

schörzo

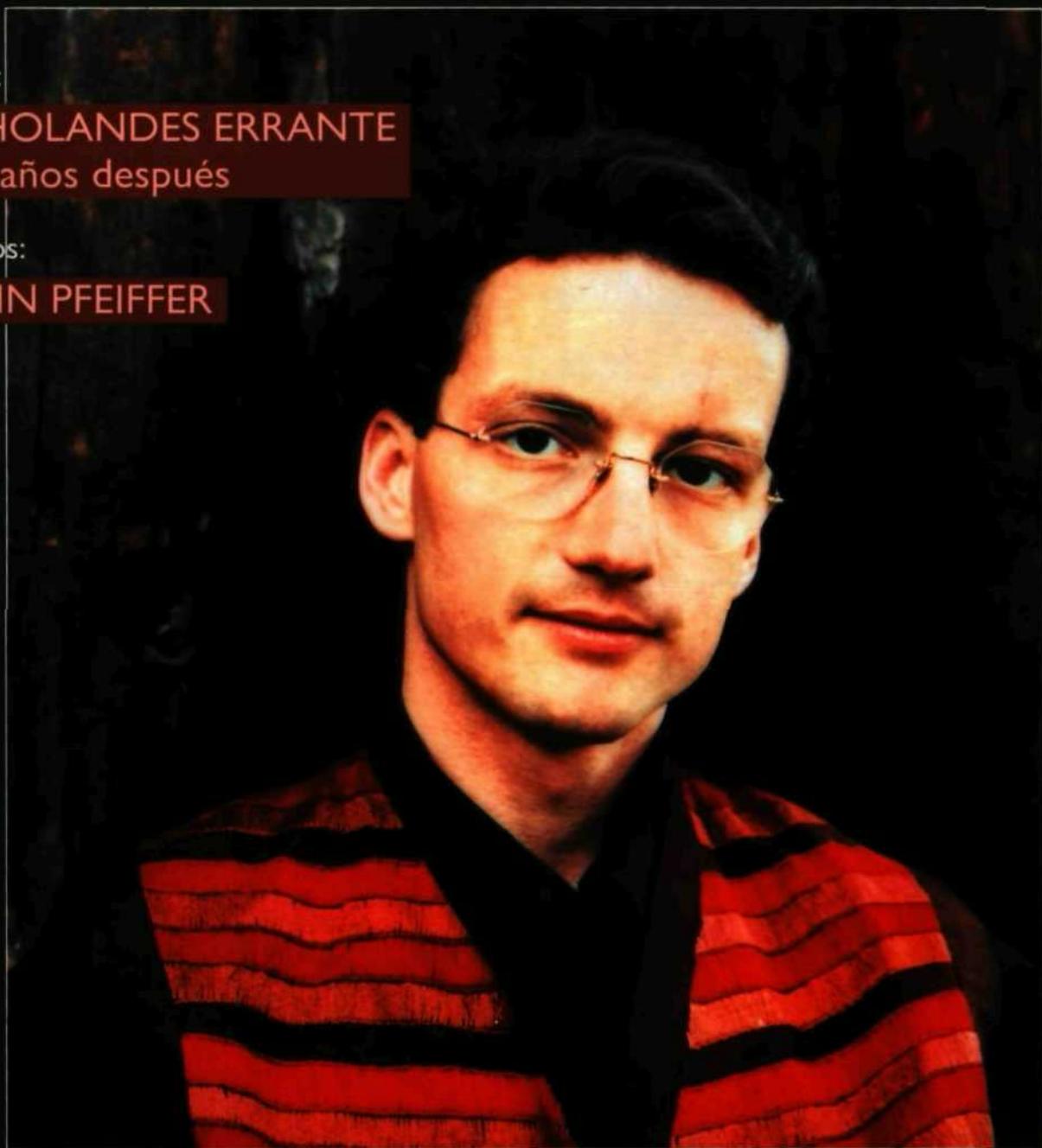
REVISTA DE MUSICA
Año VIII - Nº 75 - Junio 1993 - 600 ptas.

dosier:

EL HOLANDES ERRANTE
150 años después

retratos:

JOHN PFEIFFER

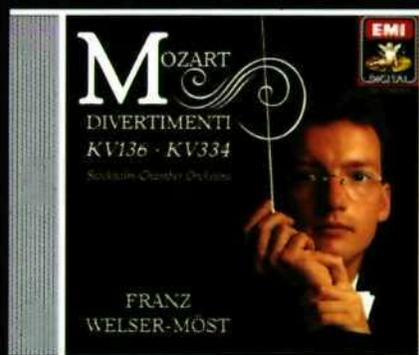


FRANZ WELSER-MÖST

Una batuta en alza

Franz Welser-Möst

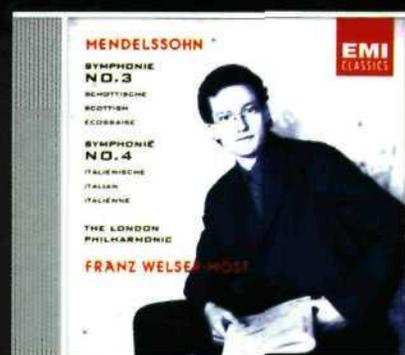
EMI
CLASSICS



CDC 7 54055 2



CDC 7 54054 2



CDC 7 54263 2



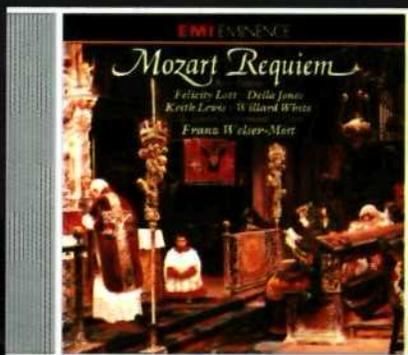
CDC 7 54434 2



CDC 7 54089 2



CDC 7 54445 2



CDM 7 63260 2

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

Presidente de honor:
 Gerardo Queipo de Llano

Presidente:
 José María Queipo de Llano

Director:
 Antonio Moral

Director Adjunto:
 Javier Alfaya

Redactor jefe:
 Enrique Martínez Miura

Edición y maqueta:
 Arantza Quintanilla

Consejo de Redacción:
 Javier Alfaya, Roberto Andrade Maide, 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 Traberger. Música contemporánea: Leopoldo Hontañón.

Colaboran en este número:
 Javier Alfaya, Roger Alier, Julio Andrade Maide, Roberto Andrade Maide, Joaquín Amau Amo, Rafael Banús Inusta, Alfredo Brotóns Muñoz, Francisco Bueno Camejo, Ricardo de Cala, Domingo del Campo Castel, Eduardo Casanueva Pedraja, Blas Cortés, Pedro Ellas, Manuel Ignacio Ferrand, Philippe Godefroid, Fernando Fraga, Florentino Gracia Utrillas, Leopoldo Hontañón, José Antonio Lacárcel, Antonio Lasiera, Kenneth Loveland, Nadir Madriles, Tomás Marco, Santiago Martín Bermúdez, Joaquín Martín de Sagaminaga, Emilio Martínez Grande, Enrique Martínez Miura, Blas Matamoros, Angel Fernando Mayo, Antonio Moral, Luis Morales Giacomán, Faustino Núñez Núñez, Rafael Ortega Basagoiti, Víctor Pagán, Enrique Pérez Adrán, José Luis Pérez de Arteaga, Javier Pérez Senz, Víctor Pliego, Arturo Reverter, Justo Romero, Carlos Ruiz Silva, Jeffrey C. Smith, Luis Suñén, José Luis Vidal, Albert Vilardell, Rafael Yáñez Pérez.

Coordina el Dossier de este número:
 Angel Fernando Mayo

Foto de portada:
 Chris Gamhan

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

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

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

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

sch^{er}z^o

Año VIII - n.º 75 - Junio 1993 - 600 ptas.

OPINION.....	4
TRIBUNA LIBRE:	
– Mitomanía y música de cámara, <i>Tomás Marco</i>	7
INFORME:	
– Hace un año nació una orquesta, <i>Javier Alfaya</i>	8
ACTUALIDAD.....	10
• ENTREVISTA:	
– Franz Welsler-Möst, una batuta en alza, <i>Justo Romero</i>	45
ACTUALIDAD DISCOGRAFICA.....	67
RETRATOS:	
– John Pfeiffer, el arte de volver al ayer, <i>José Luis Pérez de Arteaga</i>	72
LASER DISC.....	74:
ESTUDIOS DISCOGRAFICOS.....	78
DISCOS.....	107
VIDEOS.....	128
LA GUIA.....	129
DOSIER: El holandés errante.....	135
– Wagneriana sobre el Holandés.....	136
– Las calas del Buque fantasma, <i>Philippe Godefroid</i>	139
– Fantasmagoría y realidad en la escena del Holandés, <i>Emilio Martínez Grande</i> ...	144
– Wolfgang Wagner, el heredero de Bayreuth, <i>Justo Romero</i>	158
– Discografía, <i>Enrique Pérez Adrián</i>	162
ALTA FIDELIDAD:	
– Collages, <i>Eduardo Casanueva Pedraja</i>	164
MUSICA CONTEMPORANEA:	
– Prometedor Preludio del tercer mitenio, <i>Leopoldo Hontañón</i>	166
JAZZ:	
– Episodios, <i>Ebbe Traberger</i>	168
EL BARATILLO, <i>Nadir Madriles</i>	170

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.

Por una vez, hablemos de política

Cuando salga a la calle este número de SCHERZO estarán a punto de celebrarse las elecciones generales que le den al país un nuevo Parlamento. SCHERZO no es, por supuesto, una revista política. Pero la política es el horizonte y el condicionante esencial de cualquier actividad humana. Por lo tanto, se nos va a permitir, por una vez, hablar de ella.

Estos últimos años han sido, en general, favorables para el desarrollo de la música en España. Sería disparatado e injusto, por ejemplo, achacarles los males que padece en ese terreno a los sucesivos gobiernos que han administrado España a partir de junio de 1977. Es demagogia decir que la enseñanza musical, por ejemplo, está ahora peor que antes, porque aunque su situación presente sea mala, en el pasado era pésima. Es demagogia no reconocer que la oferta musical se ha multiplicado muchas veces y que hoy cualquier ciudad por pequeña que sea dispone de una infraestructura mínima que antes sencillamente no existía. La política de auditorios, sin ir más lejos, ha tenido indudables defectos pero al menos ha creado unos cuantos que van a quedar para el bien de todos. La fundación de orquestas ha estado regida, en bastantes casos, por una política anárquica, pero al menos ha ofrecido la oportunidad de una difusión de la música que antes era impensable. Hay puntos negros, sin duda. La errática política de la administración en un asunto tan serio como es la reconstrucción del Teatro Real y su puesta en marcha ha creado una confusión tal que todavía no está claro con qué criterios se va a regir esa institución, si va a ser un teatro de la ópera puramente madrileño o de verdad —y eso sería lo deseable— de todo el Estado, o qué proyecto arquitectónico va a ser el definitivo.

En España uno siente siempre la tentación de repetir aquello de «Madrecita, que me quede como estoy». Es, en el fondo, el reflejo natural de una sociedad que ha padecido a lo largo de los siglos poderes arbitrarios y despóticos, emanaciones de una oligarquía sin escrúpulos, incapaz de generar el proyecto y la afirmación de un Estado moderno. Ahora mismo se sufre la misma tentación, pero hay que luchar contra ella. Porque simplemente pedir seguir como se estaba significa aceptar lo que a uno le dan sin chistar. Y se puede hacer cualquier cosa menos callar y otorgar. Es precisa una intervención cada vez mayor de ciudadanos y ciudadanas en la cosa pública. Y en esa cosa pública está presente, y en primerísimo lugar, la cultura en general y dentro de ella, la música en particular.

Sea quien sea el que gobierne el país a partir del 7 de junio hay que exigirle que no practique una política de tabla rasa. Una tentación demasiado frecuente en nuestros gobernantes y de ahí nuestras discontinuidades históricas. Ahora que está de moda, a derecha e izquierda, citar a Manuel Azaña, convendría que todos los españoles leyéramos algunas de las páginas magistrales que aquel gran político y escritor escribió sobre nuestro afán adánico por emborronar la memoria colectiva, es decir, el patrimonio espiritual vivo de un país. Quienes gobiernen en el futuro deberán tener en cuenta lo que se ha hecho estos años en España, con todas las contradicciones que se quiera, un verdadero esfuerzo por recuperar nuestro papel en el continente al cual nos ha vinculado el destino: Europa. Sin duda, hay muchísimas cosas por hacer. Y otras muchas que se han hecho mal y que es preciso corregir. Ya no se parte de cero, o de casi cero, como ocurría hace no más de un par de decenios. España es otra vez Europa y en Europa se encuentra nuestro único futuro posible. En cualquier campo y desde luego, en la música.

EN MI MENOR

«Adorada
señora Patti»

Hace ciento cincuenta años nacía en Madrid, en lo que hoy es Fuencarral esquina a Gran Vía, Adelina Patti. Un recuerdo no, pues nadie vive que la hubiera conocido en plenitud. Un mito, tal vez. Pero, sobre todo, una sombra. Algún grabado la inmortalizó para quienes la admiraban. Uno de ellos llevaba en el bolsillo un guardapelo con su particular reliquia, una cajita dorada con unas iniciales, M.A., el retrato de la diva en el reverso de la tapa, los cabellos sobre lecho de fieltro verde. Hay también una carta, breve, concisa, no seca, pero sí distante. Responde a otra fechada en Venecia que explica casi todo. M.A. parecía sentirse Turgueniev con la Viardot, hecho al amor imposible pero en él más lejano. Una tarde con el crepúsculo sangrando las cúpulas de Santa Maria della Salute, él se decide. Demasiadas emociones el día anterior en el palco de La Fenice, como un Stendhal que también supiera que no puede ser. Como la capa del Barón Corvo callejeando por la Giudecca —desembarcad en el muellecito del hotel Cipriani y sentiréis algo parecido—, como el andar difícil de los últimos borrachos en el Río del Ponte Lungo. Era en invierno, con la ciudad plomiza entonces, quién sabe si en días de *acqua alta*. La letra es pulida, demasiado pulida, como si se tratara por todos los medios de temperar una emoción que se adivina desde el principio: «Mi adorada señora Patti». ¿Cómo recordaría sus últimos años detrás de la diosa? Acariciando un momento que nunca llegó, que no llegaría nunca, soñado desde que en Covent Garden la viera en Amina cuando ella sólo tenía dieciocho años. ¿Lloraría también el día de su retirada, cuarenta y cinco años después, otra vez en Londres? Nada nos dicen los papeles que dejara, aunque en uno de ellos, con letra, entonces sí, muy temblorosa, se lee una dirección en Gales: Craig-y-Nos. Allí murió la Patti. La enterraron en París, pero en un cementerio distinto al que había recibido las cenizas de aquél a quien nunca conociera.

Luis Suñén

EL DISPARATE MUSICAL

De los nervios

Don Filiberto, el empresario-organizador, llegó por la mañana a su despacho, como todos los días. Tenía al alcance de su mano izquierda el paquete de Winston. Cerca de la derecha tenía las pastillas que el médico le había mandado por si la coronaria. Más cerca aún tenía el instrumento más temible de todos: el teléfono. *Riiiiing*. «Mire, don Filiberto, soy Martínez, de la agencia *San Antón*, no pierdas el son. Verá, es que el maestro Soplamuchov se ha levantado hoy depre; sí, es que como está nublado, pues que hoy no le apetece tocar. Ya, claro, sí, pero, es que ya sabe Vd. que..., sí, naturalmente que presentaremos un certificado médico, sí, por supuesto; no... si es que además le duele la punta del dedo gordo del pie y claro, Vd. comprenderá que en esas condiciones no puede tocar la trompeta. Luego además es que no le gusta esta ciudad. No, y además dice que el afinador del piano tiene el pelo largo. Claro, yo me pongo en su lugar, pero tenga en cuenta que la inmensa categoría del maestro Soplamuchov... Sí, ya sé que cancela once conciertos de cada diez, pero oiga, el que da es que lo da como nadie. Bueno, pues qué se le va a hacer, pero Vd. siga contando con el maestro, que un año de éstos seguro que consigue que toque para Vds. Siempre a su servicio, don Filiberto». Don Filiberto colgó el teléfono, encendió un Winston, se tomó una pastilla para la coronaria y pensó: empezamos bien. En éstas estaba cuando *Riiiiing*. «¿Don Filiberto? Cuánto siento molestarle otra vez. Mire, sí, soy otra vez Martínez, ya sabe, de *San Antón*, no pierdas el son. Es que el maestro Anacrusoski, que había comprometido un concierto para el ciclo Marachowski que Vd. organiza el próximo año, tras consultar con el Gurú Passamussssho, de cuya secta es seguidor, como Vd. bien sabe, ha decidido que los hados no le son favorables para dirigir Marachowski el año que viene, así que si por ventura le viene bien que dirija *La violetera*, pues estará encantado de acudir. Tenga en cuenta el elevado interés de poner *La violetera* en Madrid, porque es obra que no se pone en los atriles desde que Franco era cabo, por lo menos. Además, hablando de atriles, necesita un atril de madera de firulcurio, porque

si no la cosa no funciona, ¿entiende Vd.?, si no es de madera de firulcurio, pues la partitura se empieza a mover y parece que le da el baile de San Vito, y claro, así no hay quien se aclare, y el maestro no sabe si tiene que marcar un tres por cuatro o un seis por ocho. Bueno, pues ya me dirá algo. Encantado y siempre a su servicio, Don Filiberto». Don Filiberto colgó, pidió una tila, encendió otro Winston y tomó su segunda pastilla contra la coronaria. Pero cuando apenas había empezado a hacerse a la idea de lo que se le estaba viniendo encima, *Riiiiing*. «Martínez otra vez, don Filiberto, de verdad no sé cómo expresarle... mire, es que me acaba de llegar un fax del famoso pianista Anastasio Teclasnegras. No, si ya sé que ya estaba todo arreglado, pero es que ahora ha puesto nuevas condiciones. ¿Que cuáles son? Sí, pues verá, quiere una lucecita azul que luego se vuelva rosa. Hay que incluir en el programa la reducción para ocarina, arpa de boca y piano de las *Variaciones sobre el himno del Real Madrid* del maestro Dórico. Además, el piano hay que traerlo especialmente desde la Conchinchina, porque es el instrumento que mejor se conjunta con la ocarina y el arpa de boca. Los gastos, naturalmente, por su cuenta. Ah, por cierto, las páginas se las ha de pasar Perengano, porque es que no hay nadie que pase las páginas como Perengano, oiga Vd., qué arte se da. ¿Qué va a tocar en el resto del programa? Huy, qué cosas pregunta Vd., don Filiberto, ya sabe que el maestro nunca anuncia lo que va a tocar. Muy bien, pues hasta pronto, don Filiberto». Don Filiberto esbozó una sonrisa medio irónica medio maléfica. De repente, *Riiiiing*. «¿Oiga?, ¿Don Filiberto? Mire, soy Martínez otra vez. Sólo era para decirle que el concierto que el maestro López va a dar la semana que viene, pues que sin novedad. No, está encantado con la sala, con el piano, con la orquesta, y sugiere incluir una obra más en el programa porque se queda un poco corto. No, no quiere cobrar más. Así que... ¿Oiga? ¿Don Filiberto? ¿Oiga? ¿Qué le pasa?» Pero Don Filiberto ya no podía contestar. La impresión había podido con él.

Rafael Ortega Basagoiti

CARTAS

En favor de Radio-2

Señor Director:

El desmantelamiento de la «radio-fórmula-música-instrumento-de-cultura» ha comenzado. «¿No sigue ofreciendo música Radio-2?» Sí. «¿Entonces qué ha cambiado?» Muy simple. El talante. La filosofía de la programación. Ya anunciaba don Adolfo que la palabra sería «poca, pero justa, la necesaria», lo cual (oído ya lo que esto significa para él) presupone la existencia de un oyente que usa la radio como un simple tocadiscos y al que para nada interesan asuntos tan complejos como el de la modulación, la armonía o los referentes histórico-culturales de una obra cualquiera. (Primer rasgo de desprecio a los oyentes: considerarlos idiotas perdidos).

Según don Adolfo, no es lo mismo escuchar música por la mañana que por la noche, en un cumpleaños que en un entierro. ¡Maravilloso descubrimiento que abre un campo insospechado para los musicólogos de las futuras generaciones!. Por eso, él decide cuál es la circunstancia del oyente en cada momento y concluye, por ejemplo, en que de 7 a 9 de la mañana resulta imposible para nadie escuchar una pieza de más de 6 ó 7 minutos, porque, claro, a esas horas el sufrido oyente está duchándose o desayunando y un cuarteto de Bartók completo podría indigestarle la mantequilla. (Segundo rasgo del abrazo a la cultura *light* al uso: no cansar al oyente, dárselo todo mascadito, que no haga esfuerzos, no vaya a terminar pensando por sí mismo).

Don Adolfo, tan clásico él, relega por sistema la música contemporánea a las 11 de la noche, porque a esa hora, ¿quién va a escuchar la radio mientras en la caja tonta nos *deleitan con rafaels carrás y realitis chous* de órdago? Así, no pueden acusarnos de retrógrados y los cuatro locos que aún circulan por el mundo con gustos tan raros no pueden atacarnos. (Tercer rasgo de la *fascistización* de la cosa pública: el *ghetto* de las minorías).

Tenía pensado hablar de aniquilamiento de los programas de música popular (Cristina Argenta y Sofía Noel tan queridas como añoradas), pero no vale la pena: escuchen ustedes *Música para peregrinos* (Uno, inocente él, pensaba que el tal Carlos Franco era un trotamundos que iba a contarnos sus experiencias) y descubrirán que el espíritu de la música es el de las melo-

días de la Mancha (por la planicie, claro) para yuppis necesitados de consuelo. Me gustaría terminar dando mi apoyo a la línea editorial de SCHERZO (no se preocupe por su salud don Adolfo, de ella nos ocupamos sus lectores) y, en especial, a Javier Alfaya a quien don Adolfo pretende ahora desprestigiar (¿les suena aquello de matar al mensajero?) y de quien espero su justa y, con toda seguridad, acertada contraréplica.

Pablo J. Vayón Ramírez
Sevilla

Falta de rigor

Sr. Director:

Ha llegado a mis manos el número del jueves 28 de enero de 1993 de *La Voz de Galicia* edición de La Coruña y en sus hojas dedicadas a la Cultura me he encontrado con una interesante carta de un músico explicando las razones por las que no iba a tocar dos días después en La Coruña.

Lo interesante de esta carta, además del ejemplar talante con que se expresan dichas razones, es la denuncia, que el músico firmante hace, de la situación de la interpretación *in vivo* de la música actual.

Es sabido que la dificultad para oír hoy a maestros como Celibidache, Kleiber y en el pasado a Böhm, Barbirolli, etc., etc., no es ni ha sido tanto los honorarios de estos maestros sino la habitual resistencia a extender el número de ensayos y la calidad de los ensayos por encima del mero cumplimiento de un contrato funcional con el que se establezcan las condiciones laborales de los músicos en nuestro país.

Cuando, además, el responsable de un criterio así, es el Director de la Joven Orquesta de España el Sr. Colomer, el asunto es mucho más grave por lo que significa que lo que debía ser una actividad ejemplar ante los jóvenes músicos de esta orquesta deviene un caso más de convivencia con esta situación.

Los aficionados a la música nos consta que esta situación no es generalizada y que además del pianista que firma la carta, Guillermo González, otros músicos de nuestro país, Ros Marbà, Pablo Pérez, etc., están comprometidos con las frustraciones que conlleva, en el esfuerzo de elevar mediante el trabajo intenso y de calidad, el nivel de las producciones *in vivo*.

La distancia actual entre nuestra música sinfónica y los conjuntos europeos y americanos no se acorta llenando

las orquestas de músicos importados sino con un trabajo duro y anónimo que empieza por el estudio individual y termina en arduo trabajo de concertación orquestal. Si esta *cultura* no cambia tendremos que refugiarnos cada vez más en los conciertos solistas o en la música en conserva.

Creo que el tema merece en SCHERZO un tratamiento más riguroso y amplio que el marco de las cartas al Director. En sus manos queda.

Atentamente.

Andrés Perea Ortega
Madrid

Enhorabuena

Sr. Director:

Muy distinguido y estimado amigo: el nº 77 de *ABC Cultural*, del día 23 de abril (me he retrasado un tanto en enviarle esta merecida nota), publica, como conocerá, en su pág. 48, una columna donde hace una sucinta *recensión* de revistas, tocándole turno en ella al nº de SCHERZO correspondiente al pasado abril. Halagadoramente, en apariencia, señala que «es quizá el mejor que ha publicado la revista en sus casi ocho años de existencia». (¡Como si fueran pocos!).

Vaya para Vd. mi enhorabuena, si bien reforzada con la humilde opinión de este suscriptor incondicional, que se permite, es decir, me permito enmendar a ABC, para matizar que ese número forma parte, afortunadamente, de una bastante elevada relación de números, algunos de ellos tan buenos como el objeto de estos comentarios, pero muchos más aun mejores que él.

Le envía a Vd. su más cordial saludo.

Manuel Prieto Hernández

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

Mitomanía y música de cámara

Si algún mal acuciante acosa a la vida musical española en su notable, aunque tal vez desordenado e insuficiente, crecimiento de los últimos años, éste no es otro que el de una desmelenada mitomanía que significa un golpe pendular con respecto a anteriores etapas de introspección más paletas que chauvinistas. Mitomanía que no sería de extrañar en un arte que más que seguidores o practicantes tiene melómanos, término casi patológico que no se aplica a ninguna otra actividad artística. ¿Ha oído alguien hablar de arquitectómanos o pinturómanos? Todo lo más, de cinéfilos que al fin y al cabo cambia la manía por amor.

Tenemos una vida musical acosada y casi derribada por el culto al divo por el divo; un país que es jaula para tales seres ya que cobran lo que en ninguna parte, y donde esos divos ni siquiera son creados por los públicos o críticos sino por las multinacionales del disco, únicas que extienden patentes de curso internacionales, o en algunos casos por un beaterío interesado procedente de tres o cuatro santuarios olímpicos. Cómplices de tal situación somos todos, desde un Estado que no puede, por ejemplo, promocionar nuestro patrimonio musical en el extranjero pero sí pagarle a los alemanes el cachet carísimo de un divo del canto, hasta un ayuntamiento que regala a la empresa privada los conservatorios pero subvenciona generosamente las galas horteras de otro, hasta la ostentación de nuevos ricos de la mayoría de los patrocinios privados, la actitud de la prensa especializada e incluso los profesionales de la música. Podemos hasta crear escuelas de élite donde se importan desde los profesores hasta los mismos alumnos, pero no hemos conseguido que se enseñe solfeo a los niños ni que las personas supuestamente cultas no sean unos analfabetos musicales.

Todo ello ha jerarquizado la vida musical de tal forma que lo único que interesa es el divo, las orquestas extranjeras —conceptuadas de grandes por el hecho de ser de fuera— y las representaciones de ópera italiana con presuntas figuras. Lo raro es que en España siga habiendo orquestas y, más aún, dada la política que éstas también practican, que todavía surjan algunos compositores o directores de orquesta, aunque la mayoría de los que surgen poco tengan que agradecerle al país.

Ante tal panorama, las lamentaciones podrían derivarse en múltiples direcciones y todas tendrían razón. Como no tengo tiempo ni espacio para todas, me limitaré a

soltar un par de lágrimas por la cenicienta de todo el panorama musical: la música de cámara. Continuamente olvidada por públicos y críticos mitómanos, pese a todo, tampoco ha podido librarse de la mitomanía hasta el punto de que, falta de apoyo y eco, sólo llama la atención si viene de la mano de alguno de los selectos conjuntos, extranjeros por supuesto, que también forman parte del mito (preferentemente discográfico) y, a ser posible, si realizan un monográfico lo más tremendo posible. Sin embargo, cualquier acción de promoción oficial, y sería deseable que también privada, debería pasar por el cultivo de la música de cámara con un objetivo múltiple: darla a conocer a los públicos cultivar nuestro patrimonio en ese aspecto, formar el cultivo del género por parte de músicos españoles (¿Quién puede seriamente dedicarse hoy a ello y qué panorama se le ofrece?) y, sobre todo, normalizarla como un cultivo habitual de la música y sin necesidad de excepcionalidades mitómanas. El día en que los públicos comprendan y naturalmente les hagamos comprender, que es mejor escuchar una buena sesión de cuartetos normales (no hace falta que sea uno de los dos o tres que graban discos) con un repertorio variado que a la habitual miserable orquesta del Este tocando el más apollado repertorio, habremos avanzado mucho. Y más aún cuando los críticos descubran que es mejor ocuparse de esa música de cámara que del sinfonismo cutre. O no cutre, pero que nos trae por décima vez en la temporada la misma sinfonía. Mientras no resolvamos el problema de la música de cámara, de nada nos servirá el comprobar que hay más y mejores orquestas (de músicos extranjeros), que cada vez se gasta más dinero en música (extranjera) y han crecido algo los públicos (para mitos preferentemente extranjeros). No se trata tampoco de ningún chauvinismo pero si no sentamos la base para producir una vida musical propia, no podremos vivir siempre de la importación y de ser colonizados.

