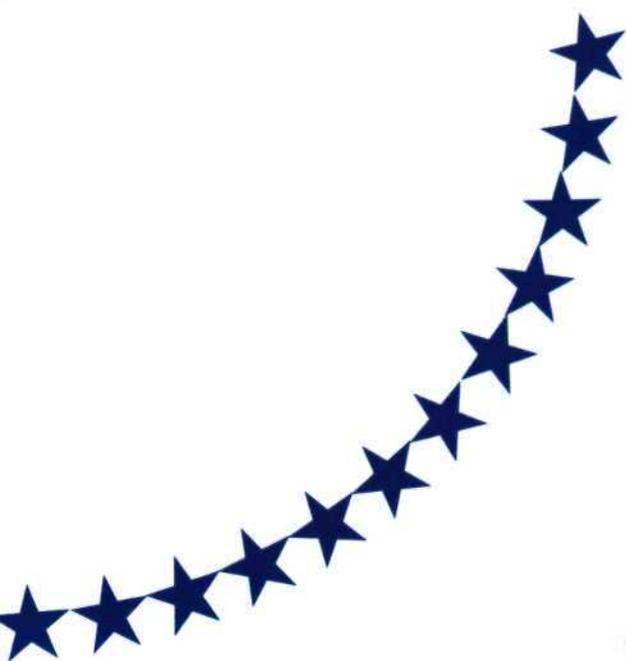
Volviendo de nuevo a la música, destacamos algunos de los conciertos más relevantes integrados en los que podría denominarse repertorio usual. Qué duda cabe de que el criterio de los organizadores es poco discutible. Lo sinfónico aparece bien servido —con independencia de lo ya dicho— con la presencia de la Gewandhaus de Leipzig, que, con Masur, ofrece dos jugosas sesiones: *Concierto para piano* de Schumann (con Leonskaja), *Novena* de Bruckner y *Concierto para viola* (con Zehetmair) de Ruzicka, *Novena* de Mahler. Actúa igualmente la London Philharmonic con su joven titular —que tantas cosas ha de probar todavía— Franz Welsler-Möst para tocar un plato muy fuerte, la *Quinta* de Bruckner. Y la Sinfónica tiene un concierto con su director musical, Frühbeck de Burgos, que hace el *Primero* de Rachmaninov con Maisenberg y la *Alpina* de Strauss.

Aun cuando muchos estimarán, y con razón, que la mejor baza en este terreno es la de la siempre impecable Filarmónica de Viena, que da un programa con Muti (Cherubini, Beethoven, Schumann), otro con Colin Davis (*Romeo y Julieta* de Berlioz) y, por fin, otro con Giulini (Brahms, Franck). A no perder de vista, en absoluto, la versión concertante de *La carrera de un libertino* de Stravinski, que brinda la Orquesta de la Radio de Colonia a las órdenes de su titular Hans Vonk y con las voces de Yvonne Kenny, John Mark Ainsley, Alastair Miles, Jard van Nes y el muy veterano John Shirley-Quirk.

Como acontecimiento especial hay que detenerse en el llamado concierto de apertura del 9 de mayo, que reproduce el programa que se interpretara en la misma sala grande del Konzerthaus en 1913 y que motivara un monumental escándalo. Venía constituido por obras de Webern, Zemlinsky, Schoenberg (que dirigía en aquella ocasión), Berg y Mahler. Actúa la Filarmónica de Viena dirigida por el oboísta Heinz Holliger, aquí en una función que cada vez cultiva más. Kallisch, Laurence y Ainsley son solistas vocales.

A.R.

Festival de Viena; 8 de mayo-20 de junio. A-1060, Wien, Lehnargasse 11. Teléfono: 586 16 76. Fax: 586 16 76 49.



# INTERES COMUN

Cubrimos necesidades de financiación para **aumentar la competitividad de la empresa española**. Apoyamos el **crecimiento armónico de las Comunidades Autónomas**, con créditos de **interés preferencial** destinados a financiar actividades productivas en las **regiones con renta per cápita por debajo de la media**. Potenciamos los **créditos a la exportación** y los créditos a medio y largo plazo a la **pequeña y mediana empresa**. Y, como Agencia Financiera del Gobierno y Banco de Desarrollo, impulsamos la creación de patrimonios públicos de **suelo para vivienda**, los proyectos que suponen **creación de empleo** y la financiación de los que **mejoran o amplían infraestructuras**. Con dedicación y por el interés común, gracias también a más de **300.000 personas** que confían en nuestros **Bonos ICO** y que entienden y apoyan nuestro objeto social.

# OBJETO SOCIAL



Instituto de Crédito Oficial

Plaza de Santa Bárbara, 2 - 28004 MADRID.

## Actividad estrenística de los entes públicos

No pudo comenzar mejor este capítulo de primicias en el período que abarca este resumen (6-III/5-IV). El violinista Víctor Martín y el pianista Miguel Zanetti protagonizaron un concierto ejemplar en la sala de cámara del Auditorio Nacional (10-III-93), dentro del ciclo que allí desarrolla el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea. Ejemplar, y admirable, desde la misma concepción del programa —con una sutil diversidad entre las posiciones estéticas de los títulos, todos españoles, buscada de propósito, y de común acuerdo, por los intérpretes— hasta su completísima, formidable realización. Acompañó, además, el indudable interés y calidad de las obras estrenadas, amén de los ya contrastados de las respuestas: *Pastorale* de Rodolfo Halffter, *Dúo* de Joan Guinjoan; la *Sonata n.º 4*, para violín solo, de Claudio Prieto, y *Paráfrasis concertante* de Xavier Montsalvatge.

De los dos estrenos absolutos, muy aplaudidos ambos —las *Variaciones y tema para violín y piano (1.ª serie)* sobre el «*Ah! vou dirai-je maman*» mozartiano de José Luis Turina, dedicadas al propio Víctor Martín, y las *Variaciones Hazen* de Miguel Angel Coria, encargo este último de la Fundación Caja de Madrid para el CDMC—, el de Turina me liberó enseguida de la idea de que podría tratarse de una página con digamos *aprovechamiento excesivo* de músicas pretéritas, moda de la que últimamente se abusa un poco. Nada de eso. José Luis Turina, antes de aludir al *tema ajeno*, le hace preceder de doce pequeñas piezas, recreadas libérrimamente y en orden trastocado sobre las

variaciones de Mozart, más sobre su carácter que sobre su estructura, es decir con el lenguaje auténticamente personal y propio —sólido, riguroso, tremendamente lógico en su articulación interna— del músico madrileño.

Las también variaciones estrenadas por Miguel Angel Coria, las *Variaciones Hazen*, fueron denominadas así en prueba de la admiración y el afecto que el compositor siente por Félix Hazen, «fiel amigo de la música», como

pude ser testigo directo en el plazo señalado al principio. Dentro éstos del Ciclo de Cámara y Polifonía, pero también en la sala pequeña del Auditorio. Aludo al cuarteto de cuerda *Lo flecha del tiempo* de Consuelo Díez (1958), con el que el Aries de Saluzzo abrió su concierto del día siguiente. Fruto de un encargo de la OCNE y dedicado por la autora a sus padres, «está basado en las teorías sobre el tiempo del físico británico Stephen Hawking». Especula-



José Luis Turina

FOTO: FERNANDO ZOBEL

«también lo somos suyos no pocos músicos», por emplear frases del mismo Coria. Muy diferentes en léxico y en intencionalidad de las de Turina, no dejan tampoco de ser estas *Variaciones Hazen* cabal expresión de la personalidad creadora de su autor, paradigma siempre de capacidad de síntesis y de refinamiento tímbrico y armónico.

Aunque sea sin la extensión precedente, no quiero dejar de comentar aquí los otros dos estrenos absolutos de que

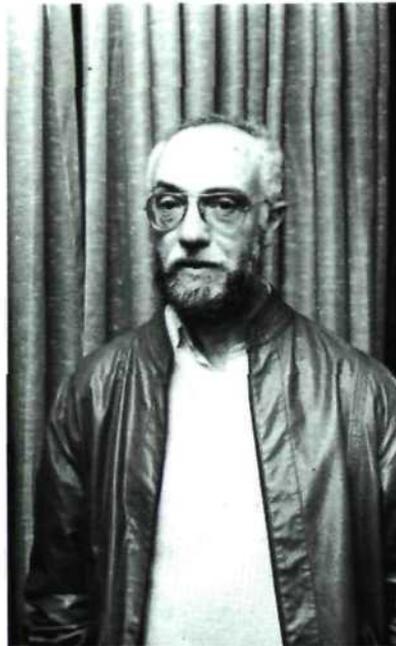
ciones aparte, la nueva obra resulta tímbricamente sugeridora y discursivamente coherente. Aludo también al *Tema y variaciones* de Valentín Ruiz (1939), que estrenó el 1-IV-93, también con carácter mundial, el guitarrista Pablo de la Cruz, a quien están dedicadas, y que revelan una vez más el firme pulso de que el autor hace siempre gala a la hora de abordar la literatura guitarrística.

Leopoldo Hontañón

## El sector privado también cumple

**Y** de nuevo en primer lugar la Fundación Juan March, a través del aula de estrenos de su Biblioteca de Música Española Contemporánea. Le ha correspondido el turno esta vez al catalán Josep Soler (Villafranca del Penedés, 1935), con la presentación (31-III-93) de *Mater dolorosa*, una meditación sobre la visión de un hijo muerto en brazos de su madre —según definición del propio autor—, para voz, violonchelo y piano; serio, denso fruto de un encargo de la propia Fundación, y magníficamente ofrecido por Silvia Leivinson, Rafael Ramos y Jorge Robaina. Articulada en dos secciones, una de carácter neoexpresionista y otra lírica, se apoyan respectivamente en textos de Albert Giraud y Gabriele d'Annunzio, persiguiendo doble homenaje, a Schoenberg y Debussy, en referencia al *Pierrot lunaire* y al *Martinio de San Sebastián*.

Sin salir de las actividades de la Biblioteca de la March: con ocasión de la presentación del libro de Roger D. Tinnel *Federico García Lorca y la Música* (24-III-93), tuvieron lugar en el auditorio de la Fundación las reposiciones de



Josep Soler

FOTO: BARCELÓ

hasta diecinueve canciones sobre poesías del vate granadino —firmadas por Moreno, Aldave, García Abril, Bautista,

Montsalvatge, Poulenc y García Leoz—, además de otras cuatro del propio Lorca. Las cantó con excelente estilo y gran suficiencia de medios la soprano María José Montiel, con el magistral acompañamiento de Miguel Zanetti. Y dentro de los *Conciertos de Mediodía* de la misma Fundación, tuvo lugar la revisión que el dúo Pilar Serrano-Miguel Angel Samperio hizo (22-III-93) de la *Sonata para violonchelo y piano* del segundo (Santander, 1936), de indudable originalidad y con evidentes méritos en el tratamiento instrumental de la formación elegida.

Si pasamos ahora a las Juventudes Musicales de Madrid, y concretamente al ciclo que desarrolla en el Centro Cultural de la Villa, habremos de destacar el estreno absoluto (14-III-93) de la *Suite al estilo barroco, opus 19*, de Enrique Igoa Mateos, para flauta y piano, protagonizado por el dúo Félix Conde-Fernando Campillo. Una suerte de *divertimento sin la menor pretensión* de novedad, acierta Igoa en ella a recrear antiguas formas y técnicas de escritura.

LH.

## Estreno en España de Britten

**Madrid.** Auditorio Nacional, 21-III-93. Sardá, *Kouroi*, Casteinuovo-Tedesco, *Concierto para guitarra y orquesta n.º 1*. Britten, *Spring Symphony*. Orquesta y Coro Nacionales de España. Escolanía de Nuestra Señora del Recuerdo. Ernesto Bitetti, guitarra; Joan Rodgers, soprano; Patricia Bardon, contralto; Nigel Robson, tenor. Director: David Parry.

**P**rograma enteramente dedicado a la música de nuestro tiempo. Pero cuya inclusión en las series de la OCNE a nadie puede escandalizar, por conservadores que sus gustos sean, y sí, en cambio, satisfacer a cuantos pensamos que no es bueno recluir la permanentemente en compartimentos o círculos especializados.

Tanto *Kouroi* (*Jóvenes*) del barcelonés Albert Sardá —tensa y muy lograda «síntesis de los diferentes procesos creacionales que han influido» en su carrera de compositor, estrenada en el Festival de Alicante de 1989, y que ahora se estrenaba en Madrid—, como el amable y equilibrado *Concierto en re mayor, opus 99*, de 1939, del florentino Mario Castelnuovo-Tedesco, protagonizado por Bitteti con tanto refinamiento sonoro como elegancia de línea, subían por primera vez a los atriles de la ONE, pero no revestían el interés añadido de suponer primicia en España

como sí lo era la sinfonía-cantata en cuatro tiempos *Spring Symphony, opus 44* del británico Benjamin Britten. Me extendiendo un poco, pues, en ésta.

*Spring Symphony*, que reclama voces solistas de soprano, contralto y tenor, coro mixto y de niños, y amplia plantilla orquestal, responde a un encargo de Serge Kussevitzi, con destino a la Sinfónica de Boston, que Britten entregó a comienzos de 1949. El propio compositor fue quien seleccionó, entre catorce poetas de los siglos XIII al XX, los textos que se cantan a lo largo de las cuatro partes. Aunque, seguramente, no estamos en presencia de uno de los más logrados y redondos frutos del gran compositor inglés —sobre todo por la inocultable vacuidad y aun gratuita brillantez de la parte Final, no faltan los períodos de lirismo sentido y de bella y dulce expresividad. Pueden ser principales ejemplos de ello el *Spring, the sweet spring* de la primera

parte o el *Welcome maids of honour* de la segunda, en los que, respectivamente, demostraron clase y estilo el trío vocal, en cuanto tal, y la excelente contralto Patricia Bardon, como solista de inatacable línea.

David Parry, siempre seguro y eficaz maestro —que había logrado con los profesores de la ONE jugosidad en *Kouroi* y transparencia en el *Concierto guitarrístico*—, demostró ser buen conocedor de *Spring*. Contó de nuevo, para los más que notables resultados globales, con la estupenda colaboración, en muchas ocasiones limitada a determinadas secciones, de aquellos magníficos profesionales, así como con la siempre ajustada y afinada del Coro que prepara Adolfo Gutiérrez Viejo —especialmente acertado en el *The morning star* que, con el solo cortejo de metales, campanólogo, bombo y timbales, cierra la primera parte— y de la Escolanía, con efectos de silbidos increíblemente perfectos en *The driving boy*.

Leopoldo Hontañón

## Kagel en Madrid

Madrid. Teatro Monumental. 2-IV-93. Kagel: *Les idées fixes*, *Étude n.º 1* y *Liturgien*. Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE. Solistas: Nigel Robson, tenor; Romain Bischoff, barítono; Wout Oosterkamp, bajo. Director: Mauricio Kagel.

Coproducido por la O.S. y C. de RTVE y por la Fundación Caja de Madrid, y contando con las colaboraciones de la Residencia de Estudiantes y de Radio 2, se había organizado a lo largo del pasado mes de abril el ciclo *Música del Siglo XX*, subtítulo *preludio del tercer milenio*. Con voluntad, según expresamente declararon en el acto de la presentación los responsables de las entidades promotoras, de que tenga tanta continuidad como sea posible en ediciones anuales sucesivas. En esta primera, articulada en cuatro secciones —*Mauricio Kagel y la creación actual*, *En torno a Igor Stravinski*, *Autores mediterráneos* y *Compositores norteamericanos*—, se habrá podido disfrutar de conciertos sinfónicos y de cámara, y de clases magistrales y conferencias dictadas por destacados especialistas.

Pero sólo es posible en este número de la revista, por razones de cierre, dar cuenta del arranque del empeño; si arropado con menor cantidad de público del que el interés de la convocatoria demandaba —no

menos, en todo caso, del que las de música contemporánea suelen reunir—, con resultados artísticos de primer orden y con éxito muy considerable.

Fue protagonista absoluto de la sesión inaugural el que a la vez lo era de toda su primera sección: el polifacético músico argentino-alemán Mauricio Kagel (Buenos Aires, 1931). Sólo obras suyas en el programa, y dirigidas por él. Dos orquestales y una tercera sinfónico-coral. Sabido es que para Kagel no existen prácticamente límites a los que deba constreñirse el concepto *música*. Muy separado filosóficamente de Cage, ha coincidido con él, sin embargo, en la necesidad de ensancharlos hacia el gesto, el movimiento o la acción. Con todo, no es menos representativa de su

quehacer una parcela tan convencionalmente *musical* como la que se ha seleccionado para este arranque.

El concierto se abría y se cerraba con sendos estrenos en España. Los de *Idées fixes*, de 1989, rondó para orquesta de cámara (cuasi sinfónica, diría yo) lleno de color, vivacidad y humor, y de *Liturgien*, de 1990, emblemático, simbolista —y también más pretencioso— gran fresco para solistas, doble coro y nutrida orquesta. Entre ellos, el absoluto de *Étude n.º 1*, para amplia formación sinfónica, nacido por encargo de la Orquesta y Coro de RTVE. Pieza breve, hay en ella, no obstante, oportunidad de admirar gran riqueza de sonoridades y un proteico e ingenioso escarapateo de densidades. Y hasta la singular capacidad del autor, señalada por Llorenç



Mauricio Kagel en la Residencia de Estudiantes

Barber, de hacer suyas las técnicas repetitivas sin que se pierda el *sabio sabor a Kagel*.

La orquesta radiotelevisiva respondió en todo momento no sólo con entrega y convencimiento, sino sonando estupidamente y muy acordada. Quizás todavía mejor en el *Étude* que en las otras dos páginas, pero sin que en ninguna de ellas pueda dejar de subrayarse —como para el Coro en *Liturgien*, muy bien preparado por Alberto Blancafort— un esfuerzo extraordinario y unos resultados más que notables. Un trío vocal solista bien *metido* en los recovecos kagelianos colaboró en el excelente nivel de la jornada inaugural.

Leopoldo Hontañón

## Quinteto Trondheim

Madrid. Auditorio Nacional. 24-III-93. Ciclo del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea. Quinteto de viento de Trondheim. Obras de P. Hindemith, Francisco Cano, Bertil Palmár Johansen, Henning Somero y G. Ligeti. Auditorio Nacional.

El espléndido quinteto de viento de Trondheim (Noruega) animó el concierto del miércoles 24 en la sala de cámara del Auditorio Nacional (ciclo del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea). En los atriles, obras de dos autores noruegos contemporáneos, Bertil Palmár Johansen y Henning Somero; de dos clásicos del siglo XX, Hindemith y Ligeti; y de un compositor español, Francisco Cano, cuyo quinteto de siete u ocho minutos fue elegido por los de Trondheim entre otras obras españolas para la especialidad. Se muestra Cano en esa obra lejana, de 1969, atemático y explorador de timbres. Desde nuestra perspectiva, vemos ya al Cano de nuestros días, pero por aquel entonces tenía que resultar impredecible. De ese *Quinteto* podía haber salido un epígono más, aunque la espléndida base técnica y la decidida actitud intuitiva del autor le han permitido adentrarse por caminos donde la musicalidad, y no sólo el ingenio, inspiran el discurso.

Tampoco es ingenio lo único que muestran dos interesantes compositores como ambos noruegos, Johansen y Somero. En los extremos del concierto, Hindemith y Ligeti. La obra más sólida es la de Hindemith. La más ambiciosa, la de Ligeti. Cómo ha envejecido la partitura de Ligeti, que ha demostrado a menudo ser un genio. Cómo se ha recuperado Hindemith. Qué crueles pueden ser los próximos años con la generación vanguardista europea.