Cristóbal Halffter afirmó una vez que ser músico en España es como ser torero en Holanda. Mucho peor. Porque, si es verdad que en Finlandia no se cultiva mucho la tauromaquia ni ofrece gran campo de desarrollo a tal vocación, lo cierto es que tampoco la importan ni la pagan a precio de oro. Y España es la jaula de todos los divos musicales y el reino de la mitomanía.

Tomás Marco

INFORME

Hace un año nació una orquesta

Hace una docena de años pensar que Galicia iba a disponer de una red decente de auditorios o de teatros rehabilitados y especialmente acondicionados para conciertos, hubiera sonado a cuestión utópica. Más aun que la comunidad dispusiera de una orquesta sinfónica con un presupuesto adecuado. Sin embargo, en Galicia existen ahora al menos tres excelentes auditorios: el de Santiago de Compostela, el de La Coruña y el del soberbio centro cultural, afincado en el edificio García Barbón de Vigo, que es el más antiguo de los tres. Pero no es sólo eso: en pequeñas villas como Burela, Pontearreas o Lalín, existen otros auditorios, con capacidad para cerca de un millar de oyentes y unas más que aceptables condiciones acústicas. A lo que hay que añadir teatros como el Principal de Ourense o de Pontevedra, o el Auditorio de Lugo, este último inconvenientemente situado lejos de la ciudad.

Todo ello ha venido a cambiar la situación de un país donde el disfrute de la música quedaba confinado, hasta hace bien poco, a los esfuerzos de esas pequeñas y heroicas sociedades filarmónicas que han mantenido a lo largo de los años peores el fuego sagrado, o a las asociaciones de Amigos de la Opera, que montaban pequeñas temporadas de arte lírico. Una vida en precario, sin embargo. Habría que aducirse que aún hoy una cosa es la oferta musical y otra, muy distinta, la producción de música. El estado de la enseñanza musical en Galicia es prácticamente tan malo como en el resto de España, con las excepciones ya sabidas. Los conservatorios funcionan mediocrementemente y de ellos apenas sale algún que otro músico que rebasa el puro nivel del amateurismo ilustrado. Hay también, como factores negativos, el declive muy pronunciado de las antiguas agrupaciones corales —de las que hubo, durante la segunda mitad del siglo pasado y primera del presente, una importante presencia, vinculada en muchos casos al despertar de la conciencia gallega y del resurgir cultural de la lengua del país— y el lento disolverse de las bandas municipales, tan carentes de dinero como de vocaciones.

La Orquesta Sinfónica de Galicia

Hasta hace bien poco, salvo en Madrid, en Barcelona y alguna otra de las principales ciudades del país, apenas existían orquestas sinfónicas dignas de tal nombre. En los últimos años proliferan las orquestas, hasta el punto de que es posible contar con casi una treintena en el territorio del conjunto del Estado. Independientemente de las orquestas estatales, han surgido conjuntos como la Orquesta de Tenerife, de cuya excelencia nadie duda. O como la Orquesta de Cadaqués. O como muchas otras, titulares de ciudades o de comunidades autónomas. Desde luego no todas esas orquestas tienen un presente prometedor. Las hoy creadas apresuradamente, con fines más inmediatamente político-propagandísticos que otra cosa, y que han sufrido, naturalmente, los efectos

de una orquesta que vive bajo lo que llamaríamos efecto Guadiana: aparece y desaparece, según la coyuntura política. Lo cual constituye, pura y simplemente, un desastre. Hay otras historias lamentables, como la de la Orquesta de Sevilla, que después de unos comienzos prometedores parece naufragar por causa de problemas económicos y extra-artísticos.

La creación, hace un año, de la Orquesta Sinfónica de Galicia, pudo sonar a muchos como la puesta en marcha de un proyecto del cual, lo más optimista que se podía decir era un escéptico «Veremos». La orquesta reunió a un grupo importante de instrumentistas, en su inmensa mayoría extranjeros —como ya es la tónica general en estas formaciones: la carencia casi absoluta de músicos locales sigue siendo dramática—. Juan Bosco y Sabas Calvillo,

fueron nombrados, respectivamente, gerente y director artístico del conjunto. Después de un comienzo relativamente prometedor, el proyecto amenazó con naufragar. Al final, tras una serie de dimes y diretes, Juan Bosco y Calvillo dimitieron y se inició un angustioso interregno, del cual se salió hace poco —como ya hemos reflejado más de una vez en las páginas de SCHERZO— con el nombramiento del canario Enrique Rojas como gerente de la orquesta. Rojas lo era de la Orquesta Sinfónica de Tenerife y su presencia en A Coruña fue saludada como la posibilidad de relanzamiento del conjunto. Y así fue: Rojas llamó a Víctor Pablo Pérez, el más brillante y prometedor de los jóvenes directores de orquesta españoles actuales. Víctor Pablo Pérez aceptó, no una titularidad sino una situación de asesoramiento artístico, que se concentra en una presencia frecuente en la ciudad y en la selección de los músicos. En la temporada próxima —cuya programación ya ha sido anunciada— Víctor Pablo Pérez tendrá a su cargo cinco de los conciertos que dará la orquesta, precisamente los que inician la

temporada y la culminan. No gustó a más de uno que la Orquesta se titulara «Sinfónica de Galicia», por lo que esto tiene de supuesta apropiación de la representación de



Víctor Pablo Pérez es el nuevo asesor artístico del conjunto.

de la improvisación y del habitual desbarajuste administrativo —incluida, también, la escasa profesionalidad, en más de un caso, de sus gestores. Ha habido en estos años más de una

toda la comunidad, cuando es un conjunto que pertenece a un Consorcio cuyos componentes son el Ayuntamiento, la Diputación y los Amigos de la Opera. La vieja —y en parte superada— polémica acerca de la capitalidad de la comunidad autónoma se zanjó hace años, al elegirse a Santiago de Compostela —realmente la capital cultural y sentimental de todos los gallegos— en detrimento de A Coruña —capital administrativa de Galicia durante bastantes años. Hace poco el anuncio, durante la presentación de las Clases Magistrales de Aldo Ceccato en Compostela, éste y Francisco Cánovas, subdirector general del INAEM, anunciaron el proyecto de creación de una Orquesta Filarmónica Iberoamericana que tendría su sede en esa ciudad.

Desde fuera, no parece que Galicia —como la mayor parte de otras comunidades españolas— dé para planteamientos más ambiciosos que los actuales. Una buena orquesta sinfónica, que se mueva por toda la extensión de la comunidad, se podría decir que resulta suficiente para satisfacer la demanda musical de una población de poco más de dos millones de habitantes.

Un presupuesto ajustado

La Orquesta Sinfónica de Galicia tiene, en palabras de su gerente, Enrique Rojas, un presupuesto suficiente y ajustado, en torno a los seiscientos millones de pesetas— de paso diremos que esta cantidad es unos ciento cincuenta millones superior que la del presupuesto de que dispone la Orquesta Sinfónica de Tenerife. Es un dinero que no da, afortunadamente, para esas locuras tan hispánicas de echar la casa por la ventana el primer día... y quedarse, en los días siguientes, a verlas venir. La orquesta tiene actualmente una plantilla de ochenta y cinco músicos, en su mayor parte rusos, checos —ambas nacionalidades constituyen el núcleo más importante— seguida de norteamericanos, británicos, franceses y canadienses. El número de españoles es suficientemente ilustrativo acerca del grado en que se encuentra la enseñanza musical en España: siete. De los cuales,

por cierto, no hay ningún gallego, lo que arroja sombras de duda bastante sólidas sobre la formación impartida por los Conservatorios de la comunidad. En el próximo mes de abril se termina el contrato de los componentes de la orquesta y habrá audiciones para ver



La Orquesta Sinfónica de Galicia hará quince programas la temporada próxima.

quién se queda o no, y cuántos nuevos instrumentistas ingresan en la orquesta. Una buena ocasión de renovar un conjunto que dispone de una digna calidad media pero con problemas de trabajo colectivo.

El apoyo político, de las autoridades municipales, es pleno —A Coruña tiene un alcalde del PSOE, Francisco Vázquez, el más votado de los alcaldes de las ciudades grandes y que dispone de una comodísima mayoría en el Ayuntamiento. Lo cual es una baza a favor de la OSGA, a la vista de lo sucedido en otras partes, sobre todo en Sevilla, donde los rifirrafes entre las distintas administraciones han llevado a una situación de inestabilidad permanente. La orquesta dispone también de una adecuada infraestructura administrativa y de un magnífico auditorio. Su gira por otras localidades gallegas ha sido un enorme éxito de público. La gente acudía masivamente a los conciertos y eso significa un apoyo social de primer orden, si se sabe mantener ese interés con una programación inteligente y flexible, que se adapte en muchos casos a la mentalidad de un público ávido, pero con escasa experiencia.

Lucido concierto

La orquesta gallega celebró su primer aniversario con un concierto extraordinario en el que se interpretó *La creación* de Haydn, bajo la dirección del maestro de origen polaco y nacionalizado israelí Gabriel Chmura, hasta hace poco titular de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria. Los solistas fueron una cantante norteamericana, bien conocida por el público madrileño, Gwendolyn Bradley, John Mark Ainsley y Gerald Finley. Y el Coro Nacional de España. El resultado fue un concierto de un nivel más que aceptable, en el que la orquesta demostró una vez más sus posibilidades. Un día antes, el 14 de mayo, se había presentado la programación de la temporada 1993-94, a la que hemos aludido más arriba.

Independientemente de la participación de la OSGA en los festejos del Xacobeo —dará varios conciertos bajo la dirección de Víctor Pablo Pérez, en los cuales Krystian Zimerman interpretará el *Concierto n.º 3* de Béla Bartók—, los quince programados para la temporada próxima muestran una selección muy digna de batutas: excelentes maestros veteranos como Peter Maag se combinarán con jóvenes como el gallego afincado en Stuttgart Maximino Zumalave (dos) o Charles Peebles. Chmura dirigirá dos programas, otros dos Edmón Colomer y uno Matthias Bamert y Ronald Zollman. Entre los solistas, Edith Mathis —que cantará la *Cuarta Sinfonía* de Mahler con Víctor Pablo Pérez, Kyung Wha Chung, Dimitri Sitkovetski, Kantorow, etc.

Los responsables de la orquesta están convencidos que sólo creando un público es posible la supervivencia de ésta. Conciertos escolares, para estudiantes, con programas y precios asequibles han empezado a organizarse para convertir a la música en eso que no es en casi ninguna ciudad española: un hecho cotidiano. Hay que desearles suerte. Demasiadas veces en nuestro país la interferencia política o burocrática ha dado al traste con espléndidos proyectos. Ojalá esta vez no sea así. No tiene por qué serlo si predomina lo que hasta ahora ha predominado: la sensatez, la huida de los grandes fastos, la claridad de propósitos.

Javier Alfaya

El Real Conservatorio, descuartizado

A todos los profesores del Real Conservatorio de Madrid (excepto catedráticos) y a sus respectivos alumnos se les obliga a repartirse entre tres centros de nueva creación que no reúnen los requisitos mínimos exigidos por la ley. Alumnos, padres y profesores se quejan de la falta de previsión de la administración y denuncian la degradación de la enseñanza musical.

Los afectados han iniciado una campaña de protestas. Antonio Zamorano, presidente de la coordinadora de afectados, aclara que la protesta no es ninguna lucha corporativa, ni una reivindicación salarial, ni se trata de inmovilismo ni de intereses personales. «Eso es mentira», dice, «esta vez los intereses confluyen. La mejora de la calidad de la enseñanza musical nos compete a todos y la administración la está llevando a la ruina. Lo del año que viene puede ser caótico. Se están abriendo centros todavía peores de los que tenemos y que no reúnen las mínimas garantías educativas ni sanitarias. Además se va a armar un galimatías con el traslado de los expedientes de los alumnos. Hay que decir de una vez por todas ¡basta ya!»

La cesión del Ayuntamiento de los dos colegios de su propiedad en los que han empezado a funcionar los nuevos conservatorios todavía no se ha formalizado en ningún documento. Las aulas no han sido adaptadas a las necesidades de un conservatorio.

Están sin insonorizar y en las paredes tienen las típicas ventanas escolares a lo alto y largo de todo el pasillo, por donde se cueñan todos los sonidos, ruidos y melodías. Ello queda bien patente nada más cruzar el umbral. La cacofonía musical llega hasta la entrada y se puede saber a simple oído cuáles son las clases que en ese momento se están impartiendo dentro del edificio. La coordinadora de afectados denuncia que los centros tienen un número insuficiente de aulas y que carecen de las

instalaciones mínimas que la propia administración exige para autorizar la creación de nuevos centros.

En el conservatorio la calle Palmípedo (Distrito de Carabanchel), que todavía luce en su fachada el nombre del centro escolar, imparten clases en el antiguo gimnasio e incluso en el despacho del director. Sólo se pueden utilizar siete aulas en la primera planta. La estructura metálica claramente visible dificultará las tareas de insonorización. Los padres tienen que esperar a sus hijos en el porche casi a la intemperie. A este centro han sido destinados setenta y un profesores del Real Conservatorio.

En el conservatorio de la calle Ceuta (Distrito de Tetuán) han puesto un papel escrito a mano sobre el rótulo del colegio. Tiene unas diez aulas y cuarenta profesores han sido adscritos

para abordar las reformas para la adaptación a su nuevo uso. Los afectados denuncian este hecho y la Concejalía de Educación confirma el dato. Interrogado sobre este particular, la única declaración que ha pronunciado el Ministerio de Educación a través de su Oficina de Prensa es que «todo sigue su curso normal» y que «se están tratando los últimos detalles con los directores y con los sindicatos». A padres y profesores les preocupa que el comienzo de las esperadas y tan necesarias obras pueda paralizar la actividad docente en cualquier momento.

Al Concejal de Educación, José Gabriel Astudillo, no le preocupa tanto el tema de los edificios, sino del servicio que deben prestar: «Llevamos dos años intentando llegar a un acuerdo con el ministerio para hacer un mapa escolar de Madrid y poder dar

una cobertura educativa a todos los distritos a través de centros de enseñanza general, escuelas de idiomas o conservatorios. Tenemos más de una docena de centros cerrados y una red propia de conservatorios y escuelas de música. Es una vergüenza que el ministerio no se haya preocupado por este tema, pues resulta absurdo triplicar los recursos entre la Comunidad de Madrid, el Ministerio y el Ayuntamiento. En nuestra mano está la posibilidad de ofrecer una educación musical a



Rótulo en el Conservatorio de la calle Ceuta (Tetuán)

al mismo. El edificio se comparte con un centro de rehabilitación de drogodependientes. Los directores de estos dos nuevos conservatorios profesionales no imparten sus clases en las aulas pertenecientes a los centros que dirigen.

Sin licencia de obras

Estas dos escuelas carecen de la licencia de obras que sería necesaria

la juventud y a mí me gustaría que hubiera un conservatorio por distrito como los que existen en otras grandes ciudades europeas, donde los conservatorios funcionan sin problemas gracias al trabajo coordinado de las administraciones públicas».

El Conservatorio de Arturo Soria ha sido cedido por la Comunidad de Madrid hace tres años, pues desde la inauguración del nuevo edificio del Real Conservatorio, en 1990, se comprobó que éste no sustituía a las



Los Conservatorios de Arturo Soria (arriba), Tetuán (abajo) y Carabanchel (derecha)

FOTOS: VICTOR PLIEGO

aulas que se abandonaron en su antigua sede del Teatro Real para dar paso a las obras de la ópera. El edificio de la calle Arturo Soria es un chalet rodeado de un jardín. Las aulas han sido insonorizadas, pero son enanas y carecen de ventilación. Sus dimensiones y distribución tampoco obedecen a las necesidades de un conservatorio. Casi todas son estrechas y en algunas las sillas están colocadas en filas de tres, porque su anchura no deja sitio para más. Hay otros dos pabellones en la parte posterior en los que se proyecta ampliar las instalaciones. Sesenta y seis profesores han sido destinados a estas aulas.

El Conservatorio Superior

A partir del próximo curso, el Real Conservatorio de Atocha se reservará para que los sesenta y ocho catedráticos impartan en él exclusivamente las enseñanzas de grado superior a unos doscientos estudiantes de los tres mil que hay matriculados en el conservatorio. Hasta ahora las enseñanzas musicales de los tres grados, elemental, medio y superior, eran responsabilidad de un mismo centro. Los alumnos encontrarán con la separación graves dificultades para completar sus estudios en centros distintos. La propia administración limita la posibili-

dad de matrícula simultánea en dos centros o en régimen oficial y libre y el Real Conservatorio ha difundido unas confusas normas de matriculación para el reparto de alumnos entre los nuevos centros, supuestamente emitidas por la Dirección Provincial de Educación, pero sin fecha, firma, ni registro. Padres y alumnos se han opuesto a dichas normas.

Un genocidio cultural

Una madre se queja: «Esto se presenta de forma que la única alternativa es abandonar la música. Los alumnos no pueden estar siguiendo en taxi a su profesor de una punta a otra de Madrid». Irene Pérez, presidenta de la Federación de Asociaciones de Padres de Alumnos de Conservatorios lo confirma: «Esto es un genocidio cultural. Van a terminar con la enseñanza musical en este país. Todas estas dificultades se suman a las que ya tienen nuestros hijos, que si quieren estudiar música, lo tienen que hacer por las tardes, después de pasarse todo el día en el colegio. Ya casi no les queda tiempo ni para dormir ni para ducharse».

Los nuevos centros han sido puestos en funcionamiento por el Ministerio de Educación a partir del curso 1992-93 a través de una orden publicada el día 9 de diciembre del año

pasado. El profesorado de dichos centros ha sido adscrito a los mismos con carácter retroactivo por una resolución publicada el 24 de marzo de 1993. La coordinadora de afectados considera que se han dado unos pasos precipitados que sólo pueden conducir al caos. Luciana Pellegrini, profesora de piano destinada al Conservatorio de la Calle del Palmípedo pero que imparte clases en el Conservatorio de Arturo Soria a estudiantes matriculados en el Real Conservatorio de Atocha, explica que no está segura de que las actas que firmen los profesores en estas circunstancias puedan ser totalmente legales. Otra profesora considera que la resolución es de imposible cumplimiento. Ya son cincuenta y dos los profesores que la han recurrido por vía administrativa. Quieren centros dignos donde los alumnos puedan estudiar música.

Responsabilidades

Los afectados han pedido las dimisiones de Elisa María Roche, asesora técnica de la Subdirección General de Enseñanzas Artísticas, Encarnación López de Arenosa, Inspectora de Conservatorios, Carmen Maestro, Directora General de Centros Escolares, Alfredo Pelayo, Subdirector de Enseñanzas Artísticas y Miguel del Barco, director del conservatorio. La coordinadora ha denunciado en un escrito la «grave irresponsabilidad de la junta directiva del conservatorio, que ha permitido una política de hechos consumados, ocultando información y falseándola en algunos casos». Beata Monte-Mostavicius, profesora y miembro del Consejo Escolar del Real Conservatorio hasta su disolución, confirma que dicho órgano no ha sido informado sobre el desdoblamiento, como tampoco lo ha sido el claustro de profesores: «No se nos ha dado ninguna posibilidad legal ni lógica para una discusión con el ministerio». Ya no nos queda más remedio que salir a protestar a la calle».

Victor Pliego

SCHERZO 11

Dos genios mano a mano

Una serie de circunstancias afortunadas propiciaron el que dos de los más geniales y universales genios españoles del siglo XX, Pablo Ruiz Picasso y Manuel de Falla, colaboraran, allá en 1919, recién terminada la I Guerra Mundial, en un proyecto que ha pasado a la historia: la escenificación de *El sombrero de tres picos*. Sobre este acontecimiento artístico ofrece actualmente la Fundación Juan March de Madrid una importante exposición titulada *Picasso: El sombrero de tres picos*, a la que acompañan conferencias impartidas por especialistas del renombre de Antonio Gallego, Julián Gállego o Delfín Colomer, y conciertos interpretados por músicos como Guillermo González, Enrique Pérez de Guzmán, Paloma Pérez Iñigo y Fernando Turina. Como es costumbre en esta Fundación el ciclo viene acompañado de un librito, excelentemente editado, y la exposición, de un soberbio catálogo.

Un acontecimiento cultural, pues, y uno de los más importantes de la temporada en Madrid, que tiene entre otras la virtud de recordarnos aquel gran período de la cultura que truncó desdichadamente la guerra civil. Un período en que el arte español fue en verdad cosmopolita y no necesitó vestirse de galas prestadas o de afeites de *marketing* para contar en Europa. Viendo la exposición con los esbozos y figurines de Picasso uno se pregunta qué fue lo que pudo unir, en empresa tan feliz, el genio rebosante de Picasso, sensual, mundano y múltiple, con el ascetismo y el recogimiento de Manuel de Falla. Una colaboración entre los dos hombres que se convirtió en amistad y apreciación mutuas: todavía hacia 1933, Falla escribe a Picasso, preguntándole a José Bergamín y le llama, «Querido y admirable Pablo Picasso». El creyente y conservador comprendió, con la percepción que sólo puede tener un artista, la magnitud del genio del otro, el hombre que haría girar sobre sí mismo todo el arte de la pintura del siglo XX.

Resulta curioso, por ejemplo, saber hasta qué punto los rasgos más folklóricos, de *españolada* —en la acepción tópica y excluyente de andalucismo y casti-

cismo— de *El sombrero de tres picos* pueden tener la impronta del malagueño, empeñado en una imagen de lo español que conllevara, como por fatalidad, los ingredientes conocidos: evocación del espíritu de la corrida de toros, del espíritu de la juerga y el componente consabido de erotismo y picaresca. Espíritu por cierto que se contradice con el no menos tópico sentido calderoniano del honor, con lo que éste implica de violencia y agresión sobre la libertad del otro —en este caso, por supuesto, de la otra. Hay que decir que si Alarcón puso en solfa ese espíritu, con menos acidez y genio desde luego que el Valle-Inclán de *Los cuernos de don Friolera*, en lo escrito por Gregorio Martínez Sierra para la pantomima primero y ballet después de Falla, acentúa el lado burlesco y abierta-

de Falla y Martínez Sierra, y es la sugerencia de que a lo mejor la Corregidora consiente el galanteo y cortejo seductor de ese Molinero, no muy guapo, pero ingenioso, atrevido y locuaz. ¿Qué pasaría si la gran dama se acostara con él? ¡La sociedad estamental definitivamente liquidada, aunque fuera en el mundo ideal de los desiderata!

Y al evocar el nombre de Martínez Sierra y el carácter casi libertino del texto es preciso plantear otra cuestión: ¿hasta qué punto es obra de éste o de su esposa, María de Lejárraga? Investigaciones recientes han descubierto que es a María de Lejárraga a quien hay que atribuirle la autoría de la mayor parte de las obras que hasta ahora circulaban bajo el nombre de Martínez Sierra. ¿Qué pasó con esa mujer singular, socialista y feminista, que sometió su vida entera a la de su compañero, hasta el punto que disolvió su personalidad en favor de un hombre que, según los indicios, le era inferior en cualidades morales e intelectuales? Es difícil de saber. Pero el caso es de una verdadera *vampirización* masculina y es significativo de una situación de sujeción del *segundo sexo*, aún ni remotamente resuelta.

Resulta más que tentador atribuir a una mujer como María de Lejárraga una parte importante en el carácter abiertamente sensual y humorístico de *El sombrero de tres picos*. La burla del machismo insolente del Corregidor y también, en otro plano más discreto, del de su marido. Los decorados y figurines de Picasso, como no podía ser menos, acentúan el lado festivo y erótico, emparentándolo con lo goyesco: rotunda afirmación de lo plebeyo frente al cretino envaramiento y rigidez de las llamadas clases altas. El caso es que todos esos ingredientes combinados, es decir, el genio de Falla y de Picasso, y, quizá, allá en el fondo, entre una modesta penumbra, el fulgor de la propuesta reivindicadora de María de Lejárraga, dieron como fruto una de las obras más intensas y significativas de la cultura española de este siglo.



Pablo Picasso, *La Molinera*. Acuarela, govache y grafito

mente sensual de la obra, doblada desde su origen, de rechiffa del Antiguo Régimen. Frente al sometimiento sexual la Molinera y el Molinero se alzan como dos figuras que encarnan, en cierto modo, a una clase plebeya, revolucionaria en sus modos y en su concepción de la vida, aun a su pesar quizá. Hay un punto de admirable sutileza en la obra

Protagonismo de la nueva música

En el corto espacio de un mes la ciudad ha acogido, por una parte, el VI Ciclo Internacional de Música Contemporánea que organiza el Centre de Documentació i Difusió de la Música Contemporània del Ayuntamiento de Barcelona (7 conciertos), el Conservatorio Superior Municipal, con la colaboración de la Asociación Catalana de Compositores, ha conmemorado por su incuestionable originalidad el centenario de Frederic Mompou, han comenzado también los tradicionales siete conciertos del Nick-Havanna y en el momento de redactar esta crónica, la Associació Catalana de Compositors se dispone a comenzar su ciclo Música a la Fundació Antoni Tàpies (5 conciertos).

El primero en comenzar esta nutrida serie de conciertos fue el Centro de Documentación y Difusión de la Música Contemporánea. Inauguró el ciclo el Coro de la Comunidad de Madrid, que dirigido por Miguel Groba, ofreció un interesante programa integrado por un bello *Cantar de Soledades* de García Abril, unos austeros y expresionistas *Responsoris* de Josep Soler, las poéticas *Lamentaciones de Jeremías Propheta* de Ginastera, el estreno de *Dos poemas de Miguel Martí Pol* de Albert Sardà, al que seguían los magistrales *Dos Coros de Michelangelo Buonarroti el joven* de Dallapiccola, el no menos ejemplar *Nonsense* de Petrassi y una interesante *Sinfonietta* de Jan Wincent y Hawel. Con un ajustado equilibrio coral y comunicativa emoción el coro madrileño impresionó a la nutrida concurrencia por su puntual y brillante lectura de las obras. Siguió un recital del dúo formado por Rohan de Saram, violonchelo y Stefano Scondonibbio, contrabajo, que interpretaron obras de Scelsi, Xenakis, Estrada, Schnittke, Druckman y del propio Scondonibbio. El pianista Claude Helffer protagonizó el tercer concierto del ciclo, su versión de *Mists* de Xenakis tuvo carácter antológico, condición que asimismo alcanzaron las traducciones de *Archipel IV* de Boucourechliev y *Arabesque* de Guinovart, la composición de Guinovart impresionó por su cuidado juego entre estructuras de carácter contrastante y su relevante conocimiento de la riqueza sonora del piano. Otro gran concierto fue el que ofreció el grupo instrumental *Barcelona 216*. Realmente su director Ernest Martínez ha sabido reunir a una serie de instrumentistas de altísimo nivel

y que, además, están vocacionalmente motivados por la música actual. Su versión de la bellísima *Serenata, op. 24* de Schoenberg fue sobresaliente tanto en el modo de matizar y de flexibilizar las contraposiciones rítmicas, como en dar transparencia al denso y complejo desarrollo lírico. Junto a esta obra destacó el estreno de *Dos fragments d'òpera-guinyol* de Rodríguez Picó, una partitura de muy rica coloración y de un desarro-



Montsalvatge: Una ilustración musical de Cuixart.

llo que nunca decae en interés, ni se pierde en gratuitas reiteraciones o en formulismos puramente efectistas. Tanto en esta obra como en la de Schoenberg, colaboró brillantemente el joven barítono Xavier Comorera.

Asimismo destacaron los conciertos del Conjunto Ibérico de Violonchelos de Elías Arizcuren y el del conjunto Vol ad Libitum de Jordi Rossinyol que, bajo el epígrafe de *Canon*, ofreció música de Denisov, un vital *Dúo para flauta y clarinete* de Homs y entre otras, obras de Padrós, Stravinski, Berenguer, Rossinyol, Lewin Richter y Mestres Quadreny. Páginas que el grupo de Rossinyol tocó con notable corrección y honda emotividad. El ciclo se clausuró con la presentación del conjunto austríaco Klangforum Wien. En *Waarg* de Xenakis, *Nachtschatten* de Friederich Haas y muy especialmente en *A un moment de terre perdue* —música de originales y sorpresivas sonoridades y coherente curso— de Beat Furrer, el director, fue donde esta agrupación instrumental puso de manifiesto su elevado nivel técnico-instrumental, mientras que la lírica musical que vertebra las *Derivacions* de Homs quedó un tanto vacía de contenido a causa de una matización excesivamente monocorde.