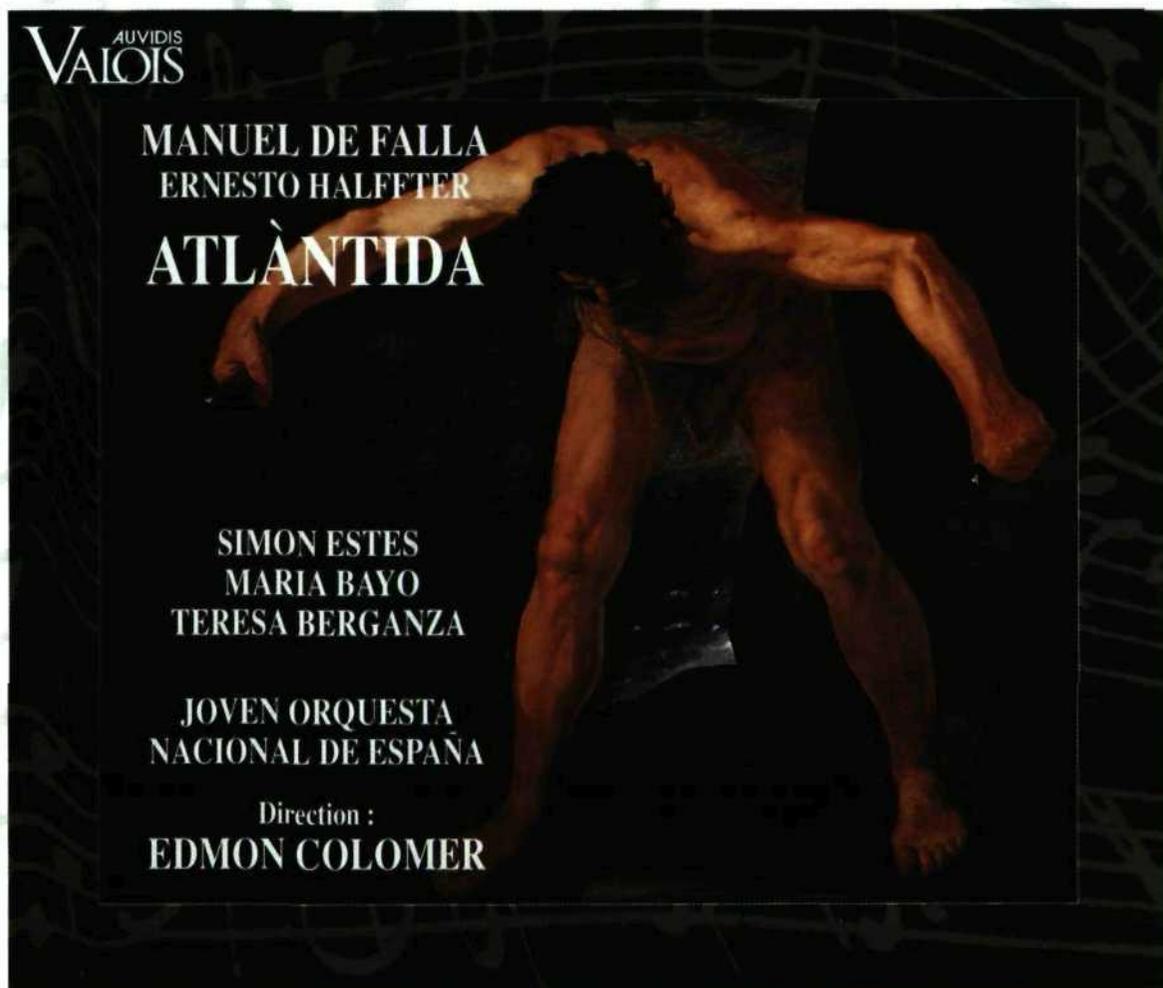
Es saludable que un concierto permita reflexionar, mostrar admiraciones y desacuerdos. Admiraciones como la que provoca el concepto de *quinteto*, de trabajo camerístico conjunto de este grupo que constituye un instrumento virtuoso en sí mismo. El amplio repertorio contemporáneo, la defensa de la música de nuestro tiempo, que es preciso poner en pie y que será degustada o rechazada por el público y por el tiempo, es el ámbito de trabajo del Quinteto de Trondheim, que demuestra una profunda comprensión de la música de nuestros días.

S.M.B.

**MANUEL DE FALLA**

**ATLÀNTIDA**

**Una obra maestra redescubierta**



AUVIDIS  
VALOIS

MANUEL DE FALLA  
ERNESTO HALFFTER

**ATLÀNTIDA**

SIMON ESTES  
MARIA BAYO  
TERESA BERGANZA

JOVEN ORQUESTA  
NACIONAL DE ESPAÑA

Direction :  
EDMON COLOMER

**NOVEDAD**

**ALBUM 2 CD VALOIS V 4685**

DISCOGRAFIA

MANUEL DE FALLA

EL SOMBRERO DE TRES PICOS

Concierto para clavecín y cinco instrumentos

JOVEN ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

DIRECCION : EDMON COLOMER

CD VALOIS V 4642

## Jesús Bal y Gay, un artista sin presuncion

El 3 de marzo falleció en Madrid Jesús Bal y Gay, un hombre importante en la cultura musical gallega y en la española. Nació en Lugo el año 1905, estudió en su ciudad natal y en el Conservatorio de Madrid. A la capital española acudió a estudiar medicina viviendo de cerca los años más brillantes de la Residencia de Estudiantes. En 1924 fundó en Lugo *Ronsel* revista en la que aparecieron artículos y ensayos sobre música y poesía llenos de novedad. En 1926 mientras cumplía el servicio militar colaboró en la fundación del Seminario de Estudios Gallegos y, desde 1929, en el Centro de Estudios Históricos de Madrid. Desde 1928 a 1934 realizó una amplia labor de investigación y acopio de música tradicional de Galicia y Extremadura junto al conocido folklorista Eduardo Martínez Torner, colaborando de ese modo en la elaboración del *Cancionero* de Menéndez Pidal. En 1935 creó y dirigió un grupo vocal de cámara llamado Cantores clásicos españoles con los que dio a conocer en la Residencia uno de sus mejores trabajos musicológicos: *30 Canciones de Lope de Vega*. Ese mismo año, llamado por J. B. Trend, marchó a la Universidad de Cambridge como Lector de Español. Allí pudo relacionarse con Dent y con el musicólogo hispanista Johannes Wolf, un alumno de Spitta gran conocedor de la música medieval y renacentista española.

En Cambridge, Bal y Gay prepara la transcripción de los vihuelistas españoles, publicada como *Romances y Villancicos españoles del siglo XVI* (1939). Ese mismo año partió con su esposa, la pianista y compositora Rosa García Ascot (con la que había contraído matrimonio en 1933) hacia México. Rosita había sido la pianista predilecta, junto a Pilar Bayona, del grupo musical madrileño de la República. En diciembre de 1930, Rosita dio un recital en la Residencia, presentando obras de todos los miembros del grupo, entre los que ella misma se contaba. Tenía un gran talento como compositora. ¡Lástima que su producción sea tan escasa! También lo es la de su marido, que por entonces apenas contaba en su haber las *Seis canciones de Amado Carballo*, la *Suite para orquesta* y las *Cuatro piezas para canto y piano*.

Rosita había estudiado piano con Granados y dio clases de composición con Falla, recibiendo asimismo consejos

de Turina. Jesús conoció también a Don Manuel y tuvo amistad con personalidades de la talla de Curt Sachs, Higinio Anglés, Américo Castro, Adolfo Salazar y sobre todo Igor Stravinski, a quien trató mucho en México. No es de extrañar que en cierto modo, lo que caracteriza a Bal y Gay y a Rosita desde su llegada a España sea un poco el vivir de los recuerdos. Los *Romances y Villancicos* aparecen ya publicados por la Casa de España en México, a donde se había trasladado el matrimonio en 1939 huyendo de la España franquista. En México, Bal y Gay siguió desarrollando una importante actividad como investigador del folklore mexicano, periodista y colaborador de la editorial Fondo de Cultura Económica, donde publicaría su excelente *Chopin* (1959).



Jesús Bal y Gay con Rosita

Cultivó el periodismo en *El Universal* y en *Nuestra Música*.

El 11 de marzo de 1966 figura entre los firmantes del manifiesto que esta última revista, dirigida en México por Rodolfo Halffter, lanza en pro de una actividad concertista regular en la capital mexicana. Dos años antes había publicado su transcripción del *Cancionero de Upsala*, uno de sus mejores trabajos prácticos, aunque haya quien eche en falta el tratamiento de aspectos históricos teóricos y analíticos.

Bal no dejó nunca de componer, aunque no trabajaba por encargo o por motivaciones ajenas a la necesidad anterior e inexcusable de hacerlo.

En México trabó amistad con las mayores personalidades musicales del país —entre ellos Manuel Ponce y, sobre todo Carlos Chávez, al que dedicó un *Epigrama* para piano en 1949. De México es también la *Serenata* para gran orquesta (1942), el *Divertimento* para cuarteto de maderas (1944), las *Tres piezas para gran orquesta* (1945), la *Sonata para clarinete y piano* (1947) *Hojas de álbum* para piano y *Canciones para voz y piano* (sobre poemas de Juan Ramón, Emilio Prados y Alberti) y su excelente *Concierto grosso* (1957), que Frühbeck dio a conocer en España el año 1976.

En este *Concierto grosso*, el cuarteto de madera (flauta, oboe, clarinete y fagot) realiza la parte concertante frente al *ripieno* de la orquesta.

En 1965, Jesús y Rosita regresaron a España instalándose en Madrid en un piso del Paseo de la Habana. Allí han vivido hasta que los achaques de salud les obligaron a entrar en una residencia sanitaria. Aunque los primeros años salían y se relacionaban con el mundo artístico (yo les conocí personalmente en una velada en el Ateneo de Madrid), llevaban una vida modesta, como era su carácter. En el Paseo de la Habana, Antonio Buxán elaboró con ellos el delicioso libro *Nuestros trabajos y nuestros días*, publicado en la Colección Memorias de la Música Española, que quien firma había creado dentro de las actividades de la Fundación Banco Exterior.

La presencia de los cónyuges compositores no pasó inadvertida en medios culturales madrileños, oficiales y no oficiales. Yo recuerdo ahora que se les otorgó el premio Comunidad de Madrid a la Creación Musical del año 1989. También recibieron un hermoso homenaje en la Residencia de Estudiantes el 21 de junio de 1990, con motivo del Día Europeo de la Música. Los pianistas Marisa Arderius, Rosa Torres Pardo y Gerardo López Laguna, junto al clarinetista y compositor Jesús Villa Rojo, interpretaron obras de ambos.

«No soy presumido ni nunca lo fui. A mí todo me lo dieron». Así fue Jesús Bal y Gay, compositor, musicólogo español, artista universal. Descanse en paz.

Andrés Ruiz Tarazona

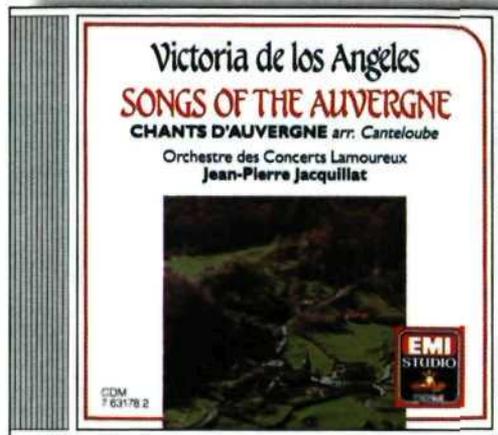
EMI  
CLASSICS

Victoria  
de los  
Angeles





7492402 (3CD)



7631782



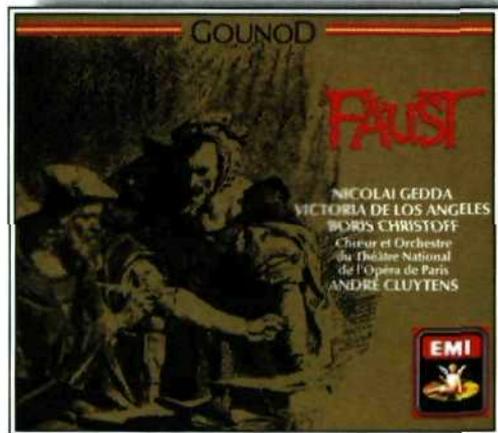
7695902



7647462



7478362



7699832 (3CD)



7639672 (2CD)



7635492 (3CD)