El Nick-Havanna abrió su actividad con un concierto de interesante plantea-

miento, ya que la Orquesta de Cambra de l'Empordà, dirigida por Carles Coll, su fundador, interpretó una serie de siete miniaturas inspiradas en la obra plástica de otros tantos pintores, audición a la que seguía un debate entre compositores, pintores y público, sin embargo esta última parte resultó imposible escucharla a causa del ruido que llegaba del bar. Mas centrándonos en la parte exclusivamente musical, que se acompañó con la proyección de las litografías que habían servido de inspiración a los compositores, se pudo escuchar un interesante, por sus resonancias mediterráneas, *Misteri Cuixart* de Montsalvatge, luego, con la correspondiente pintura de Ministrall, se interpretó un romántico *Scherzo* de Jordi Cervelló, para continuar con un impresionante *Empordà hivernal* de Sardà escrito bajo la influencia de las imágenes de Lluís Roura. Una litografía de Antoni Pitxot fue el motivo para que Jordi Codina compusiera, basándose en una canción popular de Cadaqués, su *Cançó de los mentides*, mientras que Olaf Sabater interpretó la pintura de Pujolboira como una

visión naïf y onírica, o al menos así lo dio a entender el título de su página, *Somni marí en dansa*. Más comprometidas con la vanguardia resultaron la obra *Cap a l'infinit* de Xavier Benguerel inspirada por las imágenes de J.J. Tharrats y *Blau* de Rodríguez Picó que se basaba en la pintura de Evarist Vallès.

La Orquesta del Empordà efectuó una notabilísima labor y, bajo la dirección entusiasta de Carles Coll, brindó unas versiones especialmente emotivas de cada una de las obras.

Para cerrar esta apretada crónica destaquemos la originalidad del concierto maratoniano que se ofreció en el Conservatorio Municipal Superior con motivo del Centenario del nacimiento de Frederic Mompou. La iniciativa arrancó del Departamento de piano del mencionado centro y a ella se sumaron todos los profesores, ya que consistía en interpretar las cuarenta y una obras que otros tantos compositores de la Associació Catalana de Compositors le dedicaron a Frederic Mompou en 1983 con motivo de cumplir 90 años. Los originales de estas partituras se recogieron en un libro que se entregó a Mompou en el curso de un concierto celebrado en la Mostra de Música Catalana Contemporània.

Francesc Taverna-Bech

Adiós a Zabaleta



Nicanor Zabaleta

FOTO: BARAHONA

Las malditas y perentorias necesidades del cierre nos obligaron el pasado mes de abril a dejar fuera de la edición de SCHERZO un recordatorio sobre esa gran figura de la interpretación musical que fue el artista vasco Nicanor Zabaleta, recientemente fallecido. Zabaleta fue un artista íntegro y fabulosamente dotado, que ayudó de modo decisivo a que un instrumento hasta hace muy poco reducido a la música de salón más o menos elegante, asumiera de nuevo su verdadero papel y su dignidad. Virtuoso consumado, para él escribieron compositores destacados de nuestro tiempo como Villalobos, Ginastera, Rodrigo, Tailleferre, Poulenc y otros. En cierto modo consiguió para su instrumento algo parecido a lo que había hecho Andrés Segovia con la guitarra. Fue también un excepcional intérprete de los compositores clásicos y románticos— de Mozart, por ejemplo. Supo transmitir su sabiduría y creó toda una escuela de interpretación que perdurará. Deja, tras muchos años de vida profesional, una muy abundante y preciosa discografía.

Si hay una laguna importante en la vida musical española —sin adentrarnos en los espinosos y sangrantes problemas educativos—, ésta es la de la música de cámara; en sus distintos aspectos: el solista, el de los pequeños grupos —los básicos: dúos, tríos, cuartetos, quintetos...— y el de las orquestas de tamaño reducido. Son escasas y no siempre de calidad suficiente las agrupaciones nacionales que pueden atender con solvencia una demanda que, si las iniciativas públicas y privadas estuvieran bien orientadas, habría de adquirir un auge que ahora no tiene. Por ello es de agradecer que todavía, en tiempos nada fáciles y con muchas crisis pendientes,

Academia de Madrid

haya nacido una nueva orquesta de cámara. La denominada Academia de Madrid, calificada como «asociación de músicos profesionales españoles que tiene como fin la difusión de la música en sus diferentes épocas y estilos mediante una actividad concertística y pedagógica». Propósitos sin duda encomiables que prevén que el conjunto —integrado por profesores de probada valía pertenecientes a las Orquestas Nacional y Sinfónica Arbós y al Conservatorio de Madrid— pueda dividirse en secciones más pequeñas con objeto de cubrir todo el espectro del repertorio camerístico y de organizar seminarios, talleres, cursos y encuentros con señala-

El caso Gorecki

La Tercera Sinfonía («De los dolores») del polaco Henryck Gorecki se ha convertido en uno de los hit parades del vertiginoso consumismo musical occidental. La obra se ha vendido tan bien en la versión realizada por una orquesta, cantante y director norteamericanos (existía otra versión, muy anterior, del año 1976, realizada en Polonia) que ya ni se exhibe entre los discos de la llamada música seria sino que figura directamente en la sección pop de tiendas del género. La publicidad con que se rodea el producto es digna de la de cualquier secta de esas seudomísticas que proliferan en los países riquísimos y que parecen formar parte del intento patéticamente auto-castigador de éstos para redimirse de su afición a despilfarrarlo todo. Independientemente de los valores de la obra —que a veces es de una monotonía bastante insufrible—, si la cosa sigue adelante parece que veremos pronto a Gorecki en la misma —y dudosa— homacina en la que los propagandistas del kitsch cultural colocaron en su día a Carl Orff y a sus archirrepetidas *Carmina Burana*. Sólo que ahora a Gorecki le tocará ser el apóstol de la postmodernidad musical, ese batibumillo donde cabe un poco de todo desde el minimalismo hasta la directamente odiosa *New Age Music*. Por lo pronto Gorecki vende y vende. Ahora acaba de editarse un disco donde figura una de sus últimas producciones titulada *Totus tuus*. Amén.

J.A.

das personalidades de las diversas facetas del mundo de la música. En la idea de los fundadores está el buscar la colaboración de solistas —incluidos los del propio conjunto— de valía y de batutas de contrastado nivel. Como primer director invitado aparece Angel Gil Ordóñez, joven maestro de amplia formación, asistente de la Nacional la pasada temporada, que ha trabajado durante varios años junto a Celibidache en Munich. El primer concierto público de esta nueva orquesta viene compuesto por una *Sinfonía en fa mayor* de Mayo, el *Concierto para violonchelo en do mayor* de Haydn, la *Suite Holberg* de Grieg y la *Sinfonía simple* de Britten.



Carl Maria von Weber

El regreso del cazador

Los datos saltan a la vista y la sorpresa, mezclada con la perplejidad y el pasmo, se instala en la conciencia del aficionado operístico, adobada casi siempre con una pizca de indignación: ¡hay óperas que, con añitos ya en las espaldas, aún no se han estrenado en España (unas) o en la capital de su reino (otras)! Obras menores, en algún caso, de autores mayores; obras mayores de autores mayores, en otros ejemplos. Con los Festivales Mozart esos vacíos de imaginación y diligencia se van colmando: en seis ediciones casi se ha doblado el número de estrenos tanto capitalinos como nacionales, abarcando no sólo la obra del amado salzburgués, sino también títulos o autores que de alguna manera se relacionan con aquel compositor infinito, su época o su estética.

Der Freischütz no ha sido perjudicado por las anteriores carencias, pero estaba a punto de cumplir ciento veinte años (!) de alejamiento de las carteleras madrileñas. Este incomprensible distanciamiento de *El cazador furtivo*, que se traduce así pese a su desajuste idiomático (que corresponde quizás mejor a *Der Wildschütz* de Lortzing) porque, para bien o mal, de esta forma se ha asentado en nuestro lenguaje, hay quien lo achaca a la dificultad del alemán en inmiscuirse en oídos castellanos. No parece clara esta razón si pensamos en el entusiasmo que despierta la tan alemana *Flauta mágica* mozartiana. Los italianos, franceses e ingleses han probado su implantación con traducciones foráneas. Hoy día los subtítulos pueden acercarnos a una de las obras más geniales de todo el repertorio operístico. La situación no es la misma en el Liceo barcelonés donde la obra weberiana merece oportuna atención: su más reciente presencia tuvo lugar en la temporada 88/89 en una interesante realización que por TVE (¡oh tiempos-parece-perdidos!) llegó a todo el país.

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.

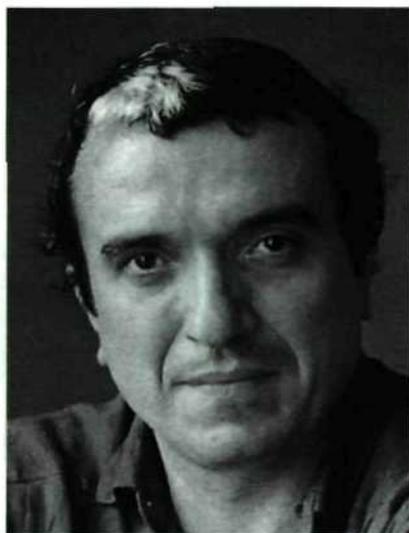
INFORMACION DEL CURSO:

Patronato Municipal de Música y Danza de Jávea
Avda. Juan Carlos I, 55
Teléf.: (96) 579 36 43
03730 JAVEA (Alicante)

Homenaje a Manuel Palau

La conmemoración del centenario del nacimiento de Manuel Palau, con varios conciertos a lo largo de estos últimos meses, empezó con una exposición retrospectiva organizada por el Palau de la Música de Valencia. La exposición, con el título *Intimismo y Razón*, presentó instrumentos musicales y objetos personales del músico, documentos manuscritos, cartas y partituras. En varios recitales se pudo escuchar una antología de sus canciones que, junto a toda su obra pianística quizá represente lo más evocador de su obra, por su estilo impresionista y sus elementos populares valencianos. Manuel Palau, discípulo de Eduardo López-Chavami y, en Francia, de Köchlin y Ravel, ejerció un amplio magisterio en Valencia como profesor. Además de las influencias ravelianas, Palau tuvo experiencias politonales. Tomás Marco lo enmarca en el grupo de los nacionalistas regionales y define su sintonismo valenciano como estéticamente tradicional y caracterizado por un buen oficio. De su obra vocal, además de los recitales citados y de su ópera *Maror* (1956) nunca estrenada, fue bien representativo el programa del concierto que abrió el homenaje. Se interpretó la *Misa en sol menor*, la *Cantata per al Divendres Sant* y *Tríptico Catedralicio* (Palau de la Música, 2-IV-93) con el Coro y la Orquesta de Valencia, dirigidos por Manuel Galduf, y con los solistas Marina Rodríguez, Fermín Montagud y Francisco Valls.

B.C.



Ruggero Raimondi

Saludos a Ibercámara



Vaclav Neumann

Que cumple diez excelentes años de vida y que abre su temporada 1993-94 ahora mismo, como suele decirse: el día 5 de julio. Lo hace el veteranísimo y siempre joven Solti (Sir Georg para los amigos) con la estupenda orquesta de Schleswig Holstein y un atractivo programa Stravinski, Bruckner. En los otros quince conciertos programados, más batutas ilustrísimas como las de Vaclav Neumann —con su Orquesta Filarmónica Checa y una *Novena Sinfonía* de Bruckner que puede ser memorable a la vista, o mejor dicho al oído, de lo

poco (y soberbio) que del compositor austriaco grabó el gran artista checo— y Eliahu Inbal, también con otro Bruckner. Luego figuras directoriales en alza como Gilbert Varga, Myung-Whun Chung o Pavel Kogan. Más una lucidísima representación de grandes intérpretes como Kiri Te Kanawa, Lluís Claret, Alfred Brendel, Jessye Norman o Pinchas Zukerman, conjuntos de cámara como el Cuarteto Juilliard, o la Orquesta de Cámara de Stuttgart. Para su X temporada Ibercámara nos ha preparado, pues, una selección de primer orden. Enhorabuena.

El boloñés errante

Por el apartado recitalístico de las temporadas madrileñas de la Zarzuela han pasado últimamente lo más representativo de la lírica internacional: Home, Freni, Allen, von Stade, Scotto, Ramey, Caballé, Gedda, Victoria de los Angeles... En la sesión presente, y en única comparecencia solista, aparece un nombre muy ligado (y no sólo por motivos profesionales) a nuestro país: Ruggero Raimondi. El bajo, nacido en 1941 en Bolonia, entró en España por las puertas laterales de las admirables temporadas bilbaínas y ovetenses hace 25 años. Su presencia

luego, aunque intermitente, no cesó. En Madrid, desde su Fiesco de 1969 (con un Taddei de antología en el *Boccacagna* titular), y su *Alvise* de una *Gioconda* memorable (con Gulín y Domingo en su presentación), alcanzó su mejor expansión en el *Boris Godunov* de Faggioni de 1986. Aunque su arte es más activo en el mundo de la escena que en el canto de cámara, la relación de su nombre en el programa del teatro madrileño es un realce más para una andadura que va dejando en su camino mojoneros resistentes: Rysanek, Kabaivanska.

Vuelven Barenboim y Pogorelich



Daniel Barenboim

En realidad Daniel Barenboim nunca deja del todo este país donde tiene un numeroso grupo de fans, fieles al astro de origen argentino a pesar de las críticas que se hacen no al pianista eximio, pero sí al director de orquesta que parece que no acaba de situarse indiscutiblemente como tal a pesar de los años de dedicación. Vuelve con su orquesta, la de Chicago, donde ha sustituido, tras no pocas polémicas en su día, a Sir Georg Solti, con el que parece que los años no hacen mella a pesar de sus esfuerzos. No se puede decir que los dos programas que trae sean excesivamente imaginativos, pero ése es el inconveniente de un cierto tipo de acercamiento a la música. También vuelve otro viejo conocido del público madrileño, Ivo Pogorelich, al que traen las Juventudes Musicales. Hasta ahora Pogorelich sigue dedicado al piano y no ha seguido, que sepamos, la corriente de pasar del piano al podio, del podio al piano, etc. Sigue siendo un pianista singular, a veces excelentísimo y otras menos. Vale la pena escucharle, de cualquier manera.

(Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: Daniel Barenboim. Día 2 de junio, a las 7.30. Auditorio Nacional. Haydn: *Sinfonía n.º 48*. Bruckner: *Cuarta Sinfonía*. Día 3 de junio. 22.30. Brahms: *Sinfonía n.º 3*. Chaikovski: *Sinfonía n.º 4*. Ivo Pogorelich. Scarlatti: *Sonatas*. Liszt: *Sonata en si menor*. Brahms: *Capricho en la sostenido menor op. 76 n.º 1* e *Intermezzo en la mayor opus 118, n.º 2*. Auditorio Nacional, 1 de junio a las 22.30).

Un festival joven y prometedor

Varias entidades comerciales y financieras, junto con el Ayuntamiento, son las promotoras del Festival que se viene celebrando en la ciudad andaluza de Ubeda entre los días 15 y 19 de junio. Montando con inteligencia y con un sentido de las proporciones que no suele ser muy corriente en este país, por el festival de Ubeda están pasando conjuntos como el Ballet Nacional de Cuba, el Ballet de la Opera de Kiev, la Orquesta Sinfónica de Munich, la Orquesta Filarmónica de Odesa, la Orquesta de Cámara de Plovdiv, el Cuarteto Clásico de Moscú, etc., y artistas como Scott Tennant, María Lluisa Muntada, José María Pinzolas, etc. El Festival tiene el buen estilo de las cosas hechas con modestia y con sentido común. Ojalá cunda el ejemplo.

FLORENCIA

Bruckner y nuestro tiempo

Flores. Teatro Comunale. 1-V-93. Filarmónica de Viena. Director: Zubin Mehta. *Pájaros exóticos*; Bruckner, *Séptima*: 3-V-93. Sinfónica de Londres. Director: Georg Solti. Stravinski, *Sinfonía en tres movimientos*; Bruckner, *Cuarta*.

El mayo musical florentino correspondiente a 1993 está teniendo a la música de nuestro siglo como principal hilo conductor. Sesiones dedicadas a Janáček —montaje de *Jenufa* incluido—, Globokar, Stockhausen, un homenaje a Cathy Berberian, dirigido por Luciano Berio, interpretándose obras de Cage y el mismo Berio, y también la inteligente y, por principio, provechosa programación de algunas piezas clásicas de la centuria junto a las grandes páginas del repertorio. Este último era el caso de las dos partituras tocadas por las orquestas de Viena y Londres. No deja de ser significativo que hasta en la internacional Florencia se reciba con muchas reticencias —gélida cortesía— una composición, desplegada extraordinariamente desde el punto de vista tímbrico por Mehta y los músicos, tan clara como los *Pájaros exóticos* de Messiaen. La ejecución de obra tan

magistral fue mucho más incisiva y vibrante que la hecha por Solti de la *Sinfonía* de Stravinski, a la que no dio todo su acerado perfil rítmico. Muy distintas suertes, en cambio, corrieron las dos grandes creaciones brucknerianas. En ambos casos, superlativas respuestas orquestales, pero una construcción global más firme y una lectura de mayor profundidad sólo en la *Cuarta* debida a Solti. El concierto del maestro húngaro puso de manifiesto el altísimo rendimiento de que en este momento es capaz la Sinfónica londinense, cuyo metal, y muy en concreto su primer trompa, tuvo una actuación memorable. La interpretación discursiva no tan sólo por cauces arquitectónicos, puesto que la batuta, atenta a señalar muchos detalles, estuvo especialmente cálida en el schubertiano segundo movimiento.

E.M.M.

AMSTERDAM

Un nuevo Mozart de Harnoncourt y Flimm

Amsterdam. Muziektheater, 14-V-93. W.A. Mozart: *Las bodas de Figaro*. Reparto: Olaf Bär (Conde), Charlotte Margiono (Condesa), Isabel Rey (Susanna), Alastair Miles (Figaro), Iris Vermillion (Cherubino), etc. Koninklijk Concertgebouworkest. Coro de Holanda. Dirección musical: Nikolaus Harnoncourt. Dirección escénica: Jürgen Flimm. Escenografía: Rolf Glittenberg. Vestuario: Franz Peter David. Nueva Producción de la Opera de Holanda.

Tras el éxito alcanzado con las últimas producciones de *Don Giovanni* (1988) y *Così fan tutte* (1990) —ambas respuestas en 1992—, la Opera Holandesa ha dado por concluida la *trilogía* operística Da Ponte/Mozart, encomendada musicalmente a Nikolaus Harnoncourt, con una nueva producción de *Las bodas de Figaro* firmada por Jürgen Flimm. El reputado *regisseur* alemán parece haberse convertido en los últimos años en el compañero ideal del maestro berlinés. La colaboración entre estos dos artistas dio comienzo precisamente en 1988 con el *Così* de Amsterdam. Después vendría el controvertido montaje de *Fidelio* de la Opera de Zurich en 1992, repuesto nuevamente al comienzo de la presente temporada. Y queda aún por estrenar, la nueva producción de *L'Incoronazione di Poppea* que se podrá ver este verano en el Festival de Salzburgo.

Después de lo visto y oído en el Musiektheater de Amsterdam, súbitamente afloran en el espectador dos sensaciones tan claras como bien definidas. Por un lado, en el aspecto musical, deja una profunda huella el magnífico trabajo realizado por el maestro Harnoncourt, que como suele ser habitual en él redescubre la obra que interpreta. Por otro, la gran labor escénica de Flimm. Ésta se basa en dos de los presupuestos fundamentales de la dramaturgia: la sencillez escénica y la naturalidad de los personajes. Flimm, después de cinco semanas de ensayos, consigue que los cantantes se comporten como verdaderos actores. Todo está estudiado, perfectamente medido, pero, a diferencia de otros *grandes* de la dirección operística del área germana —Berghaus o Kupfer—, Flimm deja a los cantantes una mayor libertad de acción, de improvisación personal. El resultado final es de una enorme frescura y agilidad. Los personajes no están nunca sobreactuados o forzados, son simplemente humanos. La escenografía de Rolf Glittenberg —habitual colaborador de Flimm, Schaaf y Bondy— es de una extraordinaria belleza plástica. Se busca más el apunte escénico, la insinuación arquitectónica a base de líneas, que el soporte escenográfico al uso. La escena, siempre magníficamente iluminada, está casi desnuda, aunque no falta nada de cuanto requiere la ópera. Sólo una gran caja escénica, que marca las líneas tridimensionales de una habita-

ción en medio de la escena, sirve de apoyo para los tres primeros actos. Al final, en el cuarto, aparece un frondoso jardín otoñal, increíblemente bien recreado por Glittenberg, y que guarda una gran semejanza con el diseñado en 1991 para *La flauta de Scaaf/Solti* en el Festival de Salzburgo.

Trabajo modélico

La tradición interpretativa, en no pocas ocasiones, nos ha distorsionado el concepto musical de un gran número de obras, sobre todo de los periodos barroco y clásico. En el caso de la música de Mozart, la *forma de interpretar* sugerida por los Harnoncourt, Gardiner, Brügggen y compañía —con o sin instrumentos de época— ha ido moldeando una determinada *moda* interpretativa que ha logrado imponerse entre la crítica, el público y los intérpretes más recalitrantes, como la *forma* más natural de *hacer* estas músicas. Modas



Isabel Rey y Alastair Miles en el último acto de *Las bodas*

aparte, el trabajo de Harnoncourt fue absolutamente modélico. De sus *Bodas* llama poderosamente la atención la importancia que otorga en todo momento a las maderas y en general a los planos intermedios, la sonoridad tan embriagadora que extrae de las trompas —nunca hirientes o altisonantes, a pesar de estar siempre en un primer plano—, o la claridad y diferen-

ciación tímbrica que obtiene de las diferentes familias de la excelente cuerda de la Orquesta del Concertgebouw (el *Larghetto* orquestal que introduce el aria *Porgi amor...* de la Condesa en el segundo acto, fue verdaderamente escalofriante). Menos convincente fue la elección de los *tempi* —en general muy ligeros, excepto en la obertura, que fue expuesta con inusitada lentitud, al igual que los acompañamientos de las dos arias de la Condesa o la de Susanna en el último acto—. Esta ligereza de los *tempi* restó, por ejemplo, un punto de tensión a todo el gran Finale del segundo acto. Otra novedad significativa fue la de restituir en los recitativos el *cello obbligato* junto al clave, como se hacía antiguamente y hoy perdido en parte, excepto para las formas de la ópera seria y el oratorio. El efecto, en principio, es bastante desconcertante y cuesta acostumbrarse a ellos, entre otras cosas porque Flimm los hace demasiado lentos, aunque muy bien dramatizados por parte de los cantantes.

De estos últimos, hay que resaltar el magnífico trabajo de la española Rey, que supo dar a su Susanna toda la gracia musical y ligereza escénica que requiere el personaje: la excelente prestación vocal del Figaro de Alastair Miles, un joven barítono inglés de 32 años de impecable estilo, hermoso timbre y sobrados medios; y la exquisita musicalidad de la soprano holandesa Charlotte Margiono, que si bien nos dejó algo fríos en su aria de salida del II acto, nos cautivó definitivamente con un *Dove sono* delicioso. En el otro plato de la balanza: Olaf Bär dibujó un Conde demasiado simplón, sin carácter alguno, aunque bien cantado; e Iris Vermillion fue un deslucido y nada convincente Cherubino. El resto de los comprimarios tuvo un nivel aceptable en lo musical y excelente en lo escénico. Especial mención ha de hacerse de la Orquesta del Concertgebouw— ¡Todo un lujo para un foso de ópera!— aunque en opinión del firmante de esta crónica, el maestro Harnoncourt equivocó no sólo el tamaño de la orquesta (Cuerdas: 14-12-10-8-6), demasiado grande para ese teatro, sino también su ubicación en el foso, al estar colocada al mismo nivel del patio de butacas. Todo ello originó que en numerosos conciertos y varias escenas no se escucharan adecuadamente las voces. Además, hay que tener en cuenta que se trata de un teatro de acústica bastante seca para el público. La representación obtuvo un clamoroso éxito.

Antonio Moral

sch^{er}zzo

... algo más
que una revista



BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

Rellene y envíe este cupón

sch^{er}zzo
REVISTA DE MÚSICA

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

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

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

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

(2) El importe de la suscripción será de 5.000 ptas. para España. Para Europa 7.000 ptas. por correo ordinario y 9.000 ptas. por avión. Para América, 8.000 ptas. por vía marítima y 14.000 ptas. por avión. Los envíos CERTIFICADOS tendrán un recargo de 1.000 ptas. anuales.

Nombre
Domicilio
C.P. Población Provincia
Teléfonos: / Fax: /

Nota: el precio de los números atrasados es de 600 ptas.

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

LISBOA

Bicentenario lisboeta

El Real Teatro de San Carlos fue inaugurado el 30 de junio de 1793 con una ópera de Cimarosa, *La ballerina amante*, que se había estrenado en Florencia diez años atrás. En la función de apertura se vieron también dos ballets de G. Gioia y una cantata de Domenico Capolarini. El nuevo teatro absorbió inmediatamente la actividad lírica de las salas hasta entonces en activo: Teatro do Salitre, Opera do Conde de Soure, Teatro Da Ajuda y el de da rua dos Condes. Durante veinte años del XIX compartió primacías con el Teatro das Larangeiras, convirtiéndose luego en el centro musical de la ciudad del Tajo. Como ejemplo: su continua presencia en la excepcional obra novelística de Eça de Queiroz. El arquitecto portugués José da Costa e Silva fue su constructor y se basó en planos y estilos del homónimo teatro napolitano, según el edificio que un incendio destruyó en 1816 y no de la construcción actual que, poco ha, también celebró sus doscientos años de actividad. Con capacidad para alrededor de 1.500 espectadores, situado en una recoleta plaza a la que se asciende desde el río y al lado de un encantador parque, en el meollo de la Lisboa histórica, el hoy Teatro San Carlos mantiene un indudable prestigio dentro de sus homólogos europeos (Muy cerca de su asentamiento nació Fernando Pessoa).

Para la celebración bisecular, el Teatro portugués ha tirado de la casa por la ventana como tan gráficamente suele decirse. Desde marzo hasta diciembre, representaciones operísticas, recitales y vocales y conciertos, ocuparán su escenario en un despliegue importante. Sólo el espectáculo de Peter Brook sobre *Peléas et Mélisande*, que ha iniciado las ceremonias en marzo pasado, contó con un marco diferente del teatro festejado. El Convento do Beato fue, acertadamente, un cobijo suficiente para tamaña atrocidad con la música y el significado de la ópera debussyana.

Los títulos operísticos convocados van de *Evgeni Onegin* a *Falstaff*, obra con la que el teatro comparte cumpleaños. La presencia de la ópera rusa es notable:

Kovantchina, *El príncipe Igor*, *El gallo de oro*, que se estrena en Portugal, lo mismo que el *Onegin* de Chaikovski. Pero igualmente aparecen en cartellone Rossini con *Cenerentola*, Mozart con *Bodas de Fígaro*, Wagner y *Tannhäuser*. Tampoco faltará un ejemplo de autor nacional: *La Spinalba*, también conocida por *Il vecchio matto*. Este *dramma comico* de Francisco Antonio de Almeida vio su estreno en 1739 en el Palacio Real de Lisboa con motivo del carnaval de aquel año. La ópera ya tuvo en 1965 una exhumación, puesta al día por Pierre Salzman y llegó entonces a representarse igualmente en dos ciudades italianas.

La producción de las óperas rusas viene directamente de San Petersburgo, del Teatro Musorgski, lo cual asegura autenticidad, equilibrio y cohesión musicovocal. Pero se exceptúa la obra de Chaikovski que proviene de la Fenice de Venecia, aunque abundan en repartos y equipos los nombres eslavos. *La cenerentola* es la exitosa producción que conoció

Châtelet parisino y agrupa un sólido equipo de cantantes, donde destacan Hillevi Martinpelto (Elettra de impacto), el barítono Bryn Terfel y el veteranísimo (excelente elemento) Carlos Feller.

El *Tannhäuser* del mes de junio y el *Falstaff* de fin de temporada son producciones de la casa. La primera de Grisca Asagaroff, la segunda de Beni Montresor, dos nombres hoy de la escena internacional de indudable (y discutible) impacto, Wagner suma valores vocales en alza y especialización, como Heikki Siukola, Gabriele Maria Ronge, Michael Ebbecke y la mezzo americana Gail Gilmore, de ambigua presencia, bella y misteriosa, que será sin lugar a dudas una Venus de un atractivo visual impresionante. Verdi cuenta con un Falstaff hoy día casi imbatible: Juan Pons, a quien rodean nombres de veteranos como Sarah Walker o Eduard Tumagian (un buen Ford, sin duda), al lado de voces juveniles, algunos ya con la experiencia de Stefano Palatchi, un bajo nacional del que se espera no poco.

Importante no, importantísimo es el capítulo de recital en solitario que el San Carlo ofrece. Compruébense si no los nombres relacionados: Victoria de los Angeles y Nicolai Gedda (a la limón, como hace poco en Madrid, donde merecieron un éxito sobresaliente), José van Dam, Chris Merritt, Gwyneth Jones, Mirella Freni, Marilyn Horne, Mitsuko Shurai, Andreas Schmidt, Helena Vieira (junto al tenor Raimundo Mettre) y Liliana Bizimeche. ¿Se puede dar más?



Producción del Teatro de La Zarzuela, de *La cenerentola*, que viajará al Teatro San Carlos de Lisboa.

la Zarzuela de Madrid (y luego el 5º Festival Mozart); la concepción escénica de Emilio Sagi cantada por nombres rossinianos de postín, como Raquel Pierotti, el increíble Rockwell Blake y el veterano y especialista Domenico Trimarchi, por citar a los tres primeros relatados en el reparto. *Las bodas de Fígaro* puede ser el espectáculo que congregue las mayores atenciones, sobre todo por la calidad del conjunto orquestal y coral (English Baroque Soloists, Monteverdi Choir) y la magia de su batuta habitual (John Eliot Gardiner). Este *Fígaro* es una producción del San Carlos en colaboración con el

En territorio concertístico, finalmente, podrán escucharse *La creación* de Haydn, dirigida por Harry Christophers y cantada por Rosa Mannion, Thomas Randle y Robert Hayward y, cerrojo del ciclo, un concierto a cargo de Will Humburg donde se reúnen tres obras, felizmente comunicantes, *Quattro pezzi sacri* de Verdi, *Sinfonía de los salmos* de Stravinski y *Chichester Psalms* de Bernstein. Un programa por todo lo alto, oportunidad mayor para visitar la siempre añorada ciudad portuguesa.

Fernando Fraga

El gozo de escuchar a Giulini

Lisboa. Aula Magna de la Universidad, 25-IV-1993. Obras de Beethoven. Orquesta Filarmónica de la Scala de Milán. Director: Carlo Maria Giulini.

Lisboa volvió a conmoverse el 25 de abril, en esta ocasión no por los compases de *Grandola, villa morena*, sino por los de Beethoven, dictados por Carlo Maria Giulini a los profesores de la ascendente Filarmónica de la Scala de Milán. Cuando el maestro de Bari y los músicos milaneses concluyeron el programa —*Cuarta y Quinta Sinfonías*, más el intermedio de *Rosamunda* de Schubert como regalo— las 1.400 personas que abarrotaban la antimusical Aula



Carlo M^o Giulini

Magna de la Universidad de Lisboa vivían la felicidad de haber experimentado esa dimensión tantas veces aletargada y reprimida en el hombre contemporáneo que es la capacidad de conmoverse y emocionarse. De sentir. Ante claveles rojos o ante Beethoven.

Giulini, fascinante humanista por encima de cualquier apreciación musical, desborda a sus casi ochenta años (nació en 1914) los límites del lenguaje de los sonidos para implicar a todos en el mundo de las sensaciones. El Maestro —como se pudo comprobar en el ensayo que precedió al concierto— no muestra un enfermizo interés por la búsqueda de la perfección, que en su caso llega (no siempre) de forma natural a través de la asunción de sus postulados por parte de los músicos que gobierna, como ocurrió en ese rompecabezas tan temido por cualquier director que constituyen los primeros compases de la *Quinta*. A Giulini le interesa más lo mucho que tiene que decir/expressar que cómo hacerlo. Pocos directores eluden tan decididamente la retórica. De ahí que sus interpretaciones, aun tratándose de obras tan trilladas

como las que dirigió en Lisboa, impliquen siempre la fascinación de la verdad, emanada únicamente de una sinceridad que arranca de su cautivadora personalidad artística y humana, para llegar, a través de los pentagramas, al núcleo mismo del compositor.

Su ejemplar y bien conocido Beethoven resulta en extremo *cantabile* e hilvanado hasta lo inimaginable. Más intuitivo que meditado. Natural y elegante. Sosegado pero no ralentizado. Mesurado y no por ello menos apasionante. Este Beethoven portugués de Giulini cautivó, en definitiva, por su integridad, tan extraña a las frecuentes demagogias en las que incurren tantos intérpretes con poco o nada que decir. Luego, siguiendo siempre en Viena —lo vienés está siempre latente en el Beethoven de Giulini— llegó fuera de programa un prodigioso intermedio de *Rosamunda*. En el aire lisboeta de la *Revolución de los claveles* flotó de nuevo, durante unos minutos, la acaso más feliz dimensión del ser humano: la capacidad de gozar con la belleza.

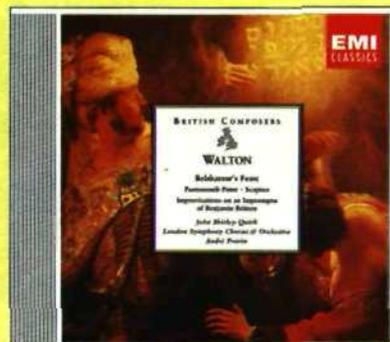
Justo Romero

EMI
CLASSICS

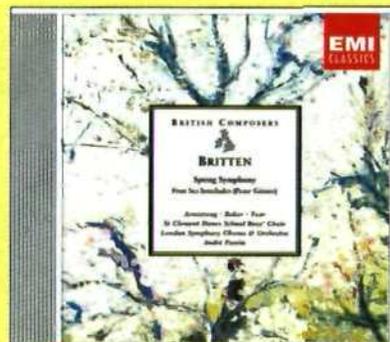
NOVEDADES



CDM 7 64720 2



CDM 7 64723 2



CDM 7 64736 2

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

LONDRES

Vísperas del centenario

Este año los Henry Wood Promenade Concerts, esa institución incomparable de la vida musical británica, con sede en el enorme y poco grato en su acústica Royal Albert Hall, cumplen 99 años. Se acerca, pues, el primer centenario de uno de los más importantes festivales de música del mundo, quizá el que combina con mayor acierto la atracción popular y el interés de una nómina de intérpretes y obras que representan de modo bastante certero cuál es la realidad del universo musical de nuestros días.

Los Proms se abren este año el 16 de julio con una versión de concierto de la *Elektra* Straussiana protagonizada por Marilyn Zschau y con Andrew Davis en el podio al frente de la Sinfónica de la BBC. Y se cerrarán el 11 de septiembre con el clásico programa de «última noche» a cargo este año de la misma orquesta y Barry Wordsworth, que se inicia como domador de fieras. Se veía venir que la designación para tal honor recaería, tarde o temprano, sobre el simpatiquísimo titular de la BBC Concert Orchestra. Entre una y otra sesión, 67 conciertos repartidos en 58 días que ofrecen como líneas maestras la presencia de una buena porción de orquestas juveniles, de las grandes formaciones londinenses y de la casa —la BBC, organizadora del acto—, de agrupaciones especializadas en la interpretación con instrumentos originales y de una buena porción de la música del siglo XX.

Entre las primeras, la Orquesta Juvenil Gustav Mahler —Primera de Mahler— con Abbado y la de la Comunidad Europea, con Sanderling, un programa con obras

de Brahms y Rachmaninov que promete ser de lo mejor del año. La Joven Orquesta de Gran Bretaña —dirigida por Matthias Bamert y con la presencia de Shura Cherkasski haciendo la doble versión, original y Ravel, de los *Cuadros de una exposición* de Musorgski, la Joven Orquesta de Cámara Nacional (Kovacevich) y la joven Orquesta de Escocia (Loughran). Todos estos conciertos tendrán lugar en el mes de agosto.

A lo largo de julio destacan los conciertos de la Sinfónica de la BBC con Davis (Delius, Elgar, Buller y

con Midori y Yuri Basmeth. Precioso el concierto de la Sinfónica de la BBC con Arturo Tamayo, que se presenta en los Proms, y Witold Lutoslawski (*Ligeti*, Bartók, Stravinski y Lutoslawski). Y para cerrar el mes, la Gewandhaus de Leipzig con Masur en dos programas (Schubert, Bruckner y Brahms, Mendelssohn).

En septiembre puede elegirse un buen menú. La Orquesta Austrohúngara Haydn con Adam Fischer. Luego Günter Wand con la Sinfónica de la BBC (Schumann y Brahms). Podemos seguir con el *Requiem* de Henze con la London Sinfonietta y Knussen y la Orquesta del Siglo de las Luces con Brügggen (Haydn y *Novena* de Beethoven). La Orquesta Sinfónica de la Ciudad de Birmingham hará dos programas con Simon Rattle: Schoenberg, Mozart —con Pollini— Stravinski, y Debussy, Sibelius —con Ida Haendel—, Goldschmidt y Nielsen.

Estrenos mundiales los habrá de John Buller y Nicholas Sackman, y se oirán por vez primera en Inglaterra obras casi recién estrenadas de Lutoslawski —su *Cuarta Sinfonía*—, Henze —*Requiem*—, Francesconi —*Riti neurali*— y Fernyough —*Terrain*. Entre las curiosidades, el también estreno absoluto de tres piezas de la *Suite Iberia* de Albéniz en transcripción para guitarra y orquesta de cuerdas de Leo Brewer — los intérpretes serán Julian Bream con la BBC Philharmonic y Yan Pascal Tortellier. Y un concierto basado en obras influidas por la música africana —Weil, Grosz, Zimmermann y Weildrew— por The Matrix Ensemble.

Finalmente, los amantes de los instrumentos originales tienen su oportunidad de la mano del Collegium Cartasianum, The St. James Baroque Players, The King Consort, I Virtuosi di Roma, The Consort of Musicke, The London Classical Players —con Norrington—, The Hanover Band, The London Baroque y la citada Orquesta del Siglo de las Luces.

Los precios oscilan entre las 2 y las 21 libras esterlinas, excepto para la «última noche», que varían entre las 2 y las 50. La cola para los *promenaders*, como siempre, en las escaleras que suben desde Prince Consort Road. Puede pedirse el programa completo al precio de 4 libras esterlinas a BBC Shop. PO Box IQX. Newcastle upon Tyne. NE99 IQX. Reino Unido.



Tippett) y Wigglesworth, con Dame Gwyneth Jones (Wagner y Messiaen), Sinfónica de Londres con Tilson-Thomas (Bemstein, Shostakovich y Stravinski), BBC de Gales con Otaka (*Sexta* de Mahler) y Nacional de Escocia con Weller (Brahms y Schubert).

En agosto, además de los jóvenes, nos encontraremos de nuevo con Wigglesworth y la Sinfónica de la BBC (Strauss y Shostakovich), que volverá en tres programas con Davis, uno de ellos con la presencia inestimable del violinista Maxim Venguerov. Seguirán la Philharmonia con Hans Peter Flor (Beethoven, Mendelssohn, Bartók y Szymanowski) y la Filarmónica de la BBC de Manchester con Belohlávek (Brahms, Zemlinsky y Mahler), Frank Welsler-Möst se pondrá al frente de su Filarmónica de Londres con Franz Peter Zimmermann como solista (Bartók, Dvorák y Brahms) y Mariss Jansons celebrará su medio siglo con su Filarmónica de Oslo en dos programas (Schnittke, Chaikovski, Strauss y Soderlind, Bartók, Dvorák) que contarán como refuerzos

ZUMAIKO UDA MUSIKALA VERANO MUSICAL DE ZUMAIA

Festival Internacional Cursos de interpretación Conciertos

Del 1 al 11 de agosto de 1993

Edith Fischer
Piano

Pedro Corostola
Violoncello

SECRETARIA DEL FESTIVAL
Casa de Cultura-Palacio de Foronda
20750 ZUMAIA (Guipúzcoa) España
Tel: (943) 86 10 56
Martes y jueves de 17 a 19 h.



krenek
jonny spielt auf
2 CDs 436 631-2



korngold
das wunder der
heliane
3 CDs 436 636-2

ute lempert canta a kurt weill



ute lempert
canta a
kurt weill
vol. 1
425 204-2



ute lempert
canta a
kurt weill
vol. 2
436 417-2

LYON

Inbal triunfó

Lyon. 8-V-93. Halle Tony Garnier, Mahler, *Octava Sinfonía*. Watson, Wines, Cangemi, Wenkel, Keen, Woodman, Estes. Escuela Maestra de Grasso, Maestría del Conservatorio de Lyon, Pequeños Cantores de Lyon, Coro Filarmónico de Praga y Cantores de Frankfurt. Orquesta Nacional de Lyon. Director: Eliahu Inbal.



FOTO: GANET

Aspecto de la Sala Tony Garnier de Lyon momentos antes de la interpretación de la *Octava Sinfonía* de Mahler



El mejor fondo de catálogo del mundo.

Llegó el espíritu creador al viejo matadero de vacuno lionés. Llegó ya en 1913, cuando el gran arquitecto Tony Garnier lo transformó en la mayor sala del mundo sin pilares, utilizando enormes vigas metálicas, en línea similar a Eiffel, el de la famosa torre parisina. Y llegó con la presencia de la más impresionante *Sinfonía* de Mahler, esa *Octava*, multitudinaria y cósmica, que comienza precisamente con una imperiosa llamada a la inspiración divina. Y llegó con la magistral interpretación del gran director, Eliahu Inbal, cuya versión es sin duda una de las más válidas que podemos escuchar actualmente en vivo. Hasta la propia naturaleza quiso estar presente con el retumbar del trueno y el rumor de la lluvia, sonidos que —como golpes de timbal, como redobles de caja en pianísimo— se integraron con total normalidad en un discurso musical en el que no faltan hondas resonancias bucólicas.

No fueron mil los intérpretes, como en 1910, cuando se estrenó la obra en Munich; pero las cinco corales, los ocho solistas y los integrantes de la amplia orquesta de Lyon sobrepasaron largamente, en conjunto, la mitad de aquella cifra histórica.

No es fácil destacar actuaciones individualizadas cuando nos hallamos ante un hecho artístico memorable; baste decir que todo fue controlado, precisado, detallado por una dirección a la vez minuciosa y amplia, capaz de abarcar el conjunto y destacar el matiz; una batuta clásica, sin la menor extravagancia, de gran exactitud y, al tiempo, de enorme flexibilidad, lo que es imprescindible en una obra fundamentalmente vocal, en la que la propia orquesta debe ser capaz de cantar en numerosos pasajes. Versión llena de remansos y de clímax sonoros, de largos *crescendi* y ráfagas violentas, de pianísimos de cuatro *p* a fortísimos de cuatro *f*; brillante, pero siempre contenida en los límites de la obra artística, cuya fuerza sonora no es nunca ni exterior ni gratuita. Lectura de admirable claridad, que ha hecho inteligibles todas las líneas y planos de este vasto edificio musical. Todos, solistas, corales y orquesta, realizaron una de esas raras versiones signadas por la gracia, conducidos por un Inbal en verdad inspirado por el espíritu creador.

Julio Andrade Malde

NUEVA YORK

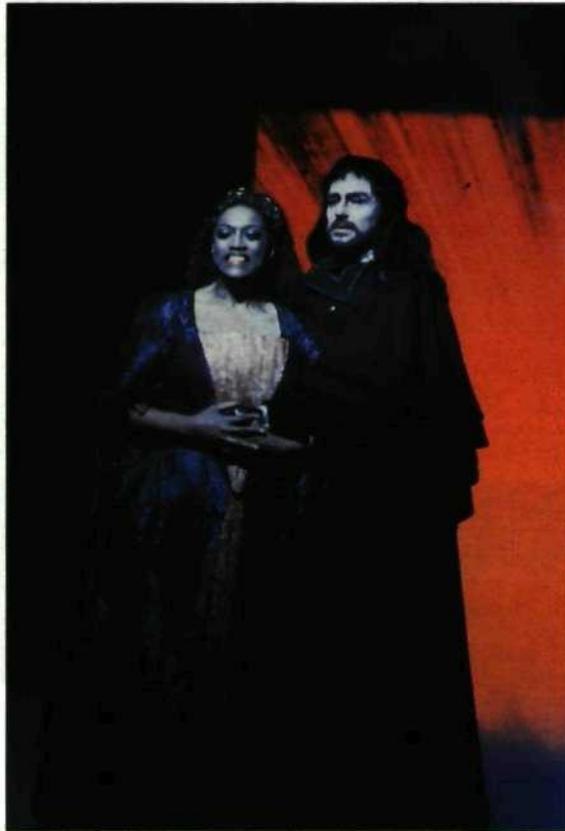
Lo mejor, Richard Strauss

Nueva York. Metropolitan Opera House. Strauss, *Ariadne auf Naxos*. Mascagni, *Cavalleria rusticana*. Leoncavallo, *Pagliacci*. Bellini, *La straniera*.

En su producción de *Ariadne auf Naxos* para la Metropolitan Opera, Elijah Moshinsky y Michael Yeargan han utilizado con habilidad el vasto escenario para lograr cierta intimidad en la que es, a pesar de su opulenta partitura, en gran medida, una obra de cámara, *Ariadne* no se vio en el Met hasta 1962, cuando Leonie Rysanek cantó *Ariadne* y dirigió Karl Böhm. El tema de Strauss y Hugo von Hofmannsthal es la fidelidad al amor, al «sagrado arte de la música» y cómo la transformación es necesaria para vivir, para ir más allá de la estabilidad que es «atontamiento y muerte», como escribió el libretista al compositor en 1911. Una grande y difícil idea para transmitir en los 135 minutos que dura una ópera que integra *opera buffa* y *opera seria*. El acierto del Prólogo en mostrar la vida entre bastidores y las interrelaciones de los personajes; comienza con la introducción musical, cuando dos figuras de la *commedia dell'arte* aparecen delante del telón entre baúles, muebles y jaulas. Cuando el telón se alza en el Prólogo, una doble cubierta muestra las bambalinas en el primer nivel y elegancia vienesa en el segundo, incluida una escalinata de mármol por la cual el Mayordomo (Ragnar Ulfung) desciende para anunciar jubilosamente al Maestro de Música (Thomas Stewart), en una espléndida confrontación, que al *gran arte* le puede seguir la farsa. El decorado para la Opera en sí misma fue más abstracto y menos exitoso. Con demasiada frecuencia se abrían las puertas ruidosamente para mostrar mapas de estrellas y firmamento. Una espléndida idea fue

asentar a *Diada* y *Eco* (soberbiamente cantados por Joyce Guyer y Jane Bunnell) en faldas muy largas que llegaban al suelo sobre un escondido artefacto que maniobraba por el escenario. Delicioso el momento en que el joven Harlemin (encamado por el excelente y joven barítono Mark Oswald) descubre esos monumentos de simpatía. *Ariadna*

se ajusta muy bien a la opulenta, elevada voz de soprano de Jessye Norman y a su majestuoso temperamento. Suzanne Mentzer cantó al Compositor con ímpetu. Ruth Ann Swenson en *Zerbinetta* se mostró plenamente ajustada en *Grossmächtige Prinzessin*, pero cantó con más calor que gracia. Fue una *Zerbinetta* bien educada, si bien se dedicó más a aconsejar al herido de amor que a relatar sus numerosas experiencias. Thomas Moser (*Baco*), vestido con una larga capa como el Holandés errante, cantó adecuadamente pero sin gracia. El direc-



Jessye Norman y Thomas Moser en *Ariadne auf Naxos*

tor, Ion Marin, supo dar color y sonoridad a la música, aunque menos ingenio y delicadeza.

Fue recibido con agrado el apasionado Canio de Plácido Domingo en *I pagliacci* después de una pesada *Cavalleria rusticana*. Hace veinte años, cuando grabó este papel, uno esperaba que no intentaría cantarlo en grandes teatros de

la ópera. Ahora sus resonantes tonos llenan cualquier teatro. Un caballero fuera del escenario, con frecuencia no puede despojarse de ese carácter en el escenario, y fue un payaso imitado que no enloquecido. Diane Soviero resultó una *Nedda* temperamental pero atractiva. Juan Pons con demasiada frecuencia nos da interpretaciones indiferentes, pero esta vez fue un sombríamente dramático Tonio. El director, Nello Santi, se mostró más apasionado en *Pagliacci* que en *Cavalleria*. Kristian Johansson fue un pedestre Turiddu; el Alfio de Frederick Burchinal tuvo dramatismo pero no estilo. Stevka Evstatieva en *Santuzza* fue la única que despertó interés. Las producciones de Franco Zeffirelli siguen siendo convincentes. La *Minnie* en la grandiosa escenografía de Giancarlo del Monaco de *La fanciulla del West* se ajusta bien a Ghená Dimitrova. No utilizó su gran voz para dedicarse a efectos, sino para una inteligente modulación y fraseo, y su actuación fue enteramente convincente. Nicola Martinucci fue un insulso Ramírez, Sherrill Milnes un excelente y elegante Jack Rance. La batuta de Christian Badaea prestó lirismo y tensión a la partitura.

En el Carnegie Hall, la Orquesta de la Opera de Nueva York de Eve Queler presentó *La straniera* de Bellini en su versión original, escrita para el tenor Rubini, que canceló en el estreno, haciendo necesaria una versión en un tono más bajo para el tenor Reina, Gregory Kunde cantó su Arturo cuidadosa y correctamente; Renee Fleming triunfó como una sensual *Alaide*. Carol Vaness cantó con inteligencia, fraseó bien, tiene color y capacidad para todo lo que intenta. Buena *Fiordiligi*, es menos convincente en verdaderos papeles italianos, como mostró con su fría y elegante reina en *Anna Bolena*. El estilo italiano fue el de Gloria Scalchi en *Giovanna*, Paul Plishka fue un sombrío Enrico. Fernando de la Mora ha aprendido cierto estilo y fraseo y no subyugó en *Percy*. Queler dirigió con pasión *Straniera* pero no fue hasta el dueto del segundo acto entre *Anna* y *Giovanna* cuando *Bolena* se animó.

Jeffrey C. Smith

PARIS

Mozart, Gardiner y el Châtelet

Desde 1990, el director de orquesta inglés John Eliot Gardiner, que acaba de cumplir la frontera de edad de 50 años, dirige en el Châtelet de París a un compositor de elección: Mozart. Hasta la fecha se han escuchado ya (unas en versión de concierto, otras representadas) cuatro obras del salzburgo: *Idomeneo*, *La clemenza di Tito*, *El rapto en el serrallo* y *Così fan tutte*. Todas (salvo aún *Così*) han conocido un posterior lanzamiento discográfico, mereciendo sobresalientes críticas. Este año le llega el turno a *Las bodas de Figaro*, que después de escucharse en Lisboa, en el mes de junio pasará a la escena francesa, en una oportunidad para los parisinos de quitarse la espina de la vieja producción de Strehler para el Garnier, que ahora en Bastille, manoseada y reincidente, despierta indolentes críticas.

Gardiner habla de algunos personajes de *Figaro*, en una entrevista con André Tubeuf: «La Condesa es el personaje que prefiero. Su música es toda misteriosa. Susanna es el personaje central de la acción, un personaje verdadero. Pero la Condesa, que está un poco al margen de los hechos, ¿cómo es todo lo que ella canta! Su *Porgi amor* es difícil de clasificar. ¿Es un himno sensual o una plegaria religiosa? Luego, en esta comedia loca, pero asimismo picante y amarga, aporta la dimensión más sublime de amor y perdón. Su frase final es desplegada por Mozart como pocas veces en el resto de su música. También siento especial atractivo por Barbarina. Su arieta, que es como un nocturno veraniego, nos destroza el corazón, pues nos la imaginamos inexperta, con la tristeza amorosa aún antes de descubrir el amor. Nos recuerda la poética de Musset. Mozart sabía hacer cantar a las mujeres, con toda la desnudez y verdad de su alma femenina».

En sus aproximaciones a la música mozartiana, Gardiner ha seguido con escrúpulo todos los pasos que previamente adoptó en sus lecturas de la obra de Rameau, Haendel, Purcell, Gluck o Monteverdi. Ha consultado los manuscritos originales, comparando

detalladamente todas las modificaciones introducidas por el compositor, rechazando aquellas licencias que la rutina o la tradición, el embellecimiento divístico o la comodidad, fueran introduciendo en las partituras. Pero sus interpretaciones carecen de la frialdad profesoral de muchos colegas que se acercan con parecido ánimo a las mismas partituras. «Para interpretar bien a Mozart», dice Gardiner, «es preciso lograr cordial acuerdo entre instrumentos y voces». No hay duda que esa meta la ha logrado el director primero con la creación en 1964 del Monteverdi Choir, que se dio a conocer con *Il Vespro della beata Vergine*, en un ya famoso concierto de

de tiempo, *rapidez del gesto*, *rapidez de la réplica*. Ya está esa *prontitud* en sus conciertos para piano, con esos acentos, ese sentido de la *réplica*, simplemente único. Todo su teatro está aquí, sin el escenario. Todo músico sabe esto. Y sin embargo es bastante raro que cualquier hombre de teatro lo sepa, por mucho amor que sienta por Mozart».

El reparto reunido para este *Figaro* del Châtelet tiene el equilibrio tímbrico y estilístico habitual en todos los equipos que forma (y conforma) Gardiner. Unos conjuntos que siempre responden compactos y solícitos a la guía directora, contagiados por la unción y seriedad de la batuta. Gardiner se confiesa cómplice y satisfecho de sus muchachos. «Bryn Terfel ha causado sensación este año en Salzburgo en *Salomé* (que ha grabado con Cheryl Studer y Sinopoli, se añade aquí), pero ya estaba cantando en el *Vespro* monteverdiano que se dio y filmó en Venecia; hemos recorrido juntos ya un buen camino. Como con Martinpelto, mi *Elektra* del pasado año. Rodney Gilfry, ahora el Conde, fue antes mi Guglielmo del *Così*. Y Carlos Feller igualmente mi Don Alfonso... Es un gran equipo. Y se comprobará que Susanna, Alison Hagley, la Melisande del Châtelet, es también una buena mozartiana. Hemos trabajado juntos un mes. Esto es mi regalo de cumpleaños».

La escenografía de estas *Bodas* chateletianas es de Rudy Sabounghi, el vestuario de Patrick Lebreton y la dirección escénica de Jean-Louis Thamin. Thamin tiene una larga trayectoria francesa de trabajos de teatro en prosa y operístico. Actualmente dirige el Centro Dramático Nacional de Burdeos-Aquitania. Sus montajes operísticos incluyen diversificada inclinación: de Rossini y Pergolesi, a Gluck, Berlioz, Puccini y Menotti. En 1991 su producción de *Così fan tutte* para el Gran Teatro de Burdeos despertó la atención internacional.

Fernando Fraga

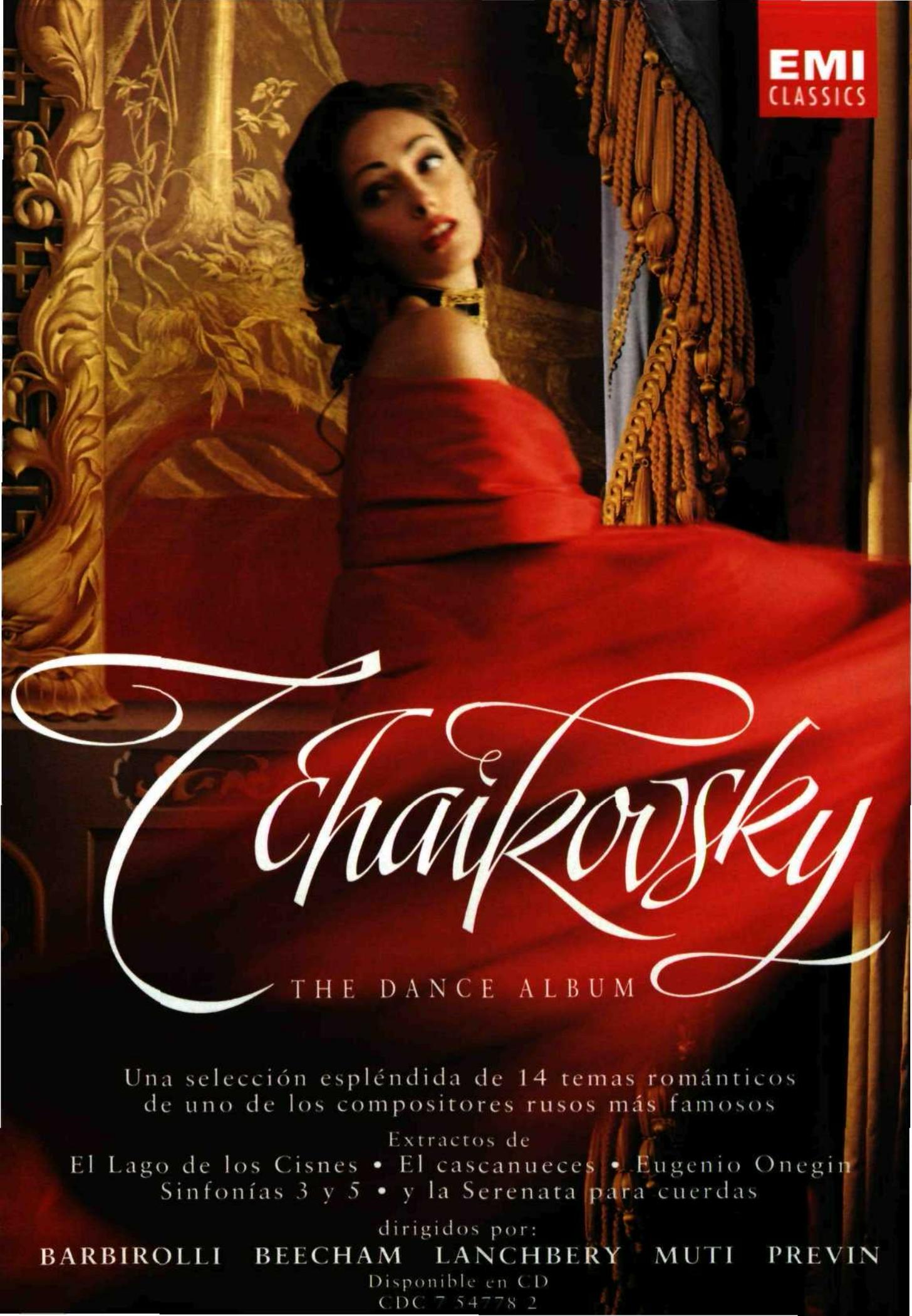


John Eliot Gardiner será una de las estrellas del Châtelet

marzo de aquel año, que supuso el punto de partida de Gardiner hacia la plenitud artística que ahora conocemos. Luego esa *entente* se repitió con los English Baroque Soloists, fundados igualmente por Gardiner en 1978.