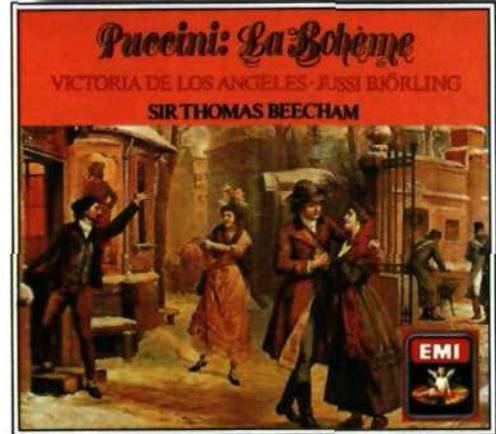
7639732 (2CD)



7632222 (2CD)



7634482



7472358 (2CD)



7636342 (2CD)



7641652 (3CD)



7641622 (2CD)



7675762 (2CD)



7635132 (2CD)



7610152



7548542



7634952



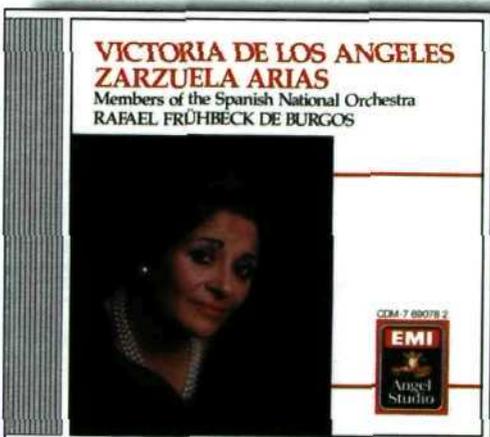
7640282



7497942



7695022



7690782

PROXIMO LANZAMIENTO: 924 764... HOMENAJE A VICTORIA DE LOS ANGELES

EMI Odeón, S. A., Torrelaguna 64, 28043 MADRID

## Harold C. Schonberg y los grandes pianistas

Se cumplen 30 años desde que Harold C. Schonberg publicó en Nueva York *The Great Pianists*, mezcla de compendio histórico, gran anecdótico, y reflexión contemporánea sobre unos y otros pianismos. El peso fundamental del libro, que fue actualizado en el 87 y traducido al castellano en el 90, reside en su tesis: «La música del siglo XIX sigue tocándose desde una perspectiva de siglo XX. En muchos aspectos, el Romanticismo es hoy tan desconocido como lo era la ornamentación de Bach de hace 50 años».

Para sus lectores, la autoridad de Schonberg admite poca discusión: graduado *Cum Laude* en el Brooklyn College (1937) y doctorado en la Universidad de Nueva York; editor asociado del *American Music Lover* y del *Musical Digest*; patriarca de la crítica americana, con columnas en el *New York Sun*, el *Musical Courier*, el *Gramophone* de Londres, y sobre todo el *New York Times*, del que fue crítico principal de 1960 a 1985, adornando su currículum con un Pulitzer, en 1971, otorgado por primera vez a un crítico musical. Es autor de 13 libros, cuatro de ellos traducidos al castellano (con entrañable acento argentino), jurado en concursos de piano como el Rubinstein, el Liszt o el de Santander, y finalmente ha sido incluido en el *New Grove* por «el prestigio de su foro» (Anteriormente Schonberg se había metido con los del *Grove* antiguo por desdeñar a Rachmaninov compositor).

De manera que sólo un imprudente o un advenedizo pensaría que Schonberg es meramente nostálgico cuando dice: «Yo no he escuchado en ningún pianista actual la técnica de un Hofmann, un Rachmaninov o un Lhevinne». Sus 78 años de vida musical, almacenados en una memoria juvenilmente lúcida, le confieren el lujo de no casarse con nadie en materia de actualidad.

El éxito de sus libros tal vez se deba a su síntesis erudito-divulgativa (alma de historiador y cuerpo de periodista, o quizás al revés), y a cierto *tuteo* en el trato con los músicos que historia, desde el lejano Monteverdi hasta Evgeni

Kisin. Sea como fuere, ser *tuteado* por Harold C. Schonberg en alguna de sus publicaciones es el sueño dorado de miles de músicos, aun hoy.

La siguiente conversación tuvo lugar el verano pasado en Santander.

SCHERZO.—Sr. Schonberg, ¿se han acabado los antiguos pianistas creativos, improvisadores? ¿Cree que los actuales son demasiado literalistas?

HAROLD C. SCHONBERG.—Llevo diciéndolo 30 años: Ha llegado una

¿Dónde está la izquierda?

S.—Usted también habla de las voces interiores en Schumann.

H.C.S.—¡Claro! Robert Schumann, tan lleno de polifonía, tan contrapuntístico... Casi nadie lo interpreta así.

S.—¿Quizás se toca un Mozart demasiado delicado, blando, casi afectado?

H.C.S.—Bien, sobre esto creo que ni usted, ni yo, ni los pianistas, tenemos ideas de cómo tocar Mozart. Sólo sabemos lo que decía en sus cartas: la libertad, la libre ornamentación...

S.—...el rubato...

H.C.S.—...el rubato, las improvisaciones constantes sobre lo escrito, la flexibilidad del tempo. ¿Qué pianista hace esto actualmente? Todo el mundo se esmera en tocar Mozart exactamente como está escrito. Eso es profundidad según parece. Pero nadie sabe improvisar. Yo digo que ni el señor Brendel, ni Murray Perahia, ni Sviatoslav Richter entienden a Mozart. Y soy muy sincero.

S.—Ya lo creo.

H.C.S.—Se puede decir que Mozart era el Rachmaninov de su tiempo: tocaba sus grandes Conciertos, era uno de los mejores pianistas, tenía raras habilidades y quería impresionar a las audiencias. Se enorgullecía de escribir obras difíciles, que "harían sudar a los pianistas", según escribía a su padre. Pero hoy todo el mundo toca un Mozart tan puro que parecen metrónomos.

S.—Usted parece deleitarse en la descripción de los recitales decimonónicos como actos divertidos, variados, llenos de vida, lejos de la cosa solemne que son ahora. ¿Realmente añora ese tipo de recitales?

H.C.S.—Bueno, para ello tendría que haber un público decimonónico. Hoy los recitales son demasiado serios: las últimas *Sonatas* de Mozart, las últimas de Beethoven, las últimas de Schubert... En aquellos días el público charlaba, reía, comía, iba y venía... Los pianistas se intercaban con otros instrumentistas o cantantes, que hacían de *relleño*. Tocaban transcripciones o paráfrasis de óperas populares. Dreyshock tocaba el *Revolucionario* con octavas, Thalberg exhibía su técnica de *las tres manos*, Alkan imitaba



Harold C. Schonberg

nueva generación de pianistas, hemos perdido el contacto con el siglo XIX, así como los del siglo XIX lo perdieron con la época clásica. El Romanticismo estaba representado en ciertos rasgos: libertad en el ritmo, fluctuaciones delicadas, nunca toscas, el sonido bello... Hoy el sonido bello es una cualidad muy rara. También estudiaban el color haciendo oscilar la sonoridad entre agudos y graves. Ahora, cuando en los concursos escucho Conciertos, parecen Conciertos para la Mano Derecha.

perfectamente a Chopin y a Liszt, se tocaba una Polonesa de Kalkbrenner a seis pianos, casi todos improvisaban sobre aires que alguien les sugería...

S.—Había un diálogo intérprete-público que hoy se ha enfriado.

H.C.S.—Los antiguos pianistas daban importancia al encanto, tocaban un Chopin cantado, por ejemplo. Hoy no hay mucho de eso. Todos parecen preocuparse por la arquitectura de la música, cualquier cosa que eso signifique, yo no estoy seguro. Es todo tan exacto y tan preciso que parece que se

Representan una tradición que todavía podemos oír, de manera que cuando hablo de esa pérdida de contacto con el siglo XIX no me lo estoy inventando. Tocaban de manera aristocrática, a pesar de los diferentes que eran entre sí. Tenían esa clase de encanto de que hablábamos. Y tocaban todo más rápido, según los tempi del XIX. Hoy todo el mundo tiende a tocar despacio, porque parece que así se es más profundo. Hay Sonatas de Schubert que Schnabel tocaba en 35 minutos. Hoy se tarda ¡50 minutos! De manera que lo

también, pienso yo, una auténtica técnica del siglo XIX, y que está empezando a atraer la atención. Tiene todavía 30 años. Pero no hay muchos más.

S.—¿Quizá una de las causas de esa pérdida de contacto con el XIX sea el cambio del significado social de la música?

H.C.S.—¿Qué quiere decir con «significado social»?

S.—Poniéndose apocalípticos, aquello que profetizó Heine, que la música perecería «bajo el ferrocarril, el dinero, la industria, la política», o que renacería con lazos distintos. En los días de Heine, de Chopin y Liszt, regía una estética, digamos, conmovionista: conmovirse el intérprete para conmover al público. Hoy prima el buen profesional, perfecto, aséptico, impecable, superelaborado, y no siempre vinculado emocionalmente con lo que toca. Ahí tenemos fenómenos como Pollini o Pogorelich.

H.C.S.—Bueno, como usted sabe, en todas las épocas ha habido cuatro o cinco superestrellas que han marcado los modelos, las pautas. Liszt fue uno de ellos. Pero no se llega a superestrella sin una habilidad excepcional. Cada época señala sus diferencias. La actual es muy estricta en cuanto a la interpretación. Es una novedad en la historia, pero lo

hemos aceptado así. A pesar de nuestro potencial para disfrutar, somos más exigentes. Los propios jurados en los que participo menosprecian valores como la libertad en la ejecución, y cuando alguien la muestra dicen: «¿Qué es esto?... ¡Demasiada libertad!... ¡Ya llegó otro virtuoso!» Yo lo oigo de otra manera.

S.—Tiene memorables referencias para oírlo de otra manera.

H.C.S.—Uno es lo que tiene en sus oídos. Puedo decir, como dijo Saint-Saëns de Liszt, al final de su vida: «El recuerdo de haberle oído tocar me consuela de no ser joven». Puedo pensar en Bruno Walter, Toscanini, Rachmaninov, Hofmann, etc. y decir lo mismo: la memoria de todos ellos me consuela de no ser joven.

Luis Angel de Benito Ribagorda  
(Traducción revisada por  
Bradley Jeffries)



Los ocho pianistas de París, entre ellos Chopin, Liszt y Thalberg

pierde el efecto, el significado emocional de la música. Y, por otra parte, se perpetúan convencionalismos disparatados, como ése de alargar la primera nota de todo lo que se toca para simular romanticismo. No saben lo que quieren hacer, ni ellos ni sus profesores. No hay diferencias entre el Conservatorio de Moscú, el de París, o la Juilliard School. Todos suenan igual.

S.—Usted alude a ciertas grabaciones históricas como referencia didáctica.

H.C.S.—Es cierto. Los pianistas, especialmente los jóvenes, deben escucharlas. Pueden oír a Pachmann, que nació en 1848...

S.—Pueden oír incluso a Saint-Saëns.

H.C.S.—Saint-Saëns, que nació en 1835. Es decir, pianistas que nacieron en los días de Chopin. O también pueden escuchar a Lhevinne, Moiseiwitsch, Hofmann, Rachmaninov, algunos de ellos reeditados en disco compacto, todos nacidos entre 1860 y 1880.

que digo es que hay cambios significativos en la filosofía de la música y que no tienen nada que ver con el siglo XIX. Y si queremos entender el pianismo romántico deberíamos oír esas grabaciones. ¡Y todavía hablan de la técnica actual! Basta escuchar a esos pianistas que le he mencionado para encontrarse con un nivel técnico que casi ha desaparecido de la faz de la tierra.

S.—Entonces, ¿no sobrevive ningún heredero legítimo del Romanticismo?

H.C.S.—Hay pianistas inusuales, grandísimos, pero no en la tradición romántica. Algunos, como la mayoría de los norteamericanos, tienen que simular una emoción que no sienten, al haber sido entrenados intelectualmente: forma, estructura, problemas técnicos. El rastro del Romanticismo puede estar quizá en... ¿Magaloff? ¿Earl Wild, en América? Bueno, está Kissin, que tiene la cualidad de un sonido bello. Está Halim, de Indonesia, quien tiene



# Colecciona tu propia historia.

*Hazte hoy con un valioso testimonio*

*colecciones 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

**MONEDAS DE  
CURSO LEGAL**  
ACUÑACION LIMITADA

## Mephisto

**S**ugestivo nombre. En adecuada consonancia con su apariencia: negro, enigmático y, decididamente, seductor a la vista... como dirían en la televisión. Se trata de un nuevo transporte para CD que nos presenta Audiomeca, la conocida firma de Pierre Lumé.

El tema del transporte para CD siempre resulta difícil. Pocos son los fabricantes que han lanzado con éxito auténtico, algún ingenio de estas características. Dentro del mercado japonés habría que citar enseguida a Teac, sobre todo por sus lectores P 500 y P 10, quizá de más interesante relación calidad/precio que el tan justamente afamado P 2, modelos ahora reemplazados. En Europa, disfrutamos una temporada del CD Drive Philips 882, con aquella excelente mecánica que compartían otros aparatos mucho más caros de Marantz y Arcam, que nos fue ofrecida a precio insuperable y en otro orden de cosas, del exquisito y revolucionario lector francés Micromega Duo: el primero que tuvo a bien reconsiderar aquella inicial idea de carga superior y pionero, junto con Krell y Studer, en utilizar mecánicas diseñadas para CD Rom. De los EEUU vino un tiempo después el extraordinario Data Transport, lector Audio-Vídeo de Theta Digital, concebido muy originalmente a partir de un Laserdisc y también un magnífico CD Drive de Steve MacCormack. Poco más que añadir. Quizá citar el actual

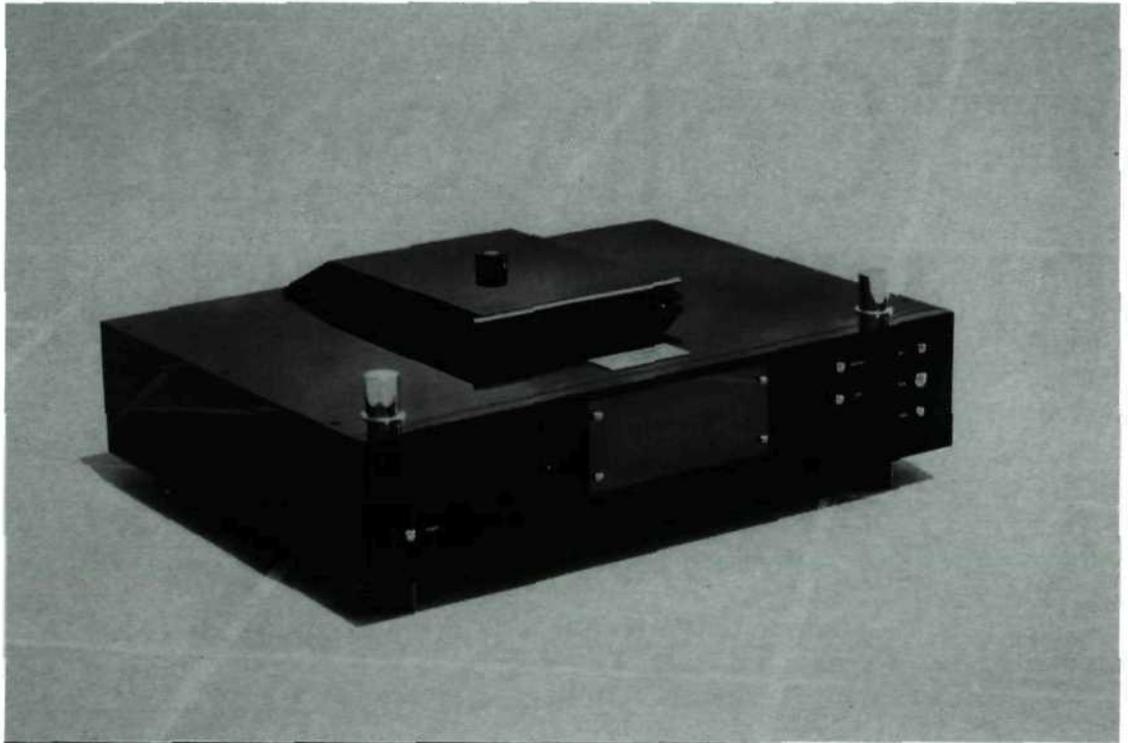
Laserdisc 600 de Philips, que a través de su conexión óptica, una vez provistos de buena fibra, puede realizar la función de transporte CD de manera excelente.

El Mephisto, de entrada, pertenece y con todos los honores, a esta selecta y reducidísima élite. Audiomeca comparte con Micromega esa idea de carga supe-

rior que constituye, en sí misma, un verdadero puente psicológico entre dos tecnologías de audio doméstico. Está realizado, un poco a la manera de un giradiscos, por uno de los grandes especialistas de la mecánica de precisión y el acabado en metacrilato, digno de su país de origen, es elegante, atractivo y lujoso. Dispone, por supuesto, de mando a distancia con todas las funciones usuales. La salida digital es doble y coaxial, en formatos RCA y BNC. El sistema de suspensión regulable, que permite obtener la horizontalidad perfecta, es muy elaborado y propio de Audiomeca: de tres puntos, uno rígido y dos amortiguados entre la base y el chasis del aparato y después, en el interior, una suspensión de cuatro puntos con muelles para independizar el conjunto lectura-mecánica. El CD gira asistido en todo momento, de una prensa circular solidaria a un eje de precisión, que tiene por finalidad estabilizar al máximo las eventuales

mundo exterior. Así que, puestos en situación, una vez que hemos sepultado a nuestro pequeño CD y tras aguardar unos instantes, no es de extrañar que la música se nos aparezca como transfigurada: ya... en una vida nueva. Desde esta morbosa perspectiva psicológica, el negro y pulido conjunto, con sus adornos metálicos dorados, respira además de indudable calidad y refinamiento... de cierta macabra solemnidad. Sin duda, el transporte se anuncia como de muy largo recorrido... porque, en verdad, la ubicación del CD produce al usuario el desasosiego que impone un protocolo ceremonial... de liturgia de difuntos. Lástima que para hacer más tétrica la historia... no haga falta pulverizar algún antiestático.

Las audiciones con el Mephisto puede decirse que han abarcado todos los rincones de mi discoteca, pues ha sido realmente agradable desenterrar a viejos conocidos, que hasta la fecha prefería recordar en su saludable forma-



Transporte para CD Mephisto de Audiomeca

velocidades de giro y asegurar su lectura íntegra en óptimas condiciones.

El disco debe confiarse al Mephisto depositándolo cuidadosamente sobre la mecánica, dentro de un oscuro receptáculo sobre el que se cierra a continuación una pesada y sospechosa tapa, que lo deja sellado y ajeno a las influencias del

to de otros tiempos. Me refiero, por ejemplo, a la colección Chopin-Rubinstein para RCA, que he podido disfrutar muy satisfactoriamente en dimensión digital. Otro tanto cabe decir sobre las recreaciones de Bennedetti-Michelangeli del Concierto en sol de Ravel, y del Cuarteto de Rachmaninov (EMI). Incluso más

recientes grabaciones, analógicas de origen, como el Debussy grabado por Claudio Arrau a finales de los setenta (Philips) que yo degustaba siempre a través de unos excelentes vinilos, puede ya *saborearse* en esta nueva dimensión. El timbre subjetivo es excelente, así como la *aireación* en lo alto del espectro, cualidades que se disfrutan de manera significada en la recopilación (DG) de conciertos para violín y orquesta de la entonces muy joven Anne-Sophie Mutter con aquel viejo, pero añorado Karajan de los 80. Asimismo, la audición de complejas estructuras orquestales puede ser incluso aconsejable, siempre que el sistema de interconexión y el convertidor D/A estén a la altura requerida por el programa. Por ello, debo citar como *especialmente memorable* una audición integral a volumen realista de la espectacular versión de Karajan del *Holandés errante* de Wagner, llevada al disco a través de una excelente producción de Michel Glötz, grabada con indudable éxito para EMI por el ingeniero Wolf-

gang Gülich. Y también... recordar una deliciosa escucha, quizá la mejor que haya podido disfrutar, del *dorado Rosenkavalier* de Schwarzkopf-Karajan-Legge, tan *cariñosamente* pasado al digital (EMI) por Christopher Parker.

Mis pruebas son concluyentes. Durante estos meses de convivencia con (el) Mephisto, el tema de los transportes CD ha perdido, para mí, parte de su *preocupante* importancia. Si la salida al mercado del convertidor Aragon (Mondial) y del primer Theta, trasladó en su día toda la problemática de la reproducción digital hacia el sistema de lectura de los CD, la aparición del lector Audiomeca equilibra al menos la cuestión, que personalmente... creo que se debe debatir ahora en el campo de los convertidores A/D, soporte digital, edición del *master* y prensaje industrial del CD. A los aficionados sólo les queda *roer el hueso* de los sistemas de interconexión numérica. Es, pues, otra vez, el momento de seguir investigando esta *equivoca cuestión*. De momento, entre cables coaxiales, el Wonder Link

sigue siendo mi referencia habitual, seguido de cerca por el interesante y más barato Silver Link, de Straight Wire. En fibras ópticas con *modestos* terminales Toslink., sigo fiel al elaborado PC 121 FB de Onkyo, permaneciendo algo escéptico sobre el sistema de ATT... en relación con su precio usual en *hifi* y con lo que este campo debería ofrecernos la industria.