Sobre su concepción de *Las bodas*, Gardiner tiene ideas muy claras: «El tema de la ópera es evidentemente serio, a pesar de que su ritmo es permanentemente endiablado. Mozart la tituló *La loca jornada* y ello aparece claro en el ritmo, que no sólo lo es de la acción, sino de la música. Esta idea de la *rapidez* en Mozart me ha fascinado siempre, *rapidez*

FOTO: RICHARD HOLT (POLYGRAM)



EMI
CLASSICS

ChaiKovsky

THE DANCE ALBUM

Una selección espléndida de 14 temas románticos
de uno de los compositores rusos más famosos

Extractos de

El Lago de los Cisnes • El cascanueces • Eugenio Onegin
Sinfonías 3 y 5 • y la Serenata para cuerdas

dirigidos por:

BARBIROLI BEECHAM LANCHBERY MUTI PREVIN

Disponible en CD

CDC 7 54778 2

Ante todo el espectáculo

París. Palacio de Deportes de Berey, 4-V-93. Verdi, Aida. Fernández, Johansson, Baglioni, Fondary, Zardo. Coros de la ciudad de Verona y de la Armada Francesa. Ballet de la Ópera de Eriván y Grupo Infantil de la Academia Internacional de Danza. Orquesta Sinfónica de la ciudad de Verona. Director: Enrico de Mori.

Un público heterogéneo llenó Berey el 4 de mayo para asistir a la primera de las catorce representaciones de *Aida* que se sucederán a lo largo del mes de mayo. Cada dos años se programa una ópera en este enorme pabellón: es el tiempo necesario para asegurar un montaje espectacular, que se desarrolla sobre un escenario de 3.600 mts², con 78 metros de anchura, y cuyos decorados —según el Guinness— son los mayores del mundo. Los problemas de equilibrio sonoro y de la audición misma, en tan vasto espacio, se resuelven mediante una gran cantidad de micrófonos, que portan incluso los protagonistas. El resultado es notable, aunque en esta ocasión se produjeron algunos fallos del sistema. Por ejemplo, en el primer acto, el mensajero quedó repentinamente afónico (lo que tal vez le salvó la vida, pues era portador de malas noticias).

Vittorio Rossi se encargó de la puesta en escena, vestuarios y decorado. En cuanto a éste, gigantesco y convencional, lo más destacable fue su adecuación cromática —color arena— a un paisaje desértico imaginado; el vestuario insistió sobre la sobriedad del colorido, combinando el mismo tono amarillento con el negro y el blanco, en los conjuntos; sólo los protagonistas alteraban este cromatismo austero, realzados por la luminotecnia.

Muy bien el ballet de Erivan, que dio esplendor a la famosa escena del II acto, y el grupo de niños (danza de los esclavos nubios).

En conjunto, sin llegar a la hermosa recreación de una ciudad gótica, como en el *Fausto* de hace dos años, el público aprobó el montaje. Se cuidó la base musical. La Orquesta de Verona, de bella sonoridad, justa y flexible, hace muy bien su repertorio; y ello, a pesar de la dirección rutinaria y aburrida de Mori.

La dramática norteamericana de apellido hispánico, Wilhemina Fernández, ha sido una de las mejores Aida que he escuchado en vivo: por carácter vocal, color, calidad, emisión, igualdad de registros, utilización de la dinámica (bellísimos sus pianos, en *Numi pieta*) y expresión escénica. Tras ella, una espléndida Amneris, de Bruna Baglioni, auténtica mezzosoprano que hoy halla sus mejores acentos en los registros medio y grave de la voz; uno de los momentos de altísima calidad en esta representación fue su dúo con el tenor, en el cuarto acto. Por su parte, el tenor islandés, Kristjan Johansson, se mostró generoso, valiente, con una emisión franca, clara; resulta un poco escaso en el registro grave y su cuerda dramática tiene cierta rigidez; arriba es muy brillante y supo controlarse vocalmente en el dúo final; una cierta tendencia a desencuadrarse produjo la disparidad entre orquesta y cantante en el *Sí, fuggiamo*, del tercer acto. El bajo, Carlo Zardo, prestó su noble y bello timbre a un Ramphis que cantó con buena escuela y graves poderosos. Lo más desacertado fue la elección de John-Paul Bogart, que hizo un Faraón de muy bajo nivel; y la actuación de Fondary, planteando un Amonasro vocal y escénicamente errado; acentuó los aspectos más brutales del personaje, hasta el grito, el desgamo y el parlato violento, sin aportar nada a sus acentos suplícantes (segundo acto) y a su hipocresía (III acto).

Julio Andrade Malde

V festival internacional de música y danza
ciudad de úbeda
del 15 de mayo al 19 de junio

EXCMO. AYUNTAMIENTO
DE ÚBEDA

Consejería de Cultura
JUNTA DE ANDALUCÍA

EXCMA. DIPUTACIÓN
PROVINCIAL DE JAÉN



ASOCIACIÓN CULTURAL
"AMIGOS DE LA MÚSICA"



La musica se mueve.....

La imagen EMI Classics en Laserdisc y VHS

Esta colorista producción, realizada en la auténtica sala en la que la obra fue estrenada en 1842, utiliza instrumentos antiguos y reproduce el ambiente de esa primera audición.



Purcell
Ode on St Cecilia's Day
London Baroque Players
Roger Norrington
Laserdisc: LDA 49 1031 1
VHS: MVC 49 1031 3

Para nosotros, este ciclo de Beethoven era, a la vez, una aventura y un riesgo... pero al ir creciendo nuestro acercamiento a esta música, durante el tiempo en que fuimos trabajando y tocando estas obras, sentimos que íbamos penetrando más profundamente en ellas.

Clara Peters



Beethoven
String Quartets
Op. 18 No. 5, Große Fuge Op. 133
Op. 59 No. 2 "Rasumovsky"
Alban Berg Quartett
Laserdisc: LDB 99 1226 1
VHS: MVD 99 1226 3

Los tres intérpretes respondieron a su audiencia en Nueva York con un extraordinario y especial gusto, esto es, con una frescura, una vivacidad y un desinhibido encanto, tanto en las obras como en su forma de hacer música juntas.

Clara Peters



Beethoven
String Trios Op. 9
Itzhak Perlman, Pinchas Zukerman, Lynn Harrell
Laserdisc: LDB 99 1245 1
VHS: MVD 99 1245 3

"Cuando abandoné este país, hace 26 años, nunca pensé que acabaría dirigiendo aquí, de vuelta en donde estubo, bajo la mirada de Tchaikovsky, y una partitura de Tchaikovsky. Es sentirse como en casa."

Vladimir Ashkenazy



Ashkenazy in Moscow
Vladimir Ashkenazy
Andrei Gavrilov
Royal Philharmonic Orchestra
Laserdisc: LDB 99 1221 1
VHS: MVD 99 1221 3

El bello marce del Teatro Olimpico de Vicenza es el complemento perfecto para el rasgo majestoso de Stanislav Bunin.



Mozart
Piano Concertos Nos. 12 and 13
Symphony No. 36 "Linz", Piano Sonata No. 11
Stanislav Bunin, Claudio Scimone, I Solisti Veneti
Laserdisc: LDB 99 1334 1
VHS: MVD 99 1334 3

La jébre Rossini atacó Nueva York como si todo el año del bicentenario se hubiera concentrado en unas horas.

The New York Times



Rossini Bicentennial Birthday Gala
Marilyn Horne, Frederica von Stade, Rockwell Blake, Chris Merritt, Thomas Hampson, Samuel Ramey
Orchestra of St Luke's
Roger Norrington
Laserdisc: LDB 49 1007 1
VHS: MVD 49 1007 3

Óptimo recital

Barcelona. Ferruccio Furlanetto, bajo; Alexis Weissenberg, piano. Obras de Rachmaninov y Musorgski.

Aplazar un recital no es bueno, pero mucho peor resulta anticiparlo; esto es lo que ocurrió en esta ocasión en que el concierto de Ferruccio Furlanetto (que pasó del 8 al 2 de mayo) se celebró con una sala casi vacía; mucho público no advirtió el cambio y los dos días de fiesta acabaron de arruinar el panorama. Sin embargo, el concierto valió la pena, y nos reveló una faceta hasta ahora desconocida del prestigioso bajo italiano (en cuya discografía no aparecía ninguna obra rusa).

Furlanetto consiguió no sólo cantar de modo impecable, con una flexibilidad vocal asombrosa, las canciones de Rachmaninov (entre las cuales la más conocida, *Aguas de primavera*, le valió la primera ovación del concierto), sino que supo después interiorizar la expresión de un modo que nos parecía estar escuchando a un bajo genuinamente ruso expresando el *pathos* característico de Musorgski, que se hizo especial-

mente intenso en las *Canciones y danzas de la muerte*, que interpretó en la parte final del recital. La dicción clara, la voz homogénea y el sonido grato de una voz que puede alcanzar también sobreagudos dentro de su ya amplia tesitura, se combinaron para causar la más excelente impresión, y el escaso público del teatro se enfervorizó hasta el extremo de aplaudir al intérprete con la misma fuerza que si el teatro hubiera estado lleno.

Sería injusto no consignar también la excelente labor de Alexis Weissenberg, quien acompañó al cantante con la máxima pulcritud, sabiendo mantenerse en un segundo plano pero dando una plenitud admirable al complemento pianístico de las canciones. Los intérpretes ofrecieron varias propinas, entre ellas una bella canción de Chaikovski.

R.A.

El digno esfuerzo

Sabadell. Teatre La Farándula, 14-V-1993. Puccini, *Madama Butterfly*. Pao-Ling Chai (Cio-Cio San), Akemi Sakamoto (Suzuki), Jesús Pinto (Pinkerton) y Lluís Sintés (Sharpless). Cor dels Amics de L'Òpera de Sabadell. Orquestra Simfònica del Vallés. Director: Javier Pérez Batista.

La iniciativa de *Opera a Catalunya* cumple sin duda una gran labor de descentralización, al llevar la ópera fuera de Barcelona y así permite interesar a los habitantes de Sabadell y Olesa, cercanos a la capital catalana, y también a Reus y Girona, lo que desde el punto de vista de formación es muy interesante. A veces uno se plantea si ésta es la mejor forma, pero al menos es una forma, que en ocasiones funciona mejor que otras. En esta *Madama Butterfly*, se alcanzó de promedio un nivel correcto, con unos decorados interesantes, bien realizados y con una iluminación muy estudiada; es una lástima que en la puesta en escena se incluyeran algunos detalles que no contribuyeron a mejorar la obra. La Orquestra Simfònica del Vallés, que merecería un mayor apoyo, no es una masa especializada en ópera, pero de la mano de Javier Pérez Batista consiguió cohesión y un buen sonido, manteniendo el sentido dramático, faltándole una mayor ductilidad en los grandes momentos melódicos puccinia-

nos. El Cor dels Amics de l'Òpera de Sabadell mantuvo la corrección, sobre todo en el famoso murmullo.

En el cuadro de intérpretes, la soprano china Pao-Ling Chai mostró una buena línea, aunque le faltó mayor fuerza en los momentos más dramáticos y escénicamente le faltó una cierta tranquilidad. La mezzosoprano Akemi Sakamoto, que ganó el premio del Concurso Viñas por esta ópera, posee una bella voz, se movió con gran clase y supo reflejar la evolución de la situación. Jesús Pinto era un tenor con grandes posibilidades, pero lamentablemente se han quedado en eso; su voz, que es bella, ha perdido potencia y en ocasiones se le diluye, junto a un canto en el que no destaca la gama de matices; Lluís Sintés estuvo discreto y hoy en día a su voz le falta proyección y para el Cónsul un mayor señorío en el fraseo. Entre los comprimarios, se debe destacar a Josep Ruiz, un Goro de lujo.

A.V.

Los gustos del público

Barcelona. Palau de la Música Catalana. 15-V-1993. Jaume Aragall, tenor; Mari Carmen Hernández, soprano. Orquesta del Gran Teatre del Liceu. Director: Javier Pérez Batista. Obras de Verdi, Puccini, Giordano, Catalani y Mascagni.

Cuando a Rossini se le preguntó qué condiciones hacían falta para ser cantante, contestó: «Solamente son tres: voz, voz y otra vez voz». Esta respuesta puede parecer lógica en un espíritu burlón como el del compositor de Pesaro, pero el día a día demuestra que no estaba del todo equivocado y aunque hoy se valoran otras cualidades, no hay duda de que la voz es el elemento desencadenante de entusiasmo; si hay un caso que lo corrobore es sin duda el de Jaume Aragall, poseedor de un instrumento de una belleza sin igual que consigue encandilar a los públicos, a pesar de sus otras características. En este concierto del Palau, el tenor catalán apareció en un gran momento de forma, en que la voz surgía fresca, sin dificultades en el registro alto y con una impetuosidad juvenil, acompañado de un canto abierto y exuberante, quedando más limitado en el campo expresivo; sin embargo, Aragall es un cantante que cuando se siente seguro y los nervios no le traicionan sabe, en ocasiones, frasear con una cierta ductilidad. Además en esta ocasión se incluyeron páginas lejanas a su repertorio habitual: *Manon Lescaut*, *La fanciulla del West*, *Cavalleria rusticana*, que ha grabado, y *Andrea Chenier*, junto a sus habituales *Tosca* y *Un ballo in maschera*.

Junto a él, Mari Carmen Hernández, soprano lírica, de voz bella, aunque poco expansiva y buena musicalidad, que en un repertorio que no es afín a su estructura vocal, supo mantener una alta corrección, mejor en *La Wally*, que en *La forza del destino*, y acompañar en los dúos, mejor en el registro central y agudo, que en el grave. La orquesta inicialmente prevista del Teatro La Fenice fue sustituida, con una explicación poco detallada, por la del Gran Teatre del Liceu, que bajo la dirección de Javier Pérez Batista, cumplió, consiguiendo un sonido compacto y unas versiones cohesionadas, aunque faltas, en ocasiones, de mayores matices y complementando con un repertorio que le oímos frecuentemente, integrado por *La forza del destino*, *Manon Lescaut* y *Cavalleria rusticana*.

A.V.

Dos o tres Mompou

Barcelona. Palau de la Música Catalana. 13-IV-93. Victoria de los Angeles, soprano; Albert Guinovart y Joaquín Achúcarro, piano. 14-IV-93. Carmen Bustamante, soprano; Josep Colom, piano. Obras de Federico Mompou

El centenario del nacimiento de Federico Mompou ha motivado una avalancha de conciertos y homenajes que, en Barcelona, han propuesto al aficionado convocatorias excesivamente similares, en el mismo escenario, con tan sólo 24 horas de diferencia. Los dos conciertos que comentamos poseían estructuras casi idénticas, con una parte consagrada a la obra para piano del compositor y otra parte consagrada al lied. Así, el Palau de la Música recibió, el 13 de abril, a Victoria de los Angeles, que cantó acompañada por el pianista y compositor Albert Guinovart y a Joaquín Achúcarro, que interpretó una bella selección de obras para piano. Al día siguiente, actuaron la soprano y pedagoga Carmen Bustamante y el pianista Josep Colom, que actuó como acompañante y como solista. Evidentemente hubo obras repetidas y quedó abierto el frasco de las comparaciones, siempre odiosas pero, en este

caso, poco evitables. Los dos pianistas, que mostraron su extraordinaria talla, brindaron dos aproximaciones distintas e igualmente seductoras del pianismo de Mompou. Achúcarro hizo un Mompou intensamente lírico, directo y sabiamente contrastado. Colom dibujó un Mompou más suave y homogéneo, profundo, quizás menos directo, pero inmensamente revelador. Ambos demostraron, una vez más, lo mal que le sienta una gran sala de conciertos al mundo pianístico de Mompou, tan íntimo y silencioso. Como acompañante, Colom demostró menos familiaridad y recursos que Albert Guinovart, muy superior en el arte del acompañamiento. Guinovart fue, además de perfecto cómplice, un verdadero sostén que brindó seguridad y cuidadosa ayuda a una Victoria de los Angeles visiblemente fatigada. La gran soprano emocionó y deslumbró con su magisterio, con una sensibilidad y un arte de la palabra abso-

lutamente divino. No pudo ocultar el deterioro físico de su voz, pero su capacidad de conmovernos cantando sigue intacta. Carmen Bustamante, con mejores recursos, pero con una voz que mostró poca flexibilidad, también consiguió una interpretación estilísticamente irreprochable. Las dos sopranos mostraron su sincera identificación, afinidad y experiencia con las canciones de Mompou, a las que están íntimamente ligadas desde hace muchos años y que interpretan habitualmente al margen de las conmemoraciones. El punto negativo lo puso, en el primer concierto, ese irritante y maleducado público que acude por compromiso social, para dejarse ver, cumpliendo sólo el protocolo de la asistencia pero ofendiendo, con sus aplausos a destiempo, ruido de bisuterías, toses impulsivas y bostezos mal reprimidos, a todos quienes pretendían compartir el legado de un compositor tan ajeno a la exhibición y al espectáculo como Mompou.

J.P.S.

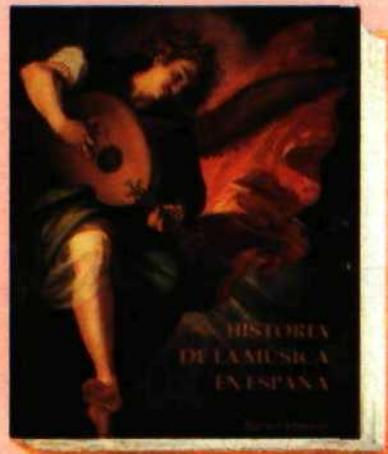
HISTORIA DE LA MÚSICA EN ESPAÑA de Rafael Mitjana

Desde su aparición en París, en 1920, la Historia de la Música en España de Rafael Mitjana ha sido una obra de referencia obligada para todos los estudiosos que se han preocupado de nuestro pasado musical.

El Centro de Documentación Musical del I.N.A.E.M., del Ministerio de Cultura, tiene la satisfacción de publicar en castellano esta Historia, señera en la musicología española del siglo XX, con una serie de índices que enriquecen la edición francesa de Lavignac.

Además del onomástico y de obras (música práctica, tratados y literarias) se han elaborado índices de instituciones, toponímico, impresores y de publicaciones periódicas.

Se ha respetado el formato original y los más de trescientos ejemplos musicales con los que Mitjana ilustra esta fundamental obra que ha tenido que esperar 72 años para verse publicada en nuestro idioma.



A la venta en

Librerías especializadas y librerías del Ministerio de Cultura. Madrid: Gran Vía, 51 Tf. 91/547 21 46 y 547 33 12
Barcelona: Muntaner, 221. Tf. 93/322 96 12 y 322 93 51

Instituto Nacional de los Artes Escénicas y la Música

MINISTERIO DE CULTURA



Centro de Documentación Musical



otra visión de la música

MONTSERRAT FIGUERAS

soprano

Jean-Pierre CANIHAC, corneta

Ton KOOPMAN, clavicémbalo

Andrew LAWRENCE-KING, arpa

Rolf LISLEVAND, teorba, guitarra barroca

Lorenz DUFTSCHMID, violone

Jordi SAVALL, viola de gamba



NOVEDAD

CD ASTRÉE E 8503



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

Música mágica

Barcelona. Palau de la Música Catalana. 10-V-93. Real Orquesta Filarmónica de Estocolmo. Director: Gennadi Rozhdestvenski. Gidon Kremer, violín. Obras de Berwald, Shostakovich, Berlioz. IBERCÁMERA.



FOTO: LORENZO BENNASSAR

Gennadi Rozhdestvenski

S abiduría de artista inteligente y sensible y simpatía de artesano músico entregado a su labor, ésas son características sobradamente conocidas en la personalidad fascinante de Gennadi Rozhdestvenski. Seleccionamos para el recuerdo dos momentos en que brillaron especialmente esas facultades, el principio y la propina del concierto que reseñamos, y precisamente esos momentos porque en ellos todo, o casi todo, estaba en la *manera* como hace música y dirige Rozhdestvenski y francamente poco en la entidad de la música interpretada, en el primer caso la obertura de *El modista* de Franz A. Berwald —¿me echarán de la empresa si digo que no conocía yo nada de este honrado compositor sueco y si me pongo a imaginar las maravillas que haría Rozhdestvenski con, sin ir más lejos, el Preludio de *La Revoltosa*, visto lo que hizo con los mediocres y amables compases de Berwald?—, en el segundo, una página de *Alfvén* —ésta, sí, de mayor sustancia y encanto; en ambos casos una elección plausible sin reservas si se atiende a la adecuación entre intérpretes y compositores—. Si con el repertorio sueco los intérpretes conectaban por obvias razones, con un Gidon Kremer, que dominó sobradamente la parte solista del *Segundo Concierto para violín y orquesta* de Shostakovich, colaboraron, repartiéndose un alto nivel de exigencia, a base de emplear rigor, virtuosismo y absoluta entrega a una partitura imponente. Kremer estuvo rotundo, oponiéndose obstinadamente y *ostinatamente* a una orquesta que respondió dúctil a un Rozhdestvenski rigurosa y exquisitamente atento a mantener la tensión que proponía el solista. A mantenerla, o a relajarla, por ejemplo en el contracanto, más que oposición, entre trompa y violín en la hermosa cadencia del primer tiempo o en el tercero. Tuvimos después una excelente *Fantástica* de Berlioz... y se veía venir. La *Fantástica* se suele caer cuando el intérprete no se lo cree —caso más frecuente de lo que se supone— o cuando no se está a la altura de su virtuosismo y brillantez instrumental. Y, aunque los vientos y especialmente los clarinetes de la Filarmónica de Estocolmo no estuvieron fantásticos —o no a la altura de una cuerda compacta, brillante y yo creo que hasta agresiva—, la Orquesta sí dio el color y la fuerza berliozanos. En cuanto al director de la interpretación, Rozhdestvenski sí cree en la epicidad —resuelta unas veces, vagorosa otras— de la *Sinfonía* de Berlioz. La combinación de ese entusiasmo y de su enorme sabiduría —el lujo en los detalles, la orfebrería en la instrumentación, por ejemplo— produjo un resultado realmente grato y que, desde luego, satisfizo y contagió al público.

José Luis Vidal

MADRID

La hora joven

Madrid. Teatro de la Zarzuela. 26-IV-1993. Mozart: *La flauta mágica*. Ana Rodrigo, Francesc Garrigosa, Miguel Ángel Zapater, José Antonio Carril, Angeles Blancas, Isabel Monar, Emilio Sánchez, etc. Dirección musical: Antoni Ros Marbà. Dirección de escena: Emilio Sagi. Escenografía y figurines: Jesús Ruiz.

Una nueva visión de esta producción ovetense ha servido para corroborar negativas impresiones. Esta vez, sin embargo, Ros estuvo más distendido y —dentro de lo que cabe en un planteamiento que busca antes lo refinado y detallista, lo elegante y ordenado que lo popular, lo rústico o lo simple de la comicidad de la *spieloper*— más variado y fluido.

En el equipo de jóvenes, todos españoles por fortuna, brilló refulgentemente, muy por encima de los demás, la Pamina de Ana Rodrigo, una soprano que demostró varias cosas importantes que pueden catapultarla a poco que se administre y esté bien orientada: timbre luminoso de lírica pura, extensión plausible, igualdad de registros, homogeneidad, fácil emisión, ataques precisos... A ello se añade una técnica muy natural, que resuelve con aparente sencillez problemas importantes (respiración, articulación, ligazón, *messa di voce*) y otorga a su canto esa frescura que pide el personaje. Es cierto que no acentuó con demasiada imaginación y que no pudo superar las dificultades de su aria, pero aun así estuvo mejor que Bradley.

Hay que aplaudir el voluntarismo de los demás jóvenes valores, además de la idea de facilitar su actuación en unas sesiones con alta participación de espectadores infantiles. Aunque el nivel artístico dejara algo que desear. Garrigosa fue un Tamino esforzado y atento, que no hizo cosas feas, pero que está perjudicado por un timbre poco grato, una emisión gutural y una tesitura apretada. Zapater ha recuperado en parte la redondez de su instrumento de bajo cantante, dice bien, con propiedad, no siempre con nobleza, aunque continúa peligrosamente falto de esmalte. Carril estuvo correcto —Papageno pide más—, corto de volumen y de brillo vocal, algo soso. Bien arriba, segura y resuelta, en su segunda aria (no en la primera), la Reina de Angeles Blancas, quizá demasiado ligera y desde luego, en exceso gesticulante. Adecuados y más que cumplidores Sánchez como Monstatos y Monar como Papagena; discreto el Orador de Ramón, desiguales las Damas y los Hombres amados y no tan desafiados como en el estreno los niños de Tölz.

A.R.

Lavirgen en los cielos

Madrid. Teatro Monumental. 9-V-93. Homenaje al tenor Pedro Lavirgen.

«Esta ha sido la noche más importante de mi vida teatral», confesó el tenor Pedro Lavirgen en el homenaje celebrado en el Teatro Monumental, durante el cual se le impusieron varias importantes distinciones. Merecidos sin duda, uno y otras, reclaman nuestra adhesión entusiasta, pese a que la cordedad del espacio convierta hoy al crítico en esforzado radiotelegrafista.

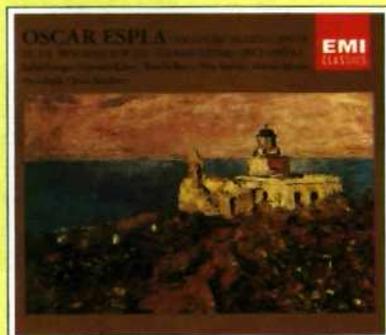
Del acto fueron adecuados teloneros varios jóvenes cantantes encabezados por el tenor Ernesto Grisales, alumno de Lavirgen. A él se sumaron las voces de Juan Luque, Carmen Serrano y Jaime Aragall jr., si bien fueron las actuaciones de los más veteranos las que ocuparon la mayor parte de las cuatro horas del dilatado acto. Cabe recordar, entre éstos, al propio Jaime Aragall padre, quien ofreció una *A Vucchella* en la que lució un centro-grave aún de pasmosa belleza. Destacó también la soprano Angeles Gulín, ya retirada, mostrando restos de su metal impercedero en *La Vergine degli Angeli* que acompañó el Coro de

Córdoba. La atractiva Josefina Arregui interpretó una meritoria y siempre difícil *Casta Diva*, en la que la soprano asturiana apareció un tanto obsesionada por el control del *fiato* en los agudos. Vicente Sardinero, por su parte, estuvo memorable en su *Muerte de Posa*, dicha con encomiable línea de canto y notable temple, los cuales dejaron traslucir una imagen vocal infinitamente más compuesta que la de su reciente *Il tabarro*. También memorable, con el inevitable concurso de la nostalgia, el Prólogo de *Payasos* cantado por un Aldo Protti de 72 años, que con su característica voz seca y compacta —aun sin el torrencial volumen de antaño—, acertó a poner en pie a más de mil espectadores. Y es forzoso referirse también a la *Donna è mobile* que en apocalíptico alarde cantó Alfredo Kraus, en la que, pese a la audición reiteradísima de esta misma pieza en su voz, aún cabe rastrear detalles y novedades de gran belleza.

J.M.S.

EMI
CLASSICS

NOVEDADES



CMS 7 64741 2



CMS 7 64530 2



CDC 7 54527 2

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

Messiaen según Mehta

Madrid. Auditorio Nacional, 3-V-93. Asociación Filarmónica de Madrid. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Zubin Mehta. Messiaen: *Oiseaux exotiques* (Roger Muraro, piano). Bruckner: *Sinfonía n.º 7 en mi mayor*.