Así que resumiendo: el Mephisto, a salvo de ver y escuchar el nuevo Data II de Theta Digital y en abstinencia forzosa (i) durante la crisis de los recientes lectores Mark Levinson y Krell, se sitúa a la cabeza de todos los transportes CD que haya evaluado hasta esta fecha y pasa a constituir, desde ahora, una *sólida y razonable* base sobre la que fundamentar, con auténtica ambición, cualquier futuro sistema de reproducción digital de CD.

**Audiomeca Mephisto: Sarte Audio Elite (96-3510798).**

*Eduardo Casanueva Pedraja*

## DGP 150 de Denon

**E**l buque insignia de la gama de reproductores de CD de Denon ha sido diseñado para ofrecer una calidad de sonido digna de toda admiración. En un terreno donde prácticamente toda la competencia utiliza sistemas de conversión de 1 bit (llámense pulsos por Sony, bitstream por Philips, Mash por Technics), Denon mantiene su sistema multibits que tan grandes elogios ha recibido de público y crítica; en el presente caso, doble conversión A/D y filtro digital de 20 bits con sobremuestreo óctuple.

De diseño ergonómico y suave tacto, quizá tenga competidores de tamaño y peso inferior, pero su sonido no tiene nada que envidiar a nadie. Incorpora un conmutador de ecualización preseleccionada de tres posiciones para ajustar el sonido de reproducción de la forma más acorde con los gustos personales.

El DGP-150 posee una pantalla de cristal líquido que proporciona información sobre la modalidad de funcionamiento (reproducción normal, repetir todas las pistas, reproducción arbitraria, programada), el número de pistas (hasta 32), y el tiempo de reproducción.

El mecanismo antigolpes, uno de los caballos de batalla de este tipo de reproductores, lo resuelve Denon mediante lo que llama suspensión

flotante, un relativamente eficaz sistema que absorbe los golpes exteriores. La casa distribuidora aconseja en sus instrucciones de uso que no se reproduzca cuando se lleva coigado al hombro; ciertamente no son las condiciones ideales de uso, ya que los saltos y paradas en la lectura pueden ser continuos si no se camina con precau-

ción. Sin embargo, este problema se plantea en la práctica totalidad de los CD portátiles, aun en precios superiores a éste. El DGP-150 se vende al público en unas 44.000 pesetas, precio razonable una vez que se ha disfrutado de su excelente sonido.

*E. Caballero*



## Brazo de lectura Pierre Lurné Romeo

**P**ierre Lurné concibió este brazo con el propósito, entre otros, de que constituyese el complemento perfecto para el giradiscos Romance. Prueba de ello es que, al conjugarlos, el centro de gravedad de la platina semisuspendida coincide exactamente con el eje geométrico del platter. Gracias a ello, y a diferencia de todos los demás giradiscos de que tengo noticia, el movimiento de rotación del platter no desestabiliza dicha plataforma. Esta afirmación se desprende de la teoría del elipsoide de inercia y de la distribución coherente de masas, la cual establece la definición de la neutralidad en términos físicos y sonoros. Todo cuerpo tiene un centro de gravedad; si imaginamos un eje que lo cruce en cualquier posición del espacio será posible calcular el momento de inercia del brazo para dicho eje. El resultado serán dos puntos equidistantes, positivo y negativo. Tras haber realizado el mismo cálculo para una infinidad de ejes, se podrá comprobar que tenemos una gran cantidad de puntos distribuidos en forma de elipsoide (elipse tridimensional). Esta figura nos dirá todo lo que deseamos saber sobre el comportamiento dinámico de cualquier cuerpo.

En el Romeo, el centro geométrico del elipsoide de inercia coincide exactamente con su único punto de pivote (emplazado sobre su centro de gravedad). Se pueden realizar unos cuantos cálculos para lograr que el elipsoide gire sobre sí mismo en el espacio, hasta situarlo en una posición tal que, mirándolo desde el extremo final del brazo, se pueda observar una circunferencia (como si se contemplase un huevo desde arriba). Los vectores (radios de la circunferencia) representarán todas las fuerzas que actúan sobre el extremo del brazo.

Si el brazo ha sido correctamente diseñado (Fig. 1), entonces la aguja se encontrará exactamente situada en el centro de dicha circunferencia. Nótese que los radios de una circunferencia son idénticos y también los vectores de fuerza. Esta imagen muestra que todas las fuerzas se encuentran perfectamente equilibradas con respecto a la punta de lectura, por lo que el brazo no sufrirá ningún desplazamiento incontrolado; no añadirá ni restará nada a la música, será inactivo. Este equilibrio se denomina distribución coherente de masas.

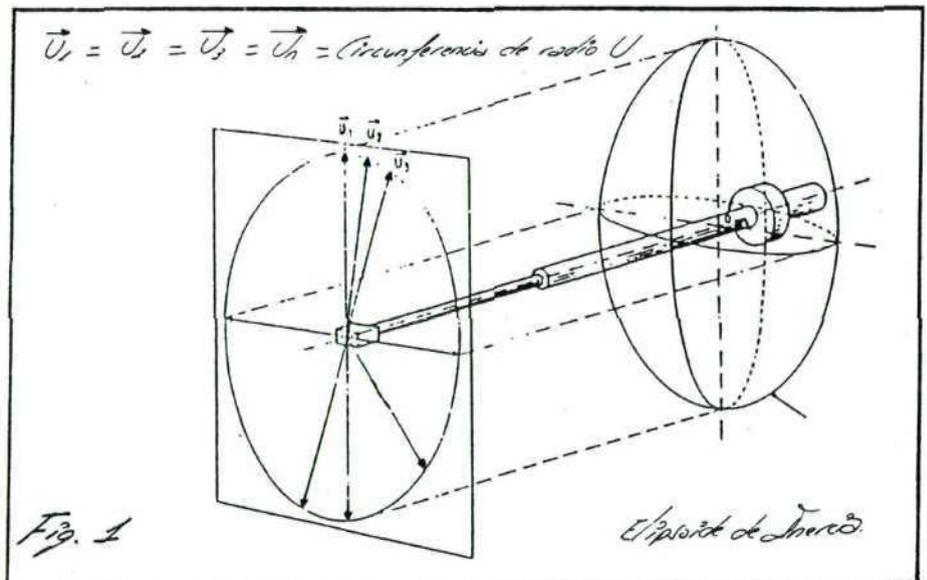
El Romeo responde al modelo idóneo

del elipsoide de inercia. Si se nivela a 0 grados se observará que sus movimientos son rígidos y que no oscila libremente. Esta experiencia constituye una demostración irrefutable del equilibrio dinámico y estático del Romeo. ¿Por qué? Imaginemos un péndulo; al empujarlo se moverá de izquierda a derecha, al compás de su propia frecuencia de resonancia. Ahora bien, si el péndulo se apoya sobre su centro de gravedad, el sistema no sólo será estable sino que además se volverá indiferente, neutral. Al moverlo no manifestará ninguna frecuencia de resonancia. Este es el principio de funcionamiento del Romeo.

La inmensa mayoría de brazos no cumple este requisito impuesto por la física más elemental; se comportan como péndulos y presentan una notable personalidad sonora, pues sus propias resonancias se sobreponen a la música. Mi impresión es que si el sonido de un brazo no es bueno se debe a que su concepción física

doble); los que tienen rigidez en el plano vertical y horizontal de lectura (Well Tempered); o aquellos que funcionan mediante cojinete por aire a presión (Air Tangent, Versa Dynamics, Rockport Sirius, Eminent Technology, etc.). En todos estos casos, las virtudes aportadas por sus diseños son de menor cuantía que las deficiencias que padecen. Los elipsoides de dichos brazos no engendran ya una circunferencia sino una elipse (Fig. 2). Obsérvese que sus radios son desiguales y en consecuencia las fuerzas que actúan sobre la aguja. El resultado: no son neutrales.

Lurné afirma tajantemente que el unipivot es la única clase de articulación que se puede emplear con éxito en un brazo. Por supuesto que no es perfecta, pero se puede afirmar que es la que menos compromisos aporta. Carece de juego y holguras, no genera ruido, su fricción es despreciable, su fiabilidad en el tiempo está garantizada, todas las vibra-



no es acertada. Haciendo una valoración global de ventajas e inconvenientes, se pueden descartar todos aquellos brazos que tengan tubos con forma de «S» o «J» (SME 3009, 3012, Alphason HR 100, etc.); los que tengan el contrapeso en un plano más bajo o más alto que el del tubo, o descentrado con respecto al mismo (Morch DP-6 y UP-4, Wheaton Triplanar, SME IV y V, Naim Aro, Roksan Artemiz, etc.); aquellos brazos que presenten su centro de gravedad alejado de su punto de pivote (los de eje

ciones que se dan en el brazo se desalajan de modo instantáneo a través de un único punto, y, por encima de todo, su centro de gravedad y pivote coinciden. El lector avisado ya habrá descubierto que el eje invertido del Romance y el eje unipivot del Romeo son, conceptual y funcionalmente, idénticos entre sí.

El tubo está construido en aleación de aluminio con amortiguamiento interno, su longitud total y efectiva es de 300 y 230 mm. Cabe resaltar asimismo la enorme precisión de la geometría del porta-

# DENON COMPACT DISC



DCD-1290

## *Emociones en Cadena*

**DENON**  
Recomienda  
PANTALLAS ACUSTICAS  
**CELESTION**



Si piensa incorporar un lector de compact disc a su equipo de alta fidelidad y no se conforma con sonido convencional, conozca lo último. Por su tecnología, sencillamente superior. Por su calidad de sonido, incomparable.



Nueva generación de lectores de compact disc DENON, con conversor Super Lineal LAMBA, de hasta 20 bits reales, para un inigualable tratamiento de la señal digital. El complemento definitivo que le permitirá disfrutar todo un caudal



de profundas emociones, elevando el sonido de su equipo de alta fidelidad hacia la pura perfección. DENON Compact Disc: el último, y probablemente mejor, eslabón, para vivir emociones en cadena. En su propia cadena HI-FI.



DCD-890



DCD-690



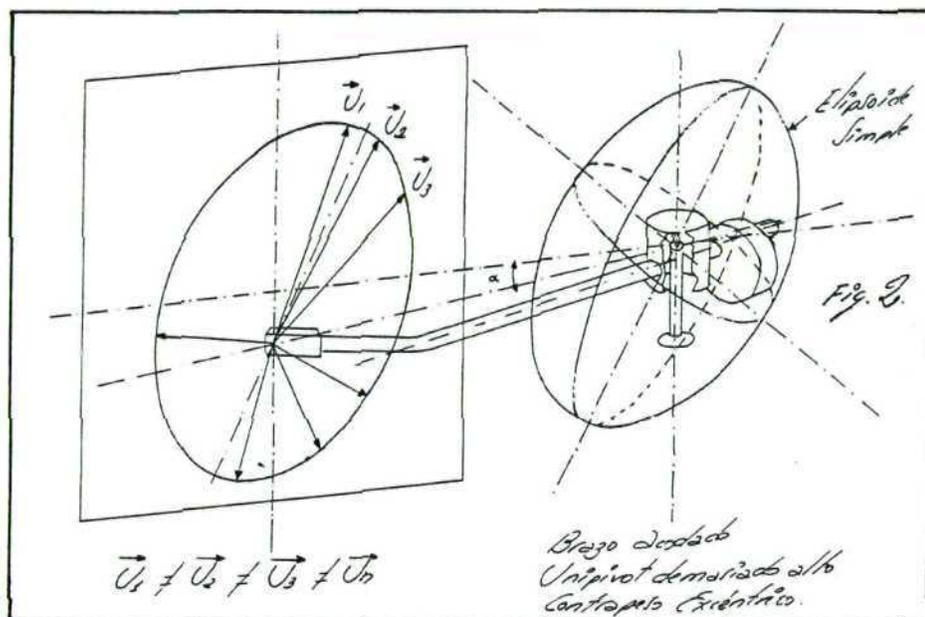
DCD-590

# DENON

La marca de referencia en alta fidelidad

cápsulas. Los cables internos son litz de plata, recubiertos con hilo de seda para mejorar la flexibilidad. Acaban en dos conectores RCA hembra chapados en oro. La masa efectiva es de 12 grs., lo cual implica que las cápsulas que mejor se adaptan son las de elasticidad media (8-20 cu) y peso no muy elevado (inferior a 15 grs.). Lurné me explicó que las Benz Micro, Kiseki, ClearAudio, Koetsu van de maravilla.

El ajuste del azimuth se puede efectuar



tuar por medio de un contrapeso transversal. Para ello se debe conectar en contrafase un canal de la cápsula y conmutar el previo a mono. Reproduzca un disco monofónico y desplace el contrapeso hasta conseguir que la señal sonora sea de la menor intensidad posible. Este será el punto en donde la aguja lea por igual ambos canales. Para aquellos usuarios que no deseen ajustar el azimuth, Lurné ha instalado un anillo de plástico negro en el pivote vertical del Romeo. Sin embargo, no duden en extraerlo, se obtendrá un nivel muy superior de prestaciones.

El Romeo permite ajustar el ángulo vertical del trazado de forma simultánea a la lectura del disco. Para controlar el movimiento lateral se puede amortiguar el pivote añadiendo cierta cantidad de aceite en la cubeta dispuesta a tal efecto. Personalmente recomiendo utilizar aceite de silicona o Multigrado para motor.

### Sonido del Romance/Romeo

En el tema *It might as well be spring* del disco *Jazz Trio* de Knud Jorgensen (Opus 3), se puede visualizar perfectamente la localización espacial de los tres músicos.

Pero no es esto lo que reclama la atención del oyente, sino el realismo tímbrico de los instrumentos. El ataque en las notas más críticas del piano se ve preservado con autoritaria fidelidad; en otras palabras, el nervio que el intérprete imprime a su instrumento queda formidablemente reflejado por medio del Romance. El oyente dejará de percibir el sonido del instrumento como tal para adentrarse de lleno en la interpretación que ejecuta este excelente pianista, reci-

he descubierto que lo único que suena es la cápsula que se instale. En términos de inactividad y neutralidad el Romance aplasta a cualquier giradiscos que haya escuchado. *Chapeau.*

En la interpretación que del poema sinfónico *Los preludios*, de Franz Liszt, hace Bernard Haitink al frente de la Filarmonía de Londres (grabación Philips, cosecha del 74) el Romance me sorprendió. De entrada se percibe el emplazamiento de los diferentes grupos de instrumentos, delimitados por una aireación que les permite conservar indemne su propia personalidad sonora. Los instrumentos están juntos pero no revueltos. De la vibrante tranquilidad del movimiento *Andante* inicial se pasa a la bravura de la presentación de las trompas y metales al unísono; la nitidez de la presentación orquestal hace sentir escalofríos. Las poderosas líneas melódicas de los contrabajos se perciben con una fascinante resolución tonal, al igual que los lejanos tímboles. En ningún momento se percibe el más mínimo rastro de congestión. Toda la interpretación discurre bajo un fabuloso control. Los arcos muestran cualidades que tan sólo se pueden apreciar en el propio auditorio y que desafían todo intento de descripción. El ambiente de la grabación invade mi sala de escucha, desplazando la acústica de ésta, sustituyéndola por una colosal

cantidad de aire y espacio. Al abrir los ojos se produce una gran incongruencia entre los sentidos de la vista y del oído; el cerebro no logra asimilar bien estas informaciones tan contradictorias, por lo que vuelvo a cerrar los ojos, dejando que sea el oído quien sustente la ilusión. Es como si a través del Romance la música tuviese que recorrer un camino más corto para poder alcanzar al oyente, llegando más fresca y viva.

Los VPI TNT, Basis Debut, Thorens Reference, Rockport Sirius, Versa Dynamics 2.0, Voyd Reference, etc., son giradiscos enormemente atractivos e impresionantes para el audiófilo ignorante de la importancia de la física aplicada a los lectores analógicos. Cualquier persona que todavía recuerde la física aprendida en el instituto apreciará, de inmediato, las insuperables ventajas de los diseños de Pierre Lumé. Todo amante de la música, en cambio, percibirá al instante la increíble neutralidad del Romance/Romeo.

Con toda seguridad Pierre Lumé no pasará a la historia del audio como el inventor del fonógrafo... porque Lumé creó el giradiscos.

Juan Ignacio Balsa

# sch rzo

REVISTA DE MUSICA

Año VIII - Extra N° 2 - Diciembre 1992 - 1000 ptas.

RICHARD WAGNER: RHEINGOLD.  
DONNER.



RICHARD WAGNER: RHEINGOLD.  
FRIKA.



RICHARD WAGNER: RHEINGOLD.  
FASOLT.



extra  
n° 2

LAS

100

MEJORES OPERAS EN DISCO

60 años de discografía en más de 600 referencias comentadas

## Episodios

¿Quién no conoce los conflictos causados por un calendario demasiado cargado y apretado? Todos hemos tenido en alguna ocasión que elegir entre dos acontecimientos que en el mismo día y a la misma hora requerían imperiosamente nuestra presencia. Un dilema sin solución. A veces nuestras aficiones, que son pasiones, nos hacen estas jugadas exponiéndose a lo que los franceses llaman «l'embaras du choix».

Algunos lo volveríamos a experimentar si pudiésemos retrasar el reloj y retroceder, por ejemplo, al 15 de mayo de 1953, fecha de gran trascendencia para dos géneros artísticos tan ajenos como el jazz y la tauromaquia.

Aquel día de San Isidro, hace cuarenta años, el jovencísimo Antonio Chenel cortó tres orejas y salió en hombros de Las Ventas. Actuó junto a Rafael Ortega y el mejicano El Ranchero. Los toros pertenecían a la ganadería de Fermín Bohórquez y eran siete porque a Ortega se le ocurrió regalar el sombrero. Detalle de otros tiempos.

Hubo que estar allí para presenciar el primer gran éxito de Antoñete en Madrid, pero estábamos lejos y España era todavía un mundo desconocido e inimaginable. También era sumamente importante estar aquel mismo día en Canadá donde tuvo lugar un magno acontecimiento musical, que es lo que aquí nos interesa. En el Massey Hall de Toronto se organizó un concierto de jazz que la posteridad llamaría «el mayor de todos los tiempos». Sin duda una exageración, pero poco faltaba. Tampoco pudimos estar presentes para asistir a aquellos momentos de la verdad, pero por lo menos la música se grabó, y nos sigue asombrando y maravillando cuatro décadas después.

La verdad es que aquel insólito concierto estuvo rodeado de tan dramáticas y caóticas circunstancias que su celebración pareció otro milagro. Todo empezó durante el invierno cuando los miembros de The New

Jazz Society de Toronto decidieron organizar un concierto en la sala de mayor prestigio de la ciudad, el Massey Hall, durante la primavera. Parte del programa fue encargado a una orquesta canadiense, y además los contactos de la asociación en Nueva York se pusieron en movimiento para lograr la participación de un quinteto americano que debería incluir nada menos que las cuatro máximas figuras del movimiento

éste quien convenció a los otros de hacer el viaje hacia el norte y cruzar la frontera.

Reunir a estos famosos músicos que solamente habían tocado juntos muy esporádicamente con anterioridad no fue tarea fácil. Tanto Parker como Powell acababan de atravesar momentos muy críticos en sus respectivas carreras llenas de altibajos. El último había incluso pasado una larga temporada en hospitales psiquiátricos y se temía seriamente por su salud. Mucho más equilibrados, Gillespie y Roach se encontraban alejados de sus compañeros que parecían a la deriva. Mingus, sin embargo, que poco antes había fundado su propia compañía discográfica, Debut, y estaba decidido a grabar el concierto en Canadá, puso todo su empeño y logró enviar a los músicos a tiempo para el compromiso en Toronto. Hicieron el viaje en dos grupos. Gillespie y Parker que salieron los últimos tuvieron que pasar varias horas en el aeropuerto en La Guardia. Nadie jamás ha sabido cómo los dos genios, tan diferentes en casi todo fuera y dentro de la música, pasaron tan larga espera juntos después de haber estado años sin apenas comunicarse. Lo único cierto es que no hablaron para nada del concierto de Toronto que no tuvo la más mínima preparación y un inicio casi catastrófico.

¿Hubiera querido también el trompetista poder estar en dos sitios a la vez? Como el gran aficionado al boxeo que era, estuvo seguramente más preocupado por el combate que tendría lugar aquella misma noche, con el título de los pesos pesados en juego. Rocky Marciano, que medio año antes había vencido a Joe Walcott en Filadelfia, acabó aceptando una revancha que se celebraría en Chicago. Walcott, que era el ídolo de Gillespie, volvió a perder, por k.o. en el primer asalto, y la noticia de su derrota llegó a Toronto en el descanso del concierto...



Charlie Parker

FOTO: HAROLD ROBINSON

bebop: el saxo alto Charlie Parker, el trompetista Dizzy Gillespie, el pianista Bud Powell y el batería Max Roach. Como se ve, un proyecto enormemente ambicioso... Semejante grupo necesitaría un contrabajista calificado, y en un instante se pensó en Oscar Pettiford que, sin embargo, no pudo o no quiso aceptar la invitación. Finalmente se eligió a Charles Mingus, y fue

aquella misma noche, con el título de los pesos pesados en juego. Rocky Marciano, que medio año antes había vencido a Joe Walcott en Filadelfia, acabó aceptando una revancha que se celebraría en Chicago. Walcott, que era el ídolo de Gillespie, volvió a perder, por k.o. en el primer asalto, y la noticia de su derrota llegó a Toronto en el descanso del concierto...