El prólogo de la velada ya fue inusual en su atractivo: en un esforzado español, Zubin Mehta se dirigió al público para, ayudado por el pianista Muraro y los mismos profesores de la Filarmónica de Viena, explicar el sentido *omitológico* de la obra de Messiaen, con distintos ejemplos instrumentales de los diversos cantos de pájaros que el maestro francés entrelaza a modo de mosaico en esta bellísima



Zubin Mehta

partitura de 1956. Es incuestionable que esa introducción propició un generoso, receptivo éxito de la obra por parte del (excelente) auditorio de los socios de la entidad patrocinadora. No en vano Mehta fue director particularmente apreciado por el Messiaen de los últimos años —recuerdo el comentario entusiasta del compositor al término de una soberbia traducción del artista hindú de esa compleja página que es *Et exspecto resurrectionem mortuorum*, Orquesta de París, 1982, en donde el maestro de Avignon, respetuoso siempre hacia su admirado Boulez, ponderaba empero la grandeza dramática de la visión de Mehta—, que llegó a incluir en las cláusulas de su contrato con la Filarmónica de Nueva York que el estreno de su (póstumo) *Eclairs sur l'Audela...*, encargo de la formación americana, debería celebrarse bajo la batuta del director de Bombay, como así ocurrió en noviembre del pasado 1992.

Y es que, cuando quiere, Mehta deja salir de su aparente capa de *glamour* a un músico excepcional, capaz —como en este caso— de convertir a la Filarmónica de Viena en la agrupación más *messiaénica* del orbe. Con Bruckner, después, se precisaban pocas metamorfosis, pues el conjunto de la Staatsoper es, seguramente, el más *bruckneriano* imaginable; no es preciso comparar a los vieneses

con sus formaciones hermanas de Berlín, Leipzig o Dresde: hay una afinidad sonora especial de los vieneses para con esta música, que imbuye de especial sentido ritual cada arcada de la cuerda o cada coral de los metales. Aquí Mehta, que no es Celibidache, ni Wand, ni Masur, ni los desaparecidos Jochum o Karajan, dejó claro que tampoco tiene por qué serlo: unido a los Filarmónicos, urdió/desentrañó una *Séptima Sinfonía* vibrante, vehemente, apasionada y coherente: no hubo en ella densos procesos de interiorización ni arrobamientos estático-místicos, sino, casi en los antípodas, una complacencia al borde de lo hedonista en las hermosas, radiantes sonoridades de la obra y un impulso global casi heroico, llevado al paroxismo en el —notoriamente bien construido— clímax del Adagio. Fue este un Bruckner visceral y extrovertido, algo, en nuestros días, atípico, pero no por ello desdeñable. En conjunto, la Filarmónica de Viena volvió a sentar cátedra en el Auditorio Nacional y Zubin Mehta cuajó uno de los mejores conciertos que en Madrid se le recuerdan. La Asociación Filarmónica, obvio es señalarlo, se apuntó ese día el mayor triunfo de su corta pero ejemplar actividad artística.

José Luis Pérez de Arteaga

Brillante clausura

Madrid. Auditorio Nacional. Sala de Cámara. 22-V-93. I Ciclo Liceo de Cámara. Bob van Asperen, clave. Música española para tecla. Obras de Cabezón, Correa de Arauxo, Cabanilles, Ximénez, Anónimo, Soler y Scarlatti.

Ultimo concierto del I Ciclo Liceo de Cámara, y, como se esperaba, brillante broche para esta primera edición. El formidable clavecinista holandés cambió su anunciado programa Soler por un recorrido por la música para tecla compuesta en nuestro país entre 1550 y 1780, más variado pero en cierta forma decepcionante, por cuanto, aunque parezca mentira, las obras de los Cabezón, Cabanilles y compañía son harto más frecuentes en los recitales de este tipo que las del monje escorialense, y con van Asperen, que acaba de registrar la integral de la obra de Soler, disponíamos de una oportunidad idónea para poder escuchar el anunciado monográfico. Por añadidura, alguna obra (la anónima *Batalla del VI Tono* que abría el concierto) estaba pidiendo el órgano a gritos. Mas lo cierto es que los peros deben rendirse a la evidencia cuando la música está servida por un intérprete de este calibre, poseedor no sólo de una técnica excepcional (qué maravilla de mano izquierda en los *Pasacalles de I Tono* de Cabanilles), sino de una musicalidad de primer orden, como demostró en la *Sonata 105* de Soler, expuesta con una exquisita delicadeza, o en el anónimo *Il Tiento de IV Tono* «a modo de canción», traducido con un ímpetu rítmico extraordinario. El gran éxito del holandés obligó a conceder dos propinas, quizá no muy adecuadas (por el contexto).

Aunque hay que pulir algunos detalles para el futuro (el programa parecía impreso por sus propios enemigos, ya que, errores aparte —Correa de Arau—, uno tenía que buscar los autores después de la obra, sin que además hubiera diferenciación alguna por el tipo de letra), y no deja de ser una lástima que apenas se haya sobrepasado la media entrada en ninguno de los conciertos (tampoco en éste), pese a la notable calidad del ciclo en su conjunto, el balance de esta primera edición es claramente positivo, y no pudo tener mejor clausura.

R.O.B.

Una lección de musicalidad

Madrid. Auditorio Nacional, sala sinfónica. Ciclo Brahms de la Fundación Caja de Madrid. 30-IV-1993. Brahms, *Siete canciones de amor. Cuatro cantos serios opus 121. Cuatro romanzas de La Bella Magelone opus 33. Siete canciones populares.* Hermann Prey, barítono; Leonard Hokanson, piano.

5-V-93. Brahms, *Ocho piezas opus 76. Cuatro piezas opus 119. Tercera Sonata opus 5.* Aldo Ciccolini, piano.



Hermann Prey

El barítono berlinés Hermann Prey cantó en Madrid por primera vez en 1986; fue un *Winterreise* que comenté en el número 3 de SCHERZO. El público lo recibió ahora con una ovación larga y cálida que ayudó a establecer una comunicación intensa, y ya desde el segundo *Lied*, *Tus ojos azules opus 59, n.º 8*, hubo admirables resultados, con una cima absoluta en el siguiente, *La noche de mayo opus 43, n.º 2*. La voz cálida, varonil y atractiva de Prey, que sabe plegarse a la línea musical, al tiempo que articula el texto con la naturalidad de quien habla, halló eco en el piano matizadísimo, expresivo y perfecto técnicamente de Hokanson, con quien formó un dúo insuperable. También fueron excelentes las canciones de corte más ligero, como *Serenata inútil*, que cerró el primer bloque. En contraste bien calibrado, siguieron los muy difíciles *Cuatro Cantos serios*. Además de su pastoso centro, Prey lució en ellos un grave sólido, timbrado y un agudo brillante, incluido el sol que corona el último *lied*. Y, por supuesto, un *legato* ejemplar que encauza una expresión noble, coloreada por una gama dinámica especialmente rica en pianos y pianísimos.

La segunda parte comenzó con cuatro de las quince *Romanzas de Magelone*: Prey, la voz ya en plenitud, cantó, fraseó y matizó de manera admirable. *Siete canciones populares*, a cual más hermosa, cerraron el programa oficial: guardemos para el recuerdo, entre

muchas maravillas, *Da unten im Tale*, con un admirable epílogo del piano; *In stiller Nacht*, perfecta en todos sentidos, y *Erlaube mir*, pluscuamperfecta.

El recital de Ciccolini no tuvo ese grado de calor, de relación estrecha entre público y artistas, que fue cifra del recién comentado. Pero el gran pianista franco-italiano sigue conservando a sus 67 años una seguridad y soltura técnicas que ya quisieran muchos colegas a quienes duplica la edad, que no hubiesen podido ofrecer una *Sonata opus 5* tan precisa, limpia, lógica y transparente. Todo el concierto discursó por senderos de musicalidad impecable (con la única

excepción del apresurado *Intermezzo opus 75, n.º 6*) en los que el rigor, la claridad y la objetividad primaron sobre el temperamento y la pasión. Es el suyo un Brahms clásico, elegante, de ordenada arquitectura y rico tímbricamente, pero algo corto de dinámica y de pasión, carencias apreciables no sólo en la *Sonata* sino en alguno de los *Caprichos* de la *opus 76* (números 1 y 5) en los que faltó el carácter *agitato*. Ello se debe en parte a la actitud del pianista, que rehúye el menor efectismo para concentrar la atención del oyente en la música pura. Resultaron idóneas las *Piezas opus 119*, en especial las dos primeras, y los dos *Intermezzos opus 118, n.º 2* y *117, n.º 2*, ofrecidos como propinas, que cerraron quedamente un muy hermoso concierto, al que sólo faltó una pizca de calor y de contraste para llegar a lo excepcional.

Roberto Andrade

Penúltimo capítulo

Madrid. Auditorio Nacional, 12-V-93. Brahms: *Ein Deutsches Requiem*, Op. 45. Soile Isokoski, soprano; Jorma Hynninen, barítono. Orquesta Filarmónica Checa y Coro Filarmónico de Praga. Director: Gerd Albrecht. 13-V-93. Brahms: *Obertura trágica*, Op. 81; *Concierto para violín y orquesta en re mayor*, Op. 77; *Cuarteto en sol menor*, Op. 25, (transcripción orquestal de Arnold Schoenberg). Alyssa Park, violín. Orquesta Filarmónica Checa. Director: Gerd Albrecht.

Ya en el tramo final, el Ciclo Brahms organizado por la Fundación Caja de Madrid deparó una agradable sorpresa con la presentación en España de la violinista Alyssa Park. Ganadora del Concurso Internacional Chaikovski en su edición de 1990, es a sus 19 años mucho más que una simple promesa. Su sonido no es tan grande y peca de una cierta indefinición, consecuencia de falta de color y densidad, pero son notables el control del fraseo y la seguridad en el ataque. En ciertos momentos sería deseable tal vez un punto de pasión que exigiría otra pulsación. Es muy grata la limpieza del canto, de expresión contenida que no fuerza el sonido ni abusa del vibrato. Virtudes, todas ellas, que unidas a una mecánica desahogada hacen presumir muy halagüeñas perspectivas.

Gerd Albrecht es un director inquieto que no circula por caminos trillados y que tiene en su haber una especial atención a la música del siglo XX. Su Brahms es robusto, cálido, vital y...tópico, lo que es tanto como decir unilateral y hasta sumario. Hay que preguntarse si tal bagaje puede ser suficiente para salir airoso de una obra fronteriza, estilísticamente ambigua y contradictoria, como el *Requiem alemán*. De hecho se produjo un cierto

desencuentro entre el director y una orquesta poco refinada, de sonido grueso y descuidado. En cuanto al coro, al lado de momentos afortunados, mostró evidentes debilidades sobre todo en los pasajes fugados. No es falta leve teniendo en cuenta que la escritura contrapuntística no es un adorno erudito, prurito filológico del conocedor de Bach y Händel, sino un componente estructural y hasta una clave del sentido profundo de la obra cuyo mensaje, si se permite hablar así, de estoica resignación no es pasivo sino que, alimentado por fulgores apocalípticos encarna una voluntad positiva dentro por supuesto de un tono general grave y contenido.

Donde orquesta y director alcanzaron el máximo entendimiento fue en el *Cuarteto en sol menor* transcrito para orquesta, y en gran medida traicionado, por Schoenberg, quien afirmaba, y no le faltaba razón, que siempre se ejecuta mal, y que cuanto mejor es el pianista menos se oyen las cuerdas. Albrecht acreditó un gran sentido de la planificación y contagió su entusiasmo a la orquesta que, aquí sí, respondió como un conjunto homogéneo y dúctil, brillando al mismo tiempo la calidad de varias de sus individualidades.

D.C.C.

Sinrazón

Madrid. Auditorio Nacional. 28 y 29-IV-93. *Sinfonías Incompleta* de Schubert y *Séptima* de Bruckner; *Noche transfigurada* de Schönberg, *Vida de héroe* de Strauss. Staatskapelle de Dresde. Director: Giuseppe Sinopoli.

Siempre es un placer escuchar las cuerdas sedosas de la Staatskapelle de Dresde, una de las orquestas de sonoridad más pura, equilibrada, redonda y armoniosa. Estas virtudes han quedado otra vez puestas de relieve en esta ocasión, confirmando las excelencias que el conjunto había evidenciado en precedentes visitas. Y ello a pesar de que la batuta que lo ha regido en los dos conciertos arriba reseñados y que es su titular actual se encuentra lejos de poder extraer todo el enorme potencial musical que atesoran sus componentes.

En efecto, el italiano Giuseppe Sinopoli (Venecia, 1946), un artista vinculado durante años a la creación de vanguardia, compositor, alumno de Maderna y desde hace algún tiempo orientado hacia la dirección de las grandes orquestas y del repertorio sinfónico y operístico tradicional, no parece —por si no había quedado claro en su visita de hace unas temporadas con la Philharmonia— poseer los valores necesarios para atender como se merece, y obtener así los frutos musicales correspondientes y esperados, a una formación del nivel de la Staatskapelle. Y uno tiene en la mente, después de contemplar su monótona y rígida

manera de marcar —el inelegante gesto al dibujar anacrusas o ese espasmódico movimiento de muñecas, de dentro afuera, propio de un motorista, para impulsar los ataques— y lo insulso de sus planteamientos y resultados sonoros, aquella pregunta tan manida: "¿Qué hace un muchacho como tú con una orquesta como ésta"? Y acaba pensando en lo poderosas que son las multinacionales del disco y los agentes artísticos dueños del cotarro, capaces, las unas y los otros, de dar gato por liebre y de vender oropel al precio del oro de 24 kilates. ¡Pobres chicos los de esta formidable orquesta en las manos de un talento tan mediocre y tan pretencioso (antiguo médico y antropólogo que además va de intelectual y de trascendente)! Los discos son una cosa y la realidad de la sala de conciertos, otra; y aquí, por lo visto y escuchado, Sinopoli tiene poco que decir. Al menos con arreglo a lo que su fama, cachet y cargos exigen.

Una sosa, casi vertiginosa versión de la *Inacabada*, alejada de todo matiz poético, desconocedora del drama que se desarrolla en su interior, abrió la doble actuación. Luego, la *Séptima* de Bruckner —obra tan tocada hoy que ya no se admite si no es interpretada con

un mínimo de calidad—, que se ofreció —y ya es pecado con esa orquesta— de manera ruda, atropellada, ajena a cualquier tipo de misticismo, con una violencia excesiva en el Scherzo, sin cuidado en las articulaciones ni mimo en las progresiones, de espaldas al complejo mundo de sensaciones, sugerencias y visiones que encierran sus estructuras; sin la claridad polifónica y la acentuación que demandan sus pentagramas. Se añoró la fría pero bien construida aproximación de Haitink con los mismos instrumentistas de hace tres temporadas. Escasa tensión, falta de fluidez, ausencia de aromas postrománticos, deficiente control de dinámicas, desajustes notorios en la recreación de esa maravilla nocturna, potente premonición expresionista que es la *Noche transfigurada* de Schönberg, partitura que abrió la segunda sesión, cerrada con una vocinglera *Vida de héroe* en la que los solistas de la Staatskapelle estuvieron magníficos y en donde, mal que bien, la batuta encontró al fin cierto reposo, aunque sin llegar nunca a otorgar a la obra ese abigarramiento y esa luz multicolor que forman parte de sus señas de identidad y sin lograr desentrañar con la exigida nitidez el espectacular pasaje de la batalla.

A.R

Compact Disc


 RCA
VICTOR
RED
SEAL

Del Mes



RCA se complace en presentarle el "COMPACT DISC DEL MES". Como venimos haciendo durante los últimos meses usted puede adquirir el compacto del mes a un precio especial. Si desea conocer con anticipación el disco seleccionado rogamos escriba a la dirección abajo mencionada.

BEETHOVEN
Sonatas para piano y violín
N° 5 "Spring"
N° 9 "Kreutzer"
PINCHAS ZUKERMAN, violín
MARC NEIKRUG, piano

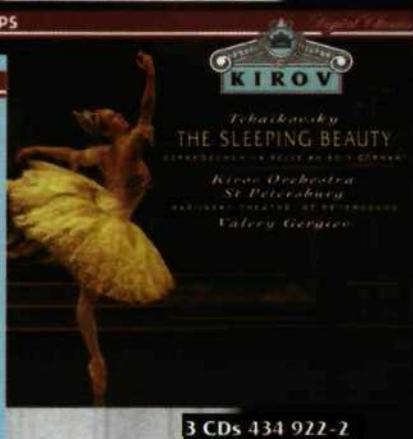
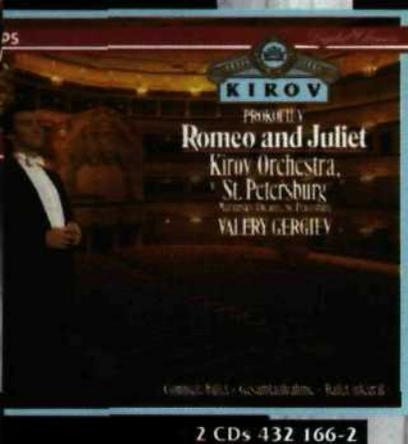
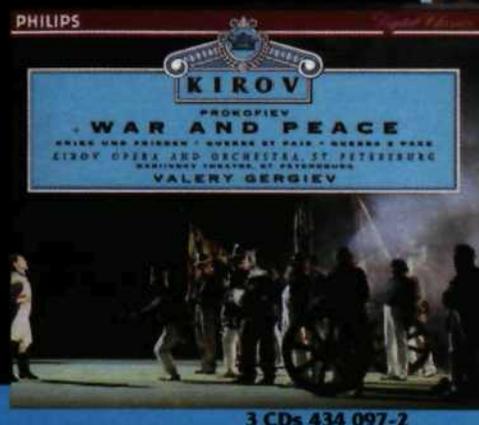
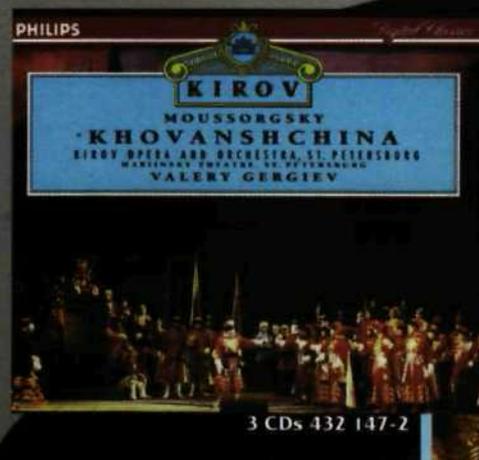

 JUNIO

PHILIPS

Digital Classics



**VALERY GERGIEV
Y LA ORQUESTA KIROV
DE SAN PETERSBURGO
EN PHILIPS CLASSICS**



Espléndido Trío

Madrid. Auditorio Nacional, Sala de Cámara. 24-IV-1993. I Ciclo Liceo de Cámara. Deutsches Streich Trio (Hans Kalafusz, violín; Jürgen Weber, viola; Reiner Ginzel, violonchelo). Mozart: *Trío (fragmento) en sol mayor*, K. 562e-Anh. 66. Penderecki: *Trío para cuerdas* (1991). Haydn: *Trío para cuerda en sol mayor Op. 53, n.º 1*. Beethoven: *Trío para cuerda en do menor, Op. 9, n.º 3*.

Un magnífico, espléndido concierto (probablemente el mejor de los escuchados hasta el momento) el que nos ofreció este conjunto alemán en la penúltima sesión del I Ciclo Liceo de Cámara. Ya desde la breve obra de Mozart fue aparente la extraordinaria clase individual de los tres instrumentistas germanos, perfectamente conjuntados, con un equilibrio perfecto y una musicalidad exquisita. Buena parte del interés se centraba en la primera audición en Madrid (y al parecer en España, según aclaró el viola Jürgen Weber justo antes de comenzar la interpretación) del *Trío* de Penderecki, dedicado precisamente a este conjunto. La obra del polaco, cuya estética debo confesar que en general no me resulta especial-

mente próxima, es extraordinaria, dotada de una gran expresividad, con una tensión, una riqueza tímbrica e intensidad rítmica que uno asocia a Stravinski. Obtuvo una traducción simplemente apabullante por parte del Deutsches Streich Trio, y fue calurosamente recibida por el público (no muy abundante). Magnífica igualmente, viva y ligera la versión del *Trío* haydniano, y verdaderamente difícil de resistir la del beethoveniano *Op. 9, n.º 3*, con un movimiento inicial enérgico, en el que Kalafusz lució una nítida articulación y un bello sonido. El gran éxito obligó a conceder tres propinas. Pudieron —merecieron— ser más.

R.O.B.

Doble sorpresa en el Gran Bazar

Madrid. Auditorio Nacional, 6-V-93. Chaikovsky. *Capricho italiano, Op. 45. Concierto para piano y orquesta n.º 2 en sol mayor, Op. 44. Tercera Sinfonía en re mayor, Op. 29 «Polaca»*. Nikolai Luganski, piano. Orquesta Sinfónica de Madrid. Director: Igor Golovchin.

Ir a un concierto a ver qué pasa y salir con la sensación de haber descubierto algo que vale la pena es una de esas cosas que gratifican a cualquier aficionado que se precie. Y eso es lo que ocurrió para quien esto firma en el quinto de los programas que la Comunidad de Madrid dedica a conmemorar el Centenario de la muerte de Chaikovsky. La forma de negociar el trivial *Capricho italiano* por parte del estrictamente desconocido —salvo algunas grabaciones marginales— Igor Golovchin, y a pesar de que la *Arbós* tardó un poco en calentarse, fue toda una premonición de lo que vendría luego. Y fue, por orden, un acompañamiento de muchos quilates al bello *Segundo Concierto para piano* —estudios Manuel Viluendas y Rafael Ramos en el *Andante non troppo*—, sobre todo en el modo de encarar el *Allegro con fuoco*. Y, para cerrar, una versión pletónica de la *Tercera Sinfonía*, que carga con el sambenito de ser la más floja del compositor pero que atesora bellezas que hay que saber descubrir. Por ejemplo, el Mahler antes de tiempo que está encerrado en el *Andante elegiaco*, y que aquí se nos mostró tal cual. Golovchin tuvo detalles de maestro de los de verdad. Así, su manera de plantear las dinámicas para que las progresiones resultaran sonoramente coherentes o, realmente impresionante, su modo de pedirle más a las cuerdas de la Sinfónica de Madrid —y

conseguir casi el límite— en el *Tempo di polacca* final, cuando parecía imposible que éstas fueran capaces de equilibrar la potencia de unos metales lanzados.

Nikolai Luganski abordó el difícilísimo *Concierto en sol mayor* con un convencimiento y un conocimiento apabullantes, con una técnica sin fisuras y con unas facultades envidiables. Supo ser enérgico al principio, cantar en medio y correr sin atropellos al final, con lo que la obra se benefició de una de esas versiones que la reivindican frente a su compañera en *Si bemol menor*, mucho más interpretada.

El público de estos conciertos, digámoslo sin orgullo, se ha ganado a pulso el dudoso honor de ser el más ruidoso de una capital que comparte con Varsovia el cetro de la menos respetuosa de Europa con los músicos que la visitan. Toses, estornudos, papeles de caramelos, conversaciones, ruidos de asiento, llegadas a deshora, ocasionaron que algún espectador echara su cuarto a espaldas mandando callar con más estrépito que nadie. El Auditorio parecía una mezcla del Gran Bazar de Estambul y la consulta del otorrino. Sólo nos faltan ya un par de vómitos y media docena de ventosidades. Pero todo se irá. ¿Quizá el 22 de junio, próxima cita con Chaikovsky?

L.S.

Renacimiento de Boccherini

Madrid. Auditorio Nacional, 21 y 22-IV-93. Cuarteto Athenaeum Enesco de París. Yvan Chiffolleau, violonchelo; Jean-Pierre Rampal, flauta. XX Ciclo de grandes autores e intérpretes de la música. Universidad Autónoma de Madrid.

Madrid y varias de sus instituciones (Fundación Juan March, Real Academia de San Fernando y Radio 2, la revista SCHERZO, Fundación Caja de Madrid y Universidad Autónoma) vienen rindiendo homenaje a lo largo del 93, en ciclos o conciertos extraordinarios, al compositor de Luca. De todos ellos, tienen especial interés los recitales del pasado abril pues han permitido rescatar cinco *Quintetos para flauta y cuerda* (inéditos hasta ahora) cuyos originales se conservan en el Archivo Musical del Palacio Real de Madrid. En este sentido, hay que destacar la aportación de J. Peris Lacasa y el equipo de la Cátedra de Música de la Universidad Autónoma que han llevado a cabo el trabajo de catalogación, recuperación, revisión y divulgación de estas cinco maravillas dieciochescas.

Los programas estuvieron compuestos por cinco nuevos *Quintetos para flauta y cuerda* (n.ºs 1-5), dos *Cuartetos* (*Op. 58, n.º 5* y *Op. 33, n.º 6*) y un *sexteto* (*Divertimento Op. 16, n.º 4 G 463*), amén de varios movimientos rápidos de otros *Sextetos* del autor italiano como cierre a cada una de las veladas musicales.

El conjunto de cámara Enesco aportó todo el saber hacer musical de sus componentes habituales: impresionantes los *presti* y *prestissimi* del violín de Constantin Bogdanas, el acento melódico del de Florin Szigeti, la fuerza vital de la viola de Dan Larca y el bello canto (entre melancólico y dramático) de Dorel Fodoreanu. El violonchelo de Yvan Chiffolleau creó y marcó un bello diálogo emotivo con el de Fodoreanu y la flauta de Jean-Pierre Rampal acentuó el acabado con el exquisito encanto que le caracteriza siempre.

La atmósfera de los salones y saloncitos de los palacios del infante don Luis en Boadilla del Monte o Arenas de San Pedro crecía con cierta dificultad en la amplia Sala Sinfónica del Auditorio Nacional a pesar de lo cual se fue obrando, pieza a pieza, el milagro: jun nuevo Boccherini estaba naciendo!

Es interesante apuntar que todos los elementos neoclásicos o prerrománticos, españoles o italianos, existentes en la música de Boccherini fluían en cada obra, pasaje y nota, permitiendo este esperado renacimiento boccheriniano.

Victor Pagán

ONE: suma y sigue

Madrid. Auditorio Nacional. Orquesta Nacional de España. 18-IV-93. Director: Víctor Pablo Pérez. Coro Nacional. Obras de Stravinski, Larrauri y Shostakovich. 25-IV-93. Director: Walter Weller. Orfeón Donostiarra. Linda Finnie, contralto; Ruth Ziesak, soprano; Andreas Schmidt, barítono. Obras de Brahms. 2-V-93. Director: Aldo Ceccato. Cuarteto de la Staatskapelle de Berlín. Obras de Webern, Schoenberg y Beethoven. 9-V-93. Director: Adrian Sunshine. Coro Nacional. Víctor Martín, violín; Pilar Westermeier, viola. Obras de Rossini, Mozart, Thompson y Stravinski.

La vuelta de la *Ezpatadanza* de Larrauri marcaba el programa a cargo de Víctor Pablo Pérez al frente de la Orquesta y el Coro Nacionales. Que la obra sigue diciendo algo lo puso de manifiesto el público que mostró su desagrado, mucho menor en número que el que aplaudió una música hoy más a contracorriente que nunca. *El canto de los bosques* es de lo peor de Shostakovich —pura circunstancia— pero se oye con agrado y se interpretó sin complejos. Bien la



Víctor Pablo Pérez hizo un excelente Stravinski

suite de *El pájaro de fuego* con un maestro al podio que cada vez sabe mejor lo que quiere y que merece, de una vez, la suerte que su talento demanda.

Walter Weller planteó un *Requiem alemán* en el que quedaron mejor los momentos recogidos —excelente el *Selig sind...* del inicio— que esos más grandiosos en los que faltó hondura y diferenciación de planos textuales y sobró algo de artificio. Magnífica, de voz dulcísima y juvenil que recordaba ilustres antecedentes, la soprano Ruth Ziesak y muy bien también, aun con un agudo algo falto de brillo, el barítono Andreas Schmidt, muy en la línea de su maestro Fischer-Dieskau. Correcta Linda Finnie en una versión de la *Rapsodia para contralto* a la que faltó emoción. La estrella de la sesión fue, como era de esperar, un Orfeón Donostiarra al que quisiéramos ver más a menudo por Madrid. Magníficamente preparado por José Antonio Sáiz, dio todo lo que se pidió de él con esa clase, esa belleza de estilo y esa personalidad que le hacen ser una de las mejores formaciones corales del mundo.

Prosiguió Ceccato con su ciclo Beethoven —Segunda Escuela de Viena en el que fue, quizá, el concierto más redondo de la serie. Sorpresa en la bella versión de *In sommerwind* —que nos remitió a su estupenda *Noche transfigurada* del pasado diciembre—, abordada con enorme

cuidado y nunca como esa música menor que sólo hasta cierto punto es. En la *Pastoral* beethoveniana Ceccato aplicó unos *tempi* contenidos que hicieron que la orquesta no se conformara con la lectura de una obra sabida. Y hubo un concepto serio y una factura rigurosa. El *Concierto para cuarteto de cuerda y orquesta* de Schoenberg, sobre el *Concerto Grosso Op. 6, n.º 7* de Haendel, es una obra plúmbea en la que no creía ni su autor. Se agradece su inclusión por lo infrecuente y por la buena respuesta de un cuarteto solista al que habría que juzgar con obras mayores.

Adrian Sunshine planteó un programa interesante y breve en el que todo se movió en esa plana normalidad que nada aporta a la vida de la orquesta. Sin demasiado interés la *Obertura de «Il Signor Bruschino»*. Bien Martín y Westermeier en la bellísima *Sinfonía concertante* de Mozart y el Coro Nacional en un prescindible *Aléluia* del americano Thompson y en una *Sinfonía de los Salmos* sobre la que planeaba, inmisericorde, el recuerdo de la versión de Gary Bertini con la Orquesta y el Coro de RTVE —muy inferior éste al Nacional, pero beneficiado por la presencia de un gran maestro— en el que ha sido, sin duda, el mejor concierto dado hasta la fecha en esta temporada por las orquestas madrileñas.

L.S.

MÁLAGA

Cassello triunfó

Málaga. Teatro Cervantes. Temporada de Opera. Bellini: *I puritani*. Kathleen Cassello. Ibaro Mentxaka; Bradley Williams; Don Jan Gong, Christopher Robertson. Coro de la Opera de Málaga. Málaga Danzateatro. Producción: Festival de Opera de Canarias. Director de producción: Carlos de Mesa. Director escénico: Luis Iturre. Orquesta Ciudad de Málaga. Director: Eugéné Kohn.

Kathleen Cassello conquistó el pasado año al público operístico de Málaga. Y ahora ha vuelto a revalidar y casi a superar aquella memorable actuación ofreciendo una versión limpia, dúctil, llena de buen saber, en un alarde de la técnica del belcantismo, con una voz hermosa, bien timbrada y muy sugestiva, así como una gran capacidad dramática haciendo siempre increíble y próximo el personaje que incorpora, en este caso la atormentada Elvira de *I puritani*. Sin duda, Cassello está especialmente bien dotada para superar todas las dificultades —que son muchas— de esta página belliniana. Y lo hace con un rigor absoluto, sin concesiones, sabiendo dotar a su voz de ese dramatismo, de esa pasión demencial que azora el alma de Elvira y que se plasma en la doliente y melódica partitura del compositor italiano. Fue el suyo un triunfo total, absoluto, estableciéndose esa indispensable corriente entre la soprano y el público que se le entregó sin reservas. Junto a Kathleen Cassello habrá que destacar la espléndida voz y excelente actuación del bajo chino Dong Jian Gong y la muy aceptable incorporación del barítono Christopher Robertson, sobrio y de grata voz, al que ya tuvimos ocasión de admirar en el Marcello de *La bohème*, de hace dos temporadas. Aceptables Itxaro Mentxaka, José Ruiz y Miguel López.

Muy distinta opinión nos merece el tenor Bradley Williams, poco idóneo o nada idóneo para incorporar a Arturo. Voz feble, sin consistencia, con un extraño registro agudo. Ofreció una pobre actuación desluciendo algunos de los momentos más sentidos y gratos de esta ópera. Bien el Coro de Málaga y muy bien la Orquesta que dirigió con buen sentido musical Eugene Kohn. Producción espléndida, como ya viene siendo habitual en la breve pero interesantísima temporada operística malagueña.

José Antonio Lacárcel



NUEVAS EDICIONES DE D

1993



CD 437 506-2/DCC 437 506-5



CD 437 520-2



CD 437 545-2/DCC 437 545-5



CD 437 523-2



CD 429 749-2/DCC 429 749-5



CD 437 519-2



CD 429 748-2/DCC 429 748-5



CD 437 524-2



JOHANNES BRAHMS
Hungarian Dances Nos. 1, 3, 10, 16, 18, 19, 20 & 21
ANTONIN DVORÁK
Symphonic Variations Op. 78
Czech Suite Op. 39
Primer lanzamiento de **John Eliot Gardiner** en el sello amarillo con la Orquesta Sinfónica de la **Radio del Norte de Alemania**.

CD 437 506-2
DCC 437 506-5
MC (Cro2) 437 506-4
4D AUDIO RECORDING

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Krystian Zimerman y **Leonard Bernstein** grabaron los últimos tres conciertos para piano de Beethoven con la **Orquesta Filarmónica de Viena** antes de la muerte del maestro; el pianista completó el ciclo dirigiendo los conciertos N^o1 y 2 desde el piano.

Piano Concertos
Nos. 1 & 2
CD 437 545-2
DCC 437 545-5
Nos. 3 & 4
CD 429 749-2
DCC 429 749-5
No. 5 "Emperor"
CD 429 748-2
DCC 429 748-5

EDVARD GRIEG
La **Edición del Aniversario de Grieg** continúa con el lanzamiento de 5 CD's que celebran el 150 aniversario de su nacimiento

Holberg Suite - 2 Melodies
2 Lyric Pieces - 2 Elegiac Melodies
2 Nordic Melodies
Neeme Järvi - Gothenburg Symphony Orchestra
CD 437 520-2
Olav Trygvason Op. 50
Land-sighting Op. 31
Peer Gynt Suites Nos. 1 & 2
Stene - Gjevjang - Hagegård
Neeme Järvi - Gothenburg Symphony Orchestra
CD 437 523-2
Piano Concerto
Lyric Suite Op. 54
In Autumn Op. 11
Lilya Zilberstein
Neeme Järvi - Gothenburg Symphony Orchestra
CD 437 524-2





VERANO

Bergliot
Before a Southern Convent
Op. 20
The Mountain Thrall Op. 32
Songs
Bonney · Stene · Hagegård
Neeme Järvi
Gothenburg Symphony Orchestra
CD **D****D****D** 437 519-2 **G****H**
Songs
Anne Sofie von Otter
Bengt Forsberg
CD **D****D****D** 437 521-2 **G****H**

ARTHUR HONEGGER
Pacific 231 · Horace
Victorieux · Rugby
Mermoz · "La Tempête"
Pastorale d'été
Orchestre du Capitole de Toulouse
Michel Plasson
CD **D****D****D** 435 438-2 **G****H**

Dos nuevos lanzamientos de la **Orpheus Chamber Orchestra**:
FELIX MENDELSSOHN
String Symphonies
Nos. 8, 9 & 10
CD **D****D****D** 437 528-2 **G****H**
OTTORINO RESPIGHI
Antiche Danze ed Arie I & III
Gli Uccelli
Trittico Botticelliano
CD **D****D****D** 437 533-2 **G****H**

Primer lanzamiento de una serie de obras orquestales grabadas por **James Levine** y la **Metropolitan Opera Orchestra**:

MODEST MUSSORGSKY
Pictures at an Exhibition
IGOR STRAVINSKY
Le Sacre du Printemps
CD **D****D****D** 437 531-2 **G****H**
DCC **D****D****D** 437 531-5 **G****H**
RICHARD WAGNER
Overtures and Preludes from:
Der fliegende Holländer
Tannhäuser
Die Meistersinger von Nürnberg
Rienzi · Lohengrin
CD **D****D****D** 435 874-2 **G****H**
DCC **D****D****D** 435 874-5 **G****H**

FRANZ SCHUBERT
Schwanengesang
5 Lieder
Andreas Schmidt
Rudolf Jansen
CD **D****D****D** 437 536-2 **G****H**

Tercer lanzamiento de **Myung-Whun Chung** con repertorio francés para el sello amarillo, con la Orquesta de la **Opera de la Bastilla**:
CAMILLE SAINT-SAËNS
Symphony No. 3
"Organ Symphony"
Michael Matthes, organ
OLIVIER MESSIAEN
L'Ascension
CD **D****D****D** 435 854-2 **G****H**
DCC **D****D****D** 435 854-5 **G****H**

FRANZ SCHUBERT
Symphony No. 8 "Unfinished"
Symphony No. 9
Giuseppe Sinopoli,
Director Principal de la **Staatskapelle de Dresde**,
dirigiendo Schubert.
CD **D****D****D** 437 689-2 **G****H**
MC (CrO2) 437 689-4 **G****H**
4D AUDIO RECORDING

"SCHUBERT-SOIRÉE"
Obras para orquesta de cámara y violín con **Gidon Kremer**.
Konzertstück D 345
Polonaise D 580
Rondo D 438 · 5 Minuets D 89
5 German Dances D 90
and more
Kremer · G. Lester · Poppen
R. Lester
The Chamber Orchestra of Europe
CD **D****D****D** 437 535-2 **G****H**

ROBERT SCHUMANN
Davidsbündlertänze
FRANZ SCHUBERT
Wanderer-Fantasie
Tercer lanzamiento de **Anatol Ugorski** para **Deutsche Grammophon**,
siguiendo sus anteriores recitales de Beethoven,
Mussorgsky y Stravinsky:
CD **D****D****D** 437 539-2 **G****H**
4D AUDIO RECORDING

JEAN SIBELIUS
PETER TCHAIKOVSKY
Violin Concertos
Gil Shaham presenta su última grabación con **Giuseppe Sinopoli** y la **Philharmonia Orchestra**.
CD **D****D****D** 437 540-2 **G****H**
DCC **D****D****D** 437 540-5 **G****H**
4D AUDIO RECORDING



CD 437 528-2



CD 437 689-2/MC 437 689-4



CD 437 531-2/DCC 437 531-5



CD 437 536-2



CD 437 533-2



CD 437 539-2



CD 435 854-2/DCC 435 854-5



CD 437 540-2/DCC 437 540-5



CD 437 535-2



CD 435 874-2/DCC 435 874-5

Ministerio dello Spettacolo
Comune di Cagliari
Regione Sarda



AMICI DELLA MUSICA
DI CAGLIARI

Presidente: **LUCIA AVALLONE**
Director Artístico: **SERGIO PERTICAROLI**

CONCORSO INTERNAZIONALE "ENNIO PORRINO" 1993

PIANOFORTE
e
COMPOSICION

5-12 de Diciembre de 1993
Inscripciones hasta el 30 de Octubre



Para más información y solicitud de bases,
escribir a:

AMICI DELLA MUSICA DI CAGLIARI

Casella Postale 118
09100 Cagliari (Italia)

o bien telefonar al número 070/42280,
dejando un claro mensaje en la secretaría
telefónica.

SAN SEBASTIAN

Increíble, pero humano

San Sebastián. Teatro Victoria Eugenia. 28-IV-93. Asociación de Cultura Musical. Matt Haimovitz, violonchelo; Bruno Canino, piano. Obras de Beethoven, Schubert, Debussy, Britten y Granados.

Matt Haimovitz es el último portento del violonchelo surgido tras los Harrell, Meneses o Yo-Yo Ma. A sus veinte años, ya posee una técnica apabullante, un sonido espléndido y una madurez de concepto que hacen de él un músico de una pieza. No en vano puede permitirse el lujo de formar dúo con Bruno Canino, este pianista italiano nervioso, incisivo que sin duda es uno de los mejores acompañantes de la actualidad. Así puede decirse que no asistimos a un simple recital de virtuosismo sino a una auténtica sesión de música de cámara.

Después de un Beethoven (*Sonata n.º 5 en re mayor, Op. 102/2*) quizá excesivamente cerebral, la *Sonata para arpeggione* de Schubert estuvo rebosante de juventud y de expansivo lirismo, con preciosos detalles expresivos en el piano. Pero fue, sobre todo, en el siglo XX donde ambos instrumentistas dieron la máxima talla; en las *Sonatas* de Debussy y Britten, haciendo resaltar toda la modernidad rítmica y riqueza armónica de las obras. Fuera de programa, después de una perfumada *Oriental* de las *Danzas españolas* de Granados, el chelista tuvo un pequeñísimo desliz en una pieza de puro lucimiento titulada *La abeja*, que asumió con deportividad y nos permitió descubrir, al fin, que afortunadamente también es humano.

Rafael Banús Irusta



Matt Haimovitz

FOTO: D.G.

VALENCIA

Feliz aniversario

Valencia. Palau de la Música. 7-V-93. Edison Denisov. *Concierto para piano y orquesta* (estreno en España); Stravinski: *Oedipus Rex*. Jean-Pierre Dupuy, piano, Jacques Trussel, tenor (Oedipus), Lucia Valentini-Terrani, mezzo (Yocasta), Esa Ruuttunen, bajo (Creonte, Mensajero), Stafford Dean, bajo (Tiresias), Ignacio Giner, tenor (Pastor), Francisco Valladares, narrador. Coro y Orquesta de Valencia. Director del Coro: Francisco J. Perales. Director: Manuel Galduf.



Galduf demostró una vez más sus buenas maneras directoriales

Escuchamos una buena versión del *Oedipus Rex*, dentro de la serie de conciertos de música contemporánea Ensembles 93 y, también, del 50 Aniversario de la Orquesta de Valencia. Ésta, el Coro de Valencia y la dirección de Manuel Galduf, volvieron a demostrar su capacidad para abordar un repertorio ambicioso a un buen nivel, por claridad y eficacia, aunque sin alcanzar toda la profundidad que pide la partitura. Rotundo de voz y entregado estuvo el bajo Esa Ruuttunen, en Creonte y Mensajero, correctos Stafford Dean, en Tiresias e Ignacio Giner en Pastor. Lucia Valentini-Terrani, con su deteriorado timbre actual, dijo su parte en el acto II, con intensidad, *Nonn' erubescite, reges*, y aplicó con eficacia expresiva su esforzado registro grave. El Oedipus de Jacques Trussel apoyó su eficiencia en el simple buen volumen y en dos o tres notas fijas brillantes en el agudo y en una correcta intención expresiva en las frases fundamentales a partir de *Pavesco subito, locasta* (acto II) y en *Nonne monstrum rescituri* (acto III). Teniendo en cuenta el suficiente volumen de las voces, el que en algunos pasajes fueran engullidas por la orquesta hay que achacarlo esta vez principalmente a la orquestación que, en esos momentos, demanda imperiosamente

un foso. Aparte de esto y de la inutilidad del papel del Narrador (bien declamado por Francisco Valladares), parte perfectamente prescindible, *Oedipus Rex* se nos reveló nuevamente como obra maestra en su plástica monumental y mayestática.

De la todavía injusta valoración de la obra, que se sigue percibiendo en medios críticos, tiene parte de culpa la invectiva de Adorno, cuya habitual penetración fue incapaz de ver la empresa de Stravinski, aquí usando el latín como *cifra* o como rito para aproximarse a lo esencial del mito, alejado del lenguaje cotidiano, y de oír la emoción contenida de tantos pasajes y el tratamiento del lenguaje como materia fonética (valor usual en el Barroco y Clasicismo). Los oyentes también pudieron seguir el libreto en una cuidada traducción. El concierto se abrió con el estreno en España del *Concierto para piano y orquesta* de Edison Denisov (1929), con una interesante tímbrica en el Adagio, y, en su conjunto, deudor de soluciones bartokianas, citas de jazz en los saxofones, técnica aleatoria, en un conjunto relativamente interesante, con algunos pasajes en los metales, crispados, saturados, como una disoluta coda bruckneriana.

Blas Cortés

La madurez de Marilyn Horne

Valencia. Palau de la Música. 5-V-93. Obras de Arne, Brahms, Rossini, Donaudy, Respighi, Puccini, Tosti, Verdi y Montsalvatge. Marilyn Horne, mezzo-soprano; Warren Jones, piano.

Marilyn Horne escogió un programa adecuado a sus actuales facultades, y supo dosificarlo, excelentemente acompañada por Warren Jones. Pero como ocurre con tantos recitales de veteranos, aparte de los 25 aplausos del público, intercalados también entre los *Lieder* de Brahms, Horne destacó a fin de cuentas en su territorio: en Rossini y en las arias barrocas de Thomas A. Arne. De éste, destacó la delicada versión, con un perfecto control dinámico, de *O too lovely* de *Artajerjes* (cuya primera versión de Arne es italiana) y en la justa coloratura de *Preachnot me your musty Rules*, de la mascarada *Comus*. Los *Lieder* de Brahms fueron correctamente interpretados, aparte la mejorable pronunciación, sobre todo *Die Mainacht*, *Da unten im Tale* y *Von ewiger Liebe*. Pero con la desventaja para Horne de que estos mismos los había cantado, sólo dos días antes en el Palau, Hermann Prey, en un programa dedicado a Brahms, emocionante, insuperable, en un momento milagroso de madurez del barítono alemán.

Con las canciones de Rossini, Horne volvió a recordarnos su magisterio. Incluyó piezas de 1813-18, *Qual voce, quai note* e *Il trovatore*, de 1848, *Francesca da Rimini* y de los *Pecados de vejez: La petite bohémienne* y *Adieux à la vie*. Esta última, elegía sobre una sola nota, la cantó magníficamente. Después de correctas versiones de varias canciones de Donaudy, Respighi, Tosti y Puccini (*L'uccellino*) de muy distinto interés, las *Cinco canciones negras* de Montsalvatge fueron dichas con sensibilidad y recursos variados. La voz de Marilyn Horne, lejos ya del brillo de antaño, forzada a veces en el grave, con veladuras, más acusadas al final de la primera parte con *La petite bohémienne*, conserva el encanto del timbre central, el gusto y la naturalidad en la ornamentación y en la modulación de los pasajes más líricos y a media voz. Por ello lo mejor de su actuación se centró en la *Canzonetta spagnuola* de Rossini y en el *Plaisir d'amour*, dadas como propinas, y en el citado *O too lovely* de Arne.

B.C.

EMI
CLASSICS

Por fin disponible una grabacion excepcional

Stravinsky *Oedipus Rex*

CDC 7 54445 2

Stravinsky *Oedipus Rex*

EMI
CLASSICS

Anthony Rolfe Johnson

Marjana Lipovšek

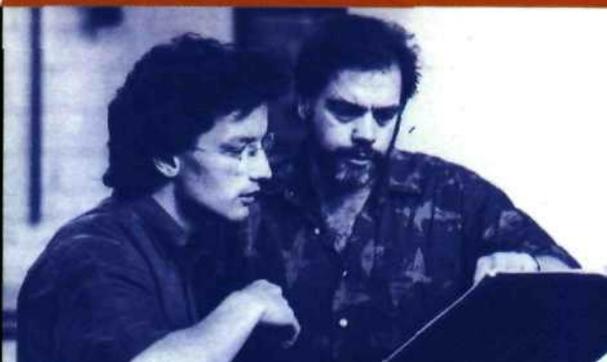
John Tomlinson

Alastair Miles

John Mark Ainsley

Peter Coleman-Wright

Lambert Wilson



Anthony Rolfe Johnson



Marjana Lipovšek



John Tomlinson



Alastair Miles



John Mark Ainsley



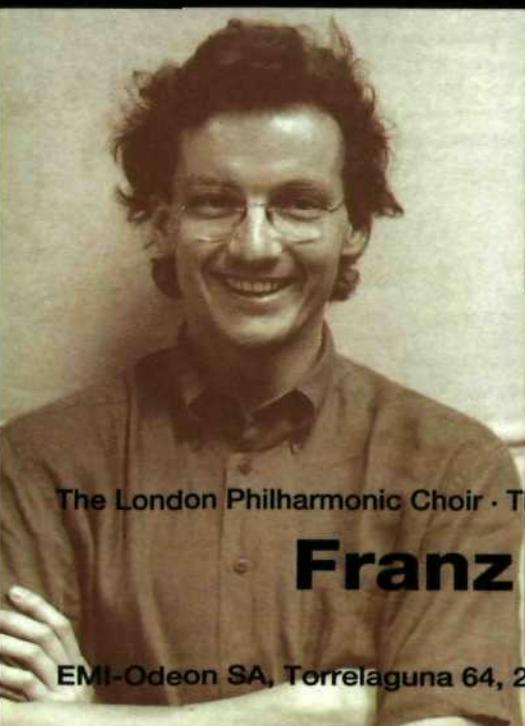
Peter Coleman-Wright



Lambert Wilson

The London Philharmonic Choir

The London Philharmonic **Franz Welser-Möst**



The London Philharmonic Choir · The London Philharmonic

Franz Welser-Möst

EMI-Odeon SA, Torrelaguna 64, 28043 Madrid

Franz Welser-Möst, una batuta en alza



FOTO: ALEX VON KOETTITZIEM

Titular de la Filarmónica de Londres desde octubre de 1990. Franz Welser-Möst es a sus 32 años el más joven director musical de una orquesta de rango internacional. Polémico y controvertido, contradictorio a veces y juvenilmente radical siempre, tildado de «provocador» por la prensa británica, el joven maestro austriaco (Linz, 1960) se muestra en esta entrevista, realizada el pasado 31 de marzo en la fría y lujosa suite del Hotel Savoy en la que habita en Londres, absolutamente persuadido de sus singulares ideas musicales. Firmemente apoyado por EMI (sello con el que tiene firmado un contrato en exclusiva) y por músicos como Claudio Abbado o Bernard Haitink, su carrera parece imparable. El ritmo de su actividad resulta tan trepidante como los criticados *tempi* que suelen definir sus interpretaciones. Este mes de junio (días 9 y 10) se presentará en Madrid al frente de su Filarmónica de Londres con la *Primera Sinfonía* de Shostakovich y la *Misa en mi bemol* de Schubert, al día siguiente dirigirá la *Quinta Sinfonía* de Bruckner. Antes (días 7 y 8) actuará en Santiago de Compostela y Bilbao.

SCHERZO.—*Su carrera resulta meteórica. Desde los 30 años es director musical de la Filarmónica de Londres, visita las mejores orquestas, cuenta con una expansiva discografía sólidamente instalada en el mercado internacional, las giras se suceden sin interrupción... Su agenda de 1993 no tiene huecos. Además de atender la temporada de conciertos en Londres, en febrero grabó El pájaro de fuego; en junio una gira por España; en julio otra por Sudáfrica, dos actuaciones en el Festival de Salzburgo y registrar La viuda alegre; en agosto una gira por Sudamérica y grabar El mandarín maravilloso de Bartók y las Variaciones sobre el pavo real, de Kodály; en octubre llevará al disco las Sinfonías Segunda y Tercera de Schumann, y algo después grabará la Octava de Mahler. Finalmente, en noviembre, tiene pendiente una larga gira por Estados Unidos. ¿No va todo un poco rápido?*

FRANZ WELSER-MÖST.—*¡Me voy a retirar! (fortísima y prolongada carcajada). No, creo que no. Siempre he mantenido la siguiente máxima: «mirar alto, comenzar pronto». A los veinte años dirigí por primera vez la Misa solemnis de Beethoven y entre mis muchos proyectos de entonces ya figuraban el Tristán e Isolda, las Pasiones de Bach, las Sinfonías de Bruckner, las óperas de Mozart y tantas otras obras y compositores. Creo que nunca se va demasiado rápido. Ahora, ubicado en la Filarmónica de Londres, pretendo, por encima de todo, mantener una relación importante y productiva con la orquesta Filarmónica. Mi intención hoy, y quiero pensar que también la de los profesores, es seguir juntos indefinidamente. Aunque sé que ya no está de moda, creo firmemente en las relaciones largas entre director y orquesta. Pretendo establecer un vínculo equiparable al que mantuvieron con sus orquestas los grandes directores de nuestro siglo, como Furtwängler con Berlín, Filadelfia y Ormandy, Cleveland y Szell, Berlín y Karajan o Leningrado y Mravinski ¡que se prolongó a lo largo de 46 productivos años!; ¡en todo ese tiempo Mravinski jamás dirigió otra orquesta...! Bueno, quizá dentro de diez o quince años sea el tiempo de cambiar a una orquesta americana y permanecer por un período similar. Ya soy mayor (risas), por lo que puedo hacer lo que me apetece.*

S.—*Cuando en octubre de 1990 fue nominado titular de la Filarmónica de Londres, previamente se había propuesto el puesto a Zubin Mehta y a Bernard Haitink, dos reconocidas batutas que por una u otra razón no aceptaron el ofrecimiento. ¿Qué ha ganado y qué ha perdido la orquesta con su llegada?*

F.W.M.—*Ha ganado la posibilidad de hacer cosas nuevas, con un director joven lleno de entusiasmo y ganas de trabajar. Capaz de introducir cambios. Esto es algo siempre positivo. Artísticamente pienso que tampoco se ha perdido nada con mi llegada. Sí desde el punto de vista del marketing: en este sentido hubiera sido más conveniente haber contratado alguna figura de prestigio. Como todos los directores de orquesta, soy una *prima donna* y por ello siempre celoso de otras batutas de calidad, pero como director musical de la Filarmónica de Londres quiero y deseo que vengan a dirigirla maestros invitados variados y de máximo nivel. En este sentido, creo que la orquesta también ha salido beneficiada.*

S.—*¿Qué opinión le merece Mariss Jansons, director invitado de la Filarmónica de Londres. ¿No existen discrepancias entre ustedes?*

F.W.M.—*Mariss es un músico honesto y franco. En cuanto titular de la Filarmónica, ni soy ni puedo ser celoso de mis colegas. Tenga en cuenta que en la orquesta también tengo a Bernard Haitink (en calidad de presidente) y a Klaus Tennstedt, que es director laureado. Quiero que mi orquesta cubra todos los repertorios: el alemán, el francés, el ruso... El alemán lo cubrimos Haitink, Tennstedt y yo: el eslavo Zubin Mehta y Mariss, que además hace muy muy bien la música francesa, a*

diferencia de la alemana, en la que no es tan bueno. Para mí es lo contrario. Es decir, nos complementamos perfectamente, por eso es por lo que le propuse y pedí que Mariss fuera principal director invitado.

S.—*Londres ha sido tradicionalmente una ciudad difícil para los músicos extranjeros. Tengo entendido que usted no ha sido bien recibido aquí, acaso por el mucho poder que le han conferido los rectores de la Filarmónica, con capacidad incluso para despedir y contratar músicos sin limitación. ¿Cómo encontró a la Filarmónica cuando asumió la titularidad? ¿Cuáles son sus objetivos?*

F.W.M.—*Se dice, efectivamente, que he echado a muchas personas de la Filarmónica, que he removido todo... No es cierto. Todo son exageraciones. Realmente, sólo he expulsado a una persona, que además llevaba únicamente unos pocos meses. Por lo que dicen, parece que he despedido a media orquesta. Por otra parte, Londres —la prensa inglesa en general— es una ciudad famosa por encumbrar a las personas y, una vez que están en la cumbre, tirarlas para abajo, hundirlas. Eso se sabe que es así. Es algo con lo que hay que contar siempre. Resulta horrible lo que estoy diciendo, pero cuando uno es joven y además extranjero, Londres no es precisamente una ciudad muy amable. Lo que verdaderamente interesa a la prensa es hacer política y no decir lo que realmente deben. Todos los directores que han pasado como invitados por el podio de la Filarmónica han coincidido al afirmar que ahora está mucho mejor que antes. Puede usted preguntar a Bernard Haitink, Zubin Mehta, Klaus Tennstedt, Mariss Jansons... Creo que el público londinense tiene la misma opinión. Piense que, en un claro período de recesión como el que estamos atravesando actualmente, nuestros conciertos se están llenando frecuentemente, algo que no ocurría anteriormente ni ocurre con el resto de las orquestas londinenses. Antes, en la época de Haitink o Tennstedt, todos los conciertos se llenaban. Ahora, con estadísticas de asistencia de público en la mano, le aseguro, con toda claridad, que la única orquesta que funciona bien en Londres es la Filarmónica.*

S.—*¿Este buen funcionamiento se debe a su presencia, a ese polémico trabajo que ha hecho en la Filarmónica?*

F.W.M.—*No, francamente, no. Se debe a varias razones y no exclusivamente a mi presencia. Ninguna orquesta depende exclusivamente de la labor de su director titular. Pienso que la Filarmónica de Londres es una de las mejores formaciones británicas, con un público muy fiel y leal. Estoy muy orgulloso de poder afirmar que la Filarmónica es la mejor orquesta londinense, circunstancia por lo que a pesar del período de recesión al que antes hice referencia, nuestro público en absoluto ha disminuido.*

S.—*La dependencia económica que tiene la mayoría de las orquestas británicas de la taquilla, al contar con menguadas o nulas subvenciones públicas, ¿no limita el diseño de las programaciones, obligando a cargar éstas con el repertorio convencional en detrimento de una política de estrenos y audiciones de obras poco conocidas...?*

F.W.M.—*Hace cinco años la Filarmónica interpretaba, efectivamente, un repertorio, digamos al uso, para llenar los auditorios. Esto es un grave error. La Royal Philharmonic, por ejemplo, toca siempre obras muy populares y su audiencia ha disminuido dramáticamente. Nosotros nos hemos lanzado a programar unas temporadas en las que la música contemporánea y muchas piezas desconocidas para el gran público están muy bien representadas, y por ello en absoluto ha disminuido la concurrencia de nuestros conciertos, al contrario.*

S.—*Otro problema de las orquestas londinenses es el régimen de trabajo: muchos conciertos y pocos ensayos. ¿Se pueden alcanzar así los niveles de calidad de, por ejemplo, las orquestas de la órbita germana?*



F.W-M.—Es un gran problema. Muy delicado. Las circunstancias de trabajo en Londres son, efectivamente, muy difíciles. Yo intento hacer una mezcla de esas dos formas que usted menciona. Por un lado que los músicos sean *freelance*, que tengan libertad para hacer lo que quieran; pero por otro lado pretendo alcanzar una mínima continuidad en el trabajo, imprescindible para construir una buena orquesta. Para ello estoy procurando contratos que permitan a los músicos no tener que trabajar en otros sitios; pero también les pido que nos cedan un poco de su libertad, para poder obtener una calidad óptima en la orquesta. El problema es que los músicos no siempre son los mismos, cambian prácticamente todas las semanas, y así es francamente muy difícil obtener una coherencia y continuidad en el sonido de la orquesta.