No se sabe si fue el dramático desenlace del combate en Chicago lo que hizo cambiar de rumbo el concierto en Massey Hall. Había empezado de manera bastante confusa con tres temas muy familiares a los boppers (*Wee, All the things your are* y *Salt peanuts*) que, a pesar de muy acepta-

ración, se entregaron a la música como si presintieran que aquella era su última ocasión de manifestarse juntos. En los tres restantes temas (*Wee, Hout house* y *A night in Tunisia*), que ambos habían interpretado centenares de veces, llegaron a tocar de manera tan majestuosa que el resultado quedó

lución que salvó el jazz de una muerte segura.

El concierto de Massey Hall fue editado por Mingus al año siguiente de su grabación y supuso un auténtico impacto en el mundillo del jazz de los 50, dominado por músicos de otros estilos. El histórico disco -Debut 124-

que figura entre los más indispensables en toda la historia del jazz, estuvo en un principio fuera del alcance para muchos coleccionistas. Más tarde, el material apareció en infinidad de LPs de los más diversos sellos (Allegra, Design, Gala, Saga, Vogue, Swing, America, Spectrum, Jazz Selection, Brunswick, Jam Session...). Las ediciones más recomendables siguen siendo las de Prestige (24024) y Fantasy (86003). En compacto existen, por lo menos, dos versiones que incluyen los seis temas del quinteto y la mayoría de los números interpretados por el trío: OJC--044 y Giants of Jazz 53036. El relato del insólito concierto y las circunstancias que lo rodearon se encuentra en un interesante libro publicado hace unos años en Canadá (Mark Miller:



Charlie Parker en Canadá, 1953

FOTO: HAROLD ROBINSON

bles solos de Gillespie, Parker y Powell, revelaron cierta falta de entendimiento entre los componentes del quinteto. Sorprendentemente el pianista se mostró el más inspirado pese a estar bajo el efecto del alcohol consumido durante el viaje y antes de la actuación, y pronto el trompetista y el saxofonista le dejaron el escenario para que interpretara varios temas en trío. Cuando volvieron, algo había variado en el ambiente que, de repente, se llenó de un dinamismo casi electrizante, y el público, que ocupaba la tercera parte de una sala con cabida para dos mil personas, asistió a un final de concierto impresionante.

Mientras Powell seguía funcionando al mismo altísimo nivel que antes, con Mingus y Roach como perfectos acompañantes, Gillespie y Parker, que debido a su contrato con el empresario Norman Granz y su sello Verve actuaba bajo el pseudónimo de Charlie Chan, parecían haber olvidado sus más y sus menos de la primera parte del concierto. Totalmente entregados, apresados por la misma fiebre de inspi-

como un concentrado de todo lo mejor del estilo que habían capitaneado, primero en común y luego separadamente. Lo que corría el riesgo de quedar para la posteridad como el canto del cisne del bebop, se convirtió finalmente en su expresión más bella y luminosa.

Los soberbios solos del famoso *Bird*, que se había presentado con su flamante saxo blanco de plástico, pertenecen a los más claros, coherentes y fulgurantes de toda su obra. Y como contagiado por su enorme inspiración, Gillespie volvió a recuperar la autoridad y la fe en sí mismo que parecía haber perdido tras la disolución de su gran orquesta, en 1950. Sus intervenciones son absolutamente impecables, llenas de una fuerza y una imaginación aparentemente sin límites, de un dinamismo casi explosivo. Con sus 35 años era el mayor de los miembros de aquel quinteto de ensueño, y actuaba como si fuera su guía. Él tenía todavía cuarenta años por delante, Parker apenas dos. Juntos habían sido la columna vertebral del bebop, la revo-

«Cool Blues». *Charlie Parker in Canada 1953*. Nightwood Editions. Londres, Ontario, 1989).

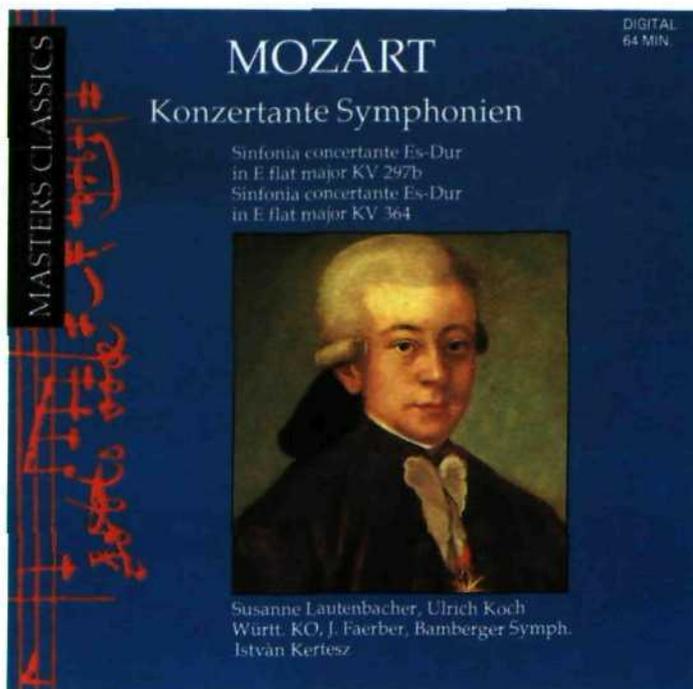
El 15 de mayo de 1953... Fecha de la primera consagración de Antofeite, y fecha que destaca en los anales del jazz porque supuso la última reunión en la cumbre de los dioses del bebop.

Y, una vez más, jazz y tauromaquia, géneros dispares pero de gran importancia para aquel joven aficionado que fui. Al día siguiente, en el 33 aniversario de la tan trágica muerte de Joselito en Talavera de la Reina, falleció el inolvidable Django Reinhardt en Samois-sur-Seine, cerca de Fontainebleau. Él también tenía mucho que ver con la música de Parker y Gillespie. En el Club Saint-Germain de París le había escuchado tocar su guitarra eléctrica dentro del bebop más duro y puro, dos semanas, dos meses o dos años antes. La memoria me falla en este momento. Historia que no viene a cuento ahora. La contaré en otra ocasión...

Ebbe Traberg

**E**sta modesta sección de SCHERZO se manda mudar, como dicen los canarios, a la última página. Ordenes de la dirección que uno acata con la misma modestia con la que emprende la ampliación de este Baratillo que trata de ayudar al discomaniático a salvar la recesión. Desde aquí, también, mi despedida a mi habitual compañero de columnas, mi admirado José Luis Pérez de Arteaga: *Amicus fidelis medicamentum vitae*, como se dice en el *Eclesiastés*.

## La ganga del mes



**L**as casas que abastecen el circuito asilvestrado con grabaciones a cargo de los inefables Alberto Lizzio o Henri Adolph, suelen a veces ofrecer de matute perlas que sólo Dios sabe cómo han podido caer en sus manos. La serie Masters Music, radicada en Holanda, es una de ellas. Con una presentación de cierto buen gusto, su catálogo ofrece el repertorio tradicional en versiones ramplonas o, lo que es lo mismo, justo lo que no nos interesa. Pero esa constancia que debe adorar al buscador de baraturas, da a veces frutos ubérrimos. Como este disco dedicado a las dos *Sinfonías concertantes* de Mozart que producirá en su comprador —puedo decirlo por mí propio— delicias sin cuento. La dedicada a los instrumentos de viento corre a cargo de ese viejo amigo de los ahorradores que es Jörg Faerber y su Orquesta de Cámara de Württemberg. No se nos dice quiénes son los solistas, pero da lo mismo. Lo hacen tan bien, están tan contentos, se lo toman tan relajadamente y son tan

capaces de contagiar su felicidad que versiones más sesudas palidecen ante tanta luz. El oboe, sobre todo, es de una claridad pasmosa. La otra *Sinfonía*, la para violín y viola, son palabras aún mayores. Está dirigida por István Kertész, aquel músico húngaro tan estupendo que usaba perilla y murió ahogado en una playa de Israel. La violinista me resulta desconocida, pero el viola es Ulrich Koch, aquél que recalcó en la Filarmónica de Berlín y que grabó el *Don Quijote* de Strauss con Rostropovich y Karajan. La orquesta es la Sinfónica de Bamberg, de tan agradable recuerdo. A mí me ha costado el disco 595 pesetas, pero hubiera pagado por él casi las mil si me las piden.

### Nadir Madriles

**MOZART:** *Sinfonía concertante para oboe, clarinete, trompa y fagot en mi bemol mayor, K-279b. Orquesta de Cámara de Württemberg. Director: Jörg Faerber. Sinfonía concertante para violín y viola en mi bemol mayor, K-364. Susanne Lautenbacher, violín. Ulrich Koch, viola. Orquesta Sinfónica de Bamberg. Director: István Kertész. MASTERS CLASSICS CLS 4086. 63'57".*

## Mandamientos para comprar barato

**M**uchos lectores me comentan en amables cartas sus aprensiones a la hora de intentar comprar barato, sus dudas, sus vergüenzas, sus malos ratos. Para ellos van estos consejos que a mí me han dado excelentes resultados.

*I. Entrarás en el local como si fueras a comprar caro.*

Pise fuerte. Mire al frente. Con paso decidido. Trate de observar, de lejos, dónde se encuentran las rebajas. La vacilación es la madre de todos los maltratos.

*II. No dudarás.*

Lo que dejamos para mejor ocasión puede no estar mañana. Más vale coger el pájaro que otro nos ha de arrebatar seguramente.

*III. No aconsejarás.*

Como un buey mudo, haremos oídos sordos a esa mosca muerta que nos pide consejo acerca de la calidad de una grabación. Si insiste, desviaremos su atención hacia las dirigidas por Alberto Lizzio.

*IV. Serás exhaustivo en la búsqueda.*

Las góndolas dedicadas a las ofertas en las tiendas de discos suelen acoger en sus fondillos ejemplares rebajados por error. Sólo una atención cuidadosa nos hará acceder a ellos. No se corte y busque, aunque todo parezca ordenado y aunque descabale la disposición alfabética.

*V. Dedicarás a tu pasión el tiempo necesario.*

Las prisas son enemigas naturales del buscador de gangas. Lo mejor es un ojeo previo. Sin vergüenza alguna haremos acopio de lo que nos interesa en principio. En una segunda visión, más detallada, rechazaremos lo inútil. No nos dejaremos impresionar por la mirada del que espera ávidamente nuestro descarte.

*VI. No te conformarás.*

La ganga habla por sí sola. La rebaja, por la diferencia con el precio normal. Menos de un 50 por ciento, no interesa. Si el descuento es menor, un simple «¡habráse visto!» nos garantizará el respeto de los demás compradores al ver que rechazamos el producto.

*VII. No te arrepentirás.*

La conciencia judeo-cristiana ha hecho del sentimiento de culpa nuestra cruz. Piense en lo que se hubiera gastado a precio fuerte. Si persisten los remordimientos, utilice la diferencia en bisutería para su esposa.

N.M.



*Siempre encontrará en nosotros  
un instrumento de apoyo*



**Central Hispano**

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 Ildefonso, 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