S.—*Volvamos a usted. Su último disco ha sido El pájaro de fuego, grabado el pasado mes de febrero y que estará en la calle en octubre, el de más reciente publicación, también de Stravinski, el Oedipus Rex. En una moderna entrevista usted ha declarado que encontró abominable la grabación que de esta última obra existe dirigida por el propio Stravinski...*

F.W-M.—Es un poco exagerado decir que no me gustó, pero es verdad que muchas veces los compositores no son

los mejores intérpretes de su obra. Es muy diferente cuando ves la partitura ante la orquesta, cuando llega el momento de materializarla. Los compositores son siempre extremadamente meticulosos con lo que dice la partitura, están siempre muy atentos a todas las indicaciones y detalles. Pero luego, cuando se materializa, todo resulta muy diferente. Ante el público, hay que olvidar esos detalles para propiciar una interpretación mucho más espontánea.

S.—*¿Conoce la reciente grabación del Oedipus Rex de su colega Esa Pekka Salonen?*

F.W-M.—No. La de Stravinski la encontré por casualidad en una tienda, y sólo la escuché tras haber estudiado la partitura con detalle. Fue entonces cuando me encontré con la sorpresa de que lo que hace Stravinski es muy distinto de cómo yo había concebido la obra. Normalmente, cuando voy a grabar algo, no me gusta escuchar las grabaciones de otros colegas, tomar referencias foráneas. En todo caso, la única música que me gusta escuchar en disco es la de cámara.

S.—*¿Pero no considera conveniente, para conocer otros puntos de vista, disponer de otras referencias, conocer al menos lo que hacen otros directores? ¿No le interesa, por ejemplo, saber cómo entendían el repertorio maestros como Furtwängler, Knappertsbuch, Toscanini...?*

F.W-M.—No me gusta nada oír, por ejemplo, las viejas grabaciones de Furtwängler. ¡ja, ja! Uno de los grandes problemas que tiene

FOTO: MICHAEL WOOLLEY

escuchar esos registros de los grandes maestros es que uno acaba, finalmente, copiándolos. Yo tengo muchísima admiración por casi todos ellos, pero a pesar de eso, no considero necesario conocer sus grabaciones. Quiero hacer mis propias versiones, al margen de lo que hayan hecho otros. Lamentablemente, muchos directores actuales tratan, deliberadamente, de copiar lo que hicieron todos esos maestros. Yo huyo de eso.

S.—*Usted es de Linz, ciudad ubicada a tan sólo 13 kilómetros del lugar de nacimiento de Bruckner, de quien ha registrado una Séptima Sinfonía no especialmente bien acogida por la crítica. Los directores de su generación parecen empeñados en adentrarse en la obra de su ilustrísimo paisano. Salonen, Rattle, antes Chailly... ¿Cómo se ha planteado su obra? Por lo oído en su primera grabación bruckneriana parece que con unos tiempos muy pronunciados, que parecen reminiscencias de los de Furtwängler...*

F.W-M.—Bueno... de entrada debemos tener siempre presente que los críticos, cuando escuchan las viejas grabaciones de los grandes maestros, se olvidan de que éstas fueron realizadas siendo ellos adultos ya viejos. Por otra parte, es preciso subrayar que en los años sesenta la música de Brahms, Wagner y Bruckner comenzó a interpretarse cada vez más lentamente. Uno de los clichés que odio con más vehemencia

es el de que a Bruckner sólo lo pueden abordar correctamente los directores maduros con una amplia experiencia sobre sus espaldas. Vamos a ver: tomemos, por ejemplo, la *Quinta* de Bruckner. A Furtwängler, pocos años antes de su muerte, le duraba 69 minutos, mientras que Solti, hace diez años, hizo una grabación que dura 82 minutos, es decir: ¡13 minutos de diferencial! Es mucha diferencia. No es sólo una cuestión de marcar el tiempo. Cuando diriges Bruckner tienes que pensar, sobre todo, en la arquitectura de la obra, y este detalle se olvida con excesiva frecuencia. El cliché de que Bruckner sólo escribió pensando en la religión, para adorar a Dios, es absolutamente tonto. Bruckner nació a trece kilómetros de mi ciudad, conozco por ello historias suyas que no existen en ningún libro y que es preciso conocer para comprender verdaderamente su obra.

S.—¿Podría contar alguna?

F.W.-M.—No, imposible, son excesivamente pícaras. Pero estas incontables historias brucknerianas demuestran que era un ser humano normal, y en absoluto un hombre que se pasaba todo el día rezando en la iglesia. Hay otro dato que es preciso tener siempre en cuenta. Fue un organista de mucho éxito, con gran fama, que hacía improvisaciones en el órgano sobre sus propias composiciones. Pienso que Bruckner es un compositor que aún no ha sido verdaderamente comprendido. En París, y también aquí en Londres, encuentran su música terriblemente aburrida.

F.W.-M.—¡Mamma mía!; sin duda. Si en París dirigió Bruckner mucha gente se marcha antes del descanso. No aguantan. Bueno, parece un poco exagerado, pero es así: lo encuentran muy aburrido. Otro ejemplo que le quiero comentar para demostrar que Bruckner era ante todo un ser de carne y hueso es que cuando asistió por primera vez a una representación de *Tannhäuser* —la música más erótica jamás compuesta— quedó fascinado. Fue para él como una explosión. Todo esto me demuestra que en Bruckner hay algo más —mucho más— que la dimensión religiosa que todos conocen. Para mí, lo más importante en Bruckner es el conflicto interno que existe. Conflicto que luego, en Mahler, será mucho más pronunciado y obvio.

S.—Me gustaría conocer su opinión sobre un director que considero absolutamente antagónico a usted... ¿Adivina en quién estoy pensando?

F.W.-M.—¿Se refiere a la manera de entender Bruckner?

S.—Por ejemplo...

F.W.-M.—Me imagino que piensa en Celibidache. Es un típico ejemplo de los malos entendimientos de la gente. Mire, quiero explicarle algo, y le ruego que ni usted ni el resto de sus compatriotas lo consideren como una ofensa personal. Se lo digo sin la más mínima malicia: para la gente del Sur resulta muy difícil comprender la mentalidad germánica, el significado de lo germánico. En el Sur piensan que la música alemana es muy seria, y esto conduce a muchos malentendidos. Es radicalmente falso. Ustedes la encuentran tan seria y la miran con tanta reverencia que no entienden la ironía y el humor que



FOTO: ANDREW MACPHERSON/EMI

encierra. Creo que la música germana merece mucho menos respeto del que le guardan... Celibidache es muy convincente y lo admiro, pero su interpretación de esta música es absolutamente errónea, perdiendo su esencia.

S.—¿No considera que lo que usted está afirmando es también una visión excesivamente estereotipada del Sur? Por otra parte, bajo su punto de vista, un director del Norte, como usted, jamás estaría capacitado para hacer Rossini, Falla o Villa-Lobos...

F.W.-M.—No, no. No es eso lo que estoy diciendo. Toscanini, Celibidache, Abbado, Muti... Todos ellos son o fueron hombres del Sur. Todas estas personas han comprendido y hecho bien la música germánica. Pero, por ejemplo, cuando interpretan fragmentos enraizados en la cultura popular alemana, como ciertas danzas, verdaderamente no los comprenden. Piensan equivocadamente: «No, no. Esto es una frivolidad, no va con la música alemana». Pero en modo alguno estoy diciendo que los latinos no puedan entender el repertorio centroeuropeo.

S.—¿Piensa que Celibidache —hombre del Sur— capta esta ligereza implícita en la música germánica a la que usted hace referencia?

F.W.-M.—No, disculpe, pero no la entiende en absoluto. Escuche cómo hace los *scherzi* de las *Sinfonías* de Bruckner o los primeros movimientos. La música de Bruckner está llena de humor y Celibidache hace exactamente lo contrario. Ante Bruckner, todos pecan de lo mismo.

S.—Recientemente usted ha publicado un compacto con vals de Johann Strauss, ¿Piensa que se requiere la misma profundidad y madurez para abordar estos pentagramas que para los de Bruckner?

F.W.-M.—Es que se trata siempre de la misma línea, de la misma mentalidad. Schubert, Johann Strauss, Bruckner, Mahler, Alban Berg... Cuando Bruckner era un adolescente, tocaba en

su pueblo todos los sábados música para bailar. Antes de llegar a Londres, siendo director titular en Norrköpping (Suecia), intenté que la orquesta tocara vals de Strauss. Al principio fue un desastre. Resultó muy difícil, verdaderamente laborioso. Al cabo de dos años era fantástico, salía con naturalidad. Era una maravilla. Decididamente no creo que sea más fácil abordar la música de Johann Strauss que la de Bruckner o Mahler.

S.—¿A qué directores admira?

F.W.-M.—¿Vivos o muertos?

S.—Como prefiera.

F.W.-M.—Entonces comienzo con los muertos. Hay tantos... (medita largo rato) temo olvidarme de alguno, pero seguro Furtwängler y Bernstein. De los vivos, Carlos Kleiber, por supuesto. ¡Uf, tengo miedo a meter la pata...! Klaus Tennstedt, Bernard Haitink, Esa-Pekka Salonen...

S.—¿Simon Rattle?

F.W.-M.—Muchas gracias, pero a esta pregunta no voy a contestar mientras esa grabadora esté funcionando. (Luego, una vez desconectado el magnetófono, diría, entre otras cosas, que en Londres resulta extremadamente delicado hablar mal de Simon Rattle).

S.—En 1990 se produjo su presentación en España, dirigiendo una versión de concierto de Salomé en el Festival de Granada. Ahora vuelve al frente de la Filarmónica de Londres con una pequeña gira que incluye Santiago de Compostela, Bilbao y Madrid. ¿Qué relación ha mantenido hasta la fecha con la música española?

F.W.-M.—Nunca he dirigido música de un compositor español. Mi único contacto ha sido a través de composiciones extranjeras, en las que se pueden encontrar algunos elementos de origen español. Obras como la *Sinfonía española* de Lalo o el *Capricho español*. Conozco algo la música de Manuel de Falla y ahora que lo cito creo recordar que alguna vez hice una obra suya para piano y orquesta. (Se refiere obviamente, a *las Noches en los jardines de España*). Es posible que algún día me acerque a la música española, pero hay que hacer las cosas poco a poco. No se puede abarcar todo al mismo tiempo. Tengo interés en todo tipo de música. De hecho, cuando trabajé en Suecia abordé bastante el repertorio sueco. Ahora me puedo dedicar a la música inglesa, y espero que algún día llegue el momento de aproximarme también a la española.

S.—Su carrera comenzó como violinista, pero tuvo que suspender esta actividad a causa de un accidente sufrido a los 18 años, que afectó a varias vértebras y que le impidió seguir tocando el violín. Al margen de las consecuencias físicas de aquel suceso, ¿fue positivo aquel hecho en el devenir de su carrera musical?

F.W.-M.—Pienso que sí, absolutamente. Creo en el destino y estoy persuadido de que cuando las cosas ocurren es preciso tener capacidad para aprehender lo positivo y adaptarse a la nueva circunstancia.

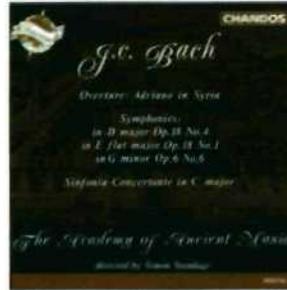
S.—Su presentación en Viena el año pasado junto con la Filarmónica de Londres se produjo con una obra tan enraizada en la cultura y en las orquestas austriacas como la Novena Sinfonía de Bruckner. Nuevamente usted fue considerado como un «provocador».

F.W.-M.—El próximo mes de mayo volveremos con la *Quinta*. ¡Ja, ja! [la entrevista tuvo lugar el pasado 31 de marzo]. La gente piensa así porque divide el mundo en categorías. No creo que yo encaje en muchas categorías y además no me gustaría que fuera así. Rechazo esta división. Por eso estoy dispuesto y me gusta hacer estas cosas, que otros consideran atrevidas. No se trata de ser un provocador. Yo adoro la Filarmónica de Viena, que para mí es la orquesta más musical que existe, aunque técnicamente no sea la mejor.

S.—Una de las polémicas más vivas que usted suscitó en los ámbitos musicales de Londres fue cuando abordó *La pasión según San Mateo* al frente de la Filarmónica. Hacía 25 años que

CHANDOS

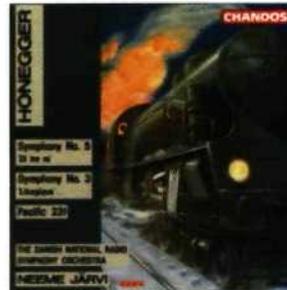
N o v e d a d e s



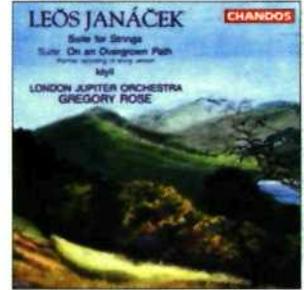
CHAN 0540 CD



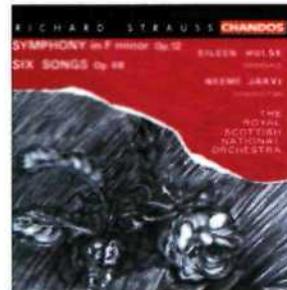
CHAN 0538 CD



CHAN 9176 CD



CHAN 9195 CD



CHAN 9166 CD



CHAN 9149 CD

Distribución

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

la orquesta no hacía esta obra, que parece reservada a especialistas en el repertorio barroco. Como cabía esperar, las críticas no fueron excesivamente halagüeñas...

F.W.M.—Hay varias razones que justificaron esta interpretación. Por una parte, mi formación procede de la música religiosa, y aunque Bach fue protestante y yo católico, esto es para mí un nexo muy decisivo. De otra, pienso que *La pasión según San Mateo* es una obra tan absolutamente fundamental de la música occidental, que cada músico debe conocerla y haberla tocado/cantado. Finalmente: ¿por qué esta obra debe permanecer reservada únicamente a los denominados *bachianos*. ¿Por qué tengo que renunciar a Bach? Es verdaderamente absurdo. Conozco su música muy bien, he estudiado todas las técnicas de los especialistas, he leído los mismos libros que ellos, he cumplido mis deberes. Considero que mucho más importante que todo eso, más que del academicismo y la supuesta fidelidad buscada por los denominados *especialistas*, es llegar al público, emocionar, conmover. Esta es la única razón por la que tocamos. Lo que pretendo con Bach no es más que emocionar y llegar al alma del público. Si no consigues este ambiente en el auditorio, sería mejor quedarte en casa. Reducir *La pasión según San Mateo*, limitar el mundo de la música antigua a mero problema de articulación, es mierda (*bullshit*).

S.—Usted ha trabajado con bastantes orquestas estadounidenses: Cleveland, Filadelfia, Saint Louis, Nueva York... ¿Piensa que existe un sonido común entre ellas?

F.W.M.—Sin duda. Es un sonido áspero y duro, y como con mucho músculo. En mi opinión, las orquestas americanas que más se aproximan a las europeas, las más sensitivas, son las de Cleveland (que para mí es la mejor que existe) y Saint Louis. La de Filadelfia es una máquina fantástica: pulsas un botón y aparece la música con un vigor excepcional. Con Chicago ocurre lo mismo. Estas dos orquestas son las que mejor simbolizan lo que se caracteriza como el gran sonido americano.

S.—¿Le interesa el mundo de la ópera?

F.W.M.—¡Por supuesto! Es un mundo que me cautiva. Tengo previsto hacer muchos títulos. *La clemencia de Tito* en la Deutsche Oper de Berlín, *Fidelio*, *El caballero de la rosa* en Zürich, *Rusalka*, *Los cuentos de Hoffmann*, *Peter Grimes* y *Così fan tutte* en Glyndebourne... Durante este año Glyndebourne está cerrado y hacemos óperas en versión de concierto en el Royal Festival Hall, que desde 1992 es la sede de la Filarmónica de Londres. En octubre haremos *Tristán e Isolda*, y en 1995 *Parsifal*, ambas también en versión de concierto.

S.—¡Pobre Wagner!

F.W.M.—¡Está muerto!... ¡ja, ja! Perdone, perdone. Era un músico maravilloso, un grandísimo compositor... Pero las indicaciones dramáticas y escénicas que señala para sus óperas son absolutamente ridículas. Si usted lee la última página de *Tristán e Isolda*, comprobará que las indicaciones extramusicales rayan el absurdo. Se reiría muchísimo con ellas...

S.—Las he leído y en absoluto me río...

F.W.M.—Tal vez no le hayan producido risa estas indicaciones porque su lengua materna no es el alemán y por ello no puede percibir el tono tan ridículo que utiliza.

S.—¿Sueña con dirigir en Bayreuth?

F.W.M.—Sí, cualquier título. Es posible que algún día... He tenido contactos con Wolfgang Wagner, el nieto del compositor y director del Festival, pero creo que mientras Wagner siga casado con su actual esposa será imposible que yo pise Bayreuth. Ella es encantadora, pero tiene sus directores favoritos y yo, desde luego, no figuro entre ellos.

S.—Me gustaría que por un momento usted asumiera el papel de entrevistador y se formulase a sí mismo la pregunta que quiera...

F.W.M.—¡ja, ja, ja! Nunca me han propuesto una cosa así. [Medita en silencio durante

dos larguísima minutos]. Sí... Diciendo lo que voy a decir sé que me contradigo a mí mismo y a la línea que he emprendido en la Filarmónica. Creo que si alguien me preguntara «¿Cómo deben ser las orquestas en el mundo, cómo deberían avanzar?» contestaría que a través de su propia personalidad. Es decir: la Orquesta Filarmónica de Viena tiene su sonido especial/particular, la Sinfónica de Chicago debe conservar su singularidad, etcétera. Este es el único camino para que se produzca un enriquecimiento de la orquesta y el único medio de cortar el proceso de estandarización que padecen.

S.—¿Qué hay fuera de su abrumadora agenda de trabajo?

F.W.M.—Me gusta hacer deporte. El año pasado intervine en el maratón de Londres. También me gusta escalar montañas y ayudar a los minusválidos. Mi hermana era minusválida y murió. Hay una institución cerca de Linz donde se encuentra ingresada gente muy severamente disminuida. Voy con mucha frecuencia a esta institución, no generosamente, sino para aprender. Francamente aprendo mucho de todas esas personas. Me interesa también la filosofía en un sentido muy amplio.

S.—Ya tiene usted algo en común con *Celibidache*.

F.W.M.—¡ja, ja, ja! Exactamente. (*Largas risas*).



Franz Welser-Möst durante el ensayo de *Oedipus Rex*

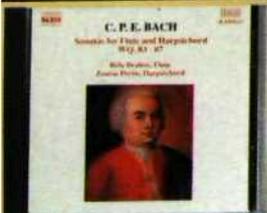
FOTO: RORY CARNEGIE



CATALOGO GENERAL
1993



COMPROMISO DE CALIDAD
A UN PRECIO RAZONABLE



C.P.E. BACH
Sonatas for Flute and Harpsichord
WO. 83-87
Béla Drahos / Zsuzsa Pertis
8.550513



J.S. BACH
Cantatas / BWV 211 / BWV 212
Hungarian Radio Chorus
Falloni Chamber Orch., Budapest
Mátyás Antál 8.550641



J.S. BACH
Cantatas / BWV 80 / BWV 147
Hungarian Radio Chorus
Falloni Chamber Orch., Budapest
Mátyás Antál 8.550642



J.S. BACH
Cantatas / BWV 51 / BWV 208
Hungarian Radio Chorus
Falloni Chamber Orch., Budapest
Mátyás Antál 8.550643



J.S. BACH
Goldberg Variations
Chen Pi-hsien, piano
8.550078



J.S. BACH
Brandenburg Concertos
Nos. 1, 2 & 3
Bohdan Warchal
8.550047



J.S. BACH
Brandenburg Concertos
Nos. 4, 5 & 6
Bohdan Warchal
8.550048



J.S. BACH
Piano Concertos (Complete)
Vol. 1
Hae-Won Chang / Camerata Cassovia / Robert Stankovsky
8.550422



J.S. BACH
Piano Concertos (Complete)
Vol. 2
Hae-Won Chang / Camerata Cassovia / Robert Stankovsky
8.550423



J.S. BACH
Keyboard Favorites
Joseph Beermann
8.550066



J.S. BACH
Mass in B Minor, BWV 232
Slovak Philh. Choir / Capella Istropolitana / Brembeck
8.550585-6



J.S. BACH
Organ Favorites
Wolfgang Ruebsam
8.550184



J.S. BACH
Partitas Nos. 4, 4 & 5
Wolf Harden, piano
8.550312



J.S. BACH
Suites for Violin, Vol. 1
Jaroslav Dvorak
8.550244



J.S. BACH
Suites for Cello, Vol. 2
Jaroslav Dvorak
8.550245



J.S. BACH
Soprano Cantatas
Friedrike Wagner, Soprano
Capella Istropolitana
Christian Brembeck 8.550431



J.S. BACH
Sonatas and Partitas
for Solo Violin Vol. 1
Cristiane Edlinger
8.550569



J.S. BACH
Sonatas & Partitas
for solo Violin Vol. 2
Christiane Edlinger
8.550570



J.S. BACH
Violin Concertos | & 2 /
Double Concerto
Nishizaki / Jablakov /
Capella Istropolitana / Dohnányi
8.550194



BARTOK
Concerto for Orchestra
Music for Strings, Percussion and Celesta
BRT Philh. / Alexander Rahbari
8.550261



BEETHOVEN
Overtures (Egmont / Coriolanus /
Leonora No. 3 / Fidelio /
Prometheus / a.o.)
Slovak Philh. / Gunzenhauser
8.550072



BEETHOVEN
Sonatas for Cello and Piano
Op. 5, 1 & 2
Onczy / Jandó
8.550479



BEETHOVEN
Mödlinger Dances /
Contredanses
German Dances / Minuets
Capella Istropolitana / Dohnányi
8.550433



BEETHOVEN
Bagatelles / Op. 119 / Op. 126
Jenő Jandó
8.550474



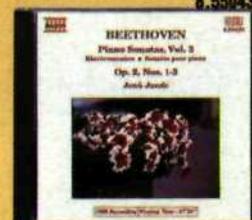
BEETHOVEN
Piano Sonatas 9, 10, 24, 27 & 28
Jenő Jandó
8.550162



BEETHOVEN
Piano Sonatas 5, 6, 7 & 25
Jenő Jandó
8.550161



BEETHOVEN
Piano Sonatas, Vol. 4
Jenő Jandó
8.550151



BEETHOVEN
Piano Sonatas 1, 2 & 3
Jenő Jandó
8.550150



BEETHOVEN
Piano Sonatas 17 "Tempest",
21 "Waldstein" & 26 "Les Adieux"
Jenő Jandó
8.550054



BEETHOVEN
Piano Sonatas Vol. 1
"Pathétique" /
"Moonlight" / "Appassionata"
Jenő Jandó
8.550045



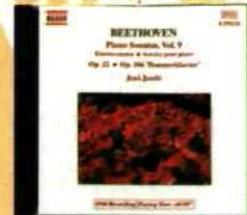
Beethoven
Piano Sonatas 15 "Pastoral",
Kurfürsten Sonatas
Jenő Jandó
8.550255



Beethoven
Piano Sonatas 4, 13, 19, 20 & 22
Jenő Jandó
8.550167



Beethoven
Piano Sonatas 12, 16 & 18
Jenő Jandó
8.550166



Beethoven
Piano Sonatas 11 & 29
"Hammerklavier"
Jenő Jandó
8.550234



Beethoven
Piano Sonatas 14 "Moonlight" 2
"Waldstein" & 23 "Appassionata"
Jenő Jandó
8.550232



Beethoven
Symphonies 2 & 5
Zagreb Philh. / Richard Edlinger
8.550177



Beethoven
Symphonies 3 "Eroica" & 8
CSR Symph. / Zagreb Philh. /
Michael Halász / Richard Edlinger
8.550178



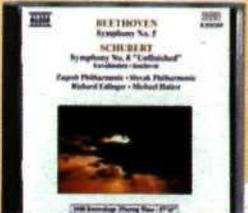
Beethoven
Symphonies 1 & 6 "Pastoral"
CSR Symphony / Zagreb Philh. /
Michael Halász / Richard Edlinger
8.550179



Beethoven
Symphonies 4 & 7
Zagreb Philh. / Richard Edlinger
8.550180



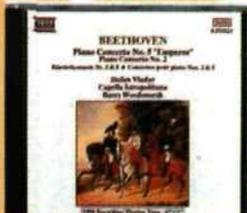
Beethoven
Symphony No. 9 "Choral"
Lechner, Elias, Pabst, Holzer /
Zagreb / Philh. & Chorus /
Richard Edlinger
8.550181



Beethoven
Symphony 5 (see SCHUBERT)
Zagreb Philh. / Richard Edlinger
8.550289



Beethoven
Piano Concerto No. 1/ Rondo
Stefan Vladar /
Capella Istropolitana /
Barry Wordsworth
8.550190



Beethoven
Piano Concertos 2 & 5 "Emperor"
Stefan Vladar /
Capella Istropolitana /
Barry Wordsworth
8.550121



Beethoven
Piano Concerto 3 & 4
Stefan Vladar / Capella
Istropolitana /
Barry Wordsworth
8.550122



Beethoven
Piano Concerto 5 "Emperor" /
Piano Sonata "Pastoral"
Stefan Vladar / Capella
Istropolitana / Barry Wordsworth
8.5502



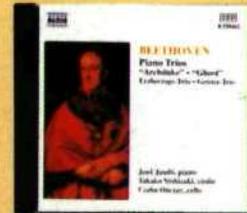
Beethoven
Violin Sonatas 5 "Spring"
& 9 "Kreutzer"
Takako Nishizaki / Jenő Jandó
8.550283



Beethoven
Violin Sonatas Op. 30, 1 - 3
Takako Nishizaki / Jenő Jandó
8.550286



Beethoven
Violin Concerto / Romances 1 & 2
Takako Nishizaki / Slovak Philh. /
Kenneth Jean
8.550149



Beethoven
Piano Trios
"Achduke" / "Ghost"
Jandó / Nishizaki / Onzay
8.550442



Beethoven
Sonatas for Cello and Piano
Op. 102, 1 & 2 / Op. 69
Onzay / Jandó
8.5504



Bizet
L'Arlésienne Suites 1 & 2/
Carmen Suites 1 & 2
Slovak Philh. / Anthony Bramall
8.550061



Bizet
Carmen (3 CD's)
Graciela Alperny,
Giorgio Lamberti / Czecho-Slovak
RSO / Rahbari
8.660005-7



Berlioz
Overtures (Benvenuto Cellini /
La Corsaire / Roman Carnival /
Rakoczy March / Romeo & Julia)
Polish State Philh. / Kenneth Jean
8.550231



Berlioz
Symphonie Fantastique
Czecho-Slovak RSO /
Pinchas Steinberg
8.550093



Boccherini
Guitar Quintets Vol. 1
Zoltán Tokos, Guitar
Danubius String Quartet
8.5500



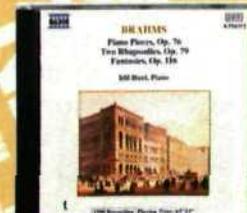
Boccherini
Guitar Quintets Vol. 2
Zoltán Tokos, Guitar
Danubius String Quartet
8.550552



Borodin
Symphonies 1, 2 & 3
Czecho-Slovak RSO /
Stephen Gunzenhauser
8.550238



Brahms
Hungarian Dances (Complete)
Budapest Symphony /
István Bogár
8.550110



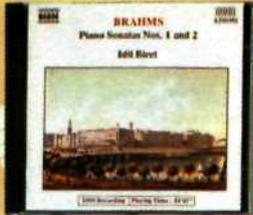
Brahms
Piano Pieces, Op. 76
Two Rhapsodies, Op. 79
Fantasies, Op. 116
Idil Biret
8.550353



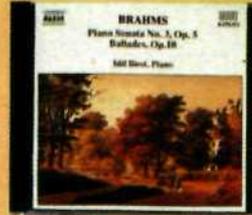
Brahms
Intermezzi, Op. 117
Piano Pieces, Op. 118 & 119
Scherzo, Op. 4
Idil Biret
8.5503



Brahms
Ländler-Variations
Chumann-Variations
Paganini Variations
Idil Biret
8.550350



Brahms
Piano Sonatas I & 2
Idil Biret
8.550351



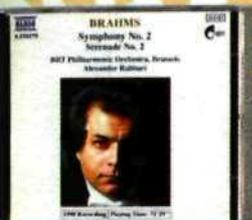
Brahms
Piano Sonata 3 / Ballads Op. 10
Idil Biret
8.550352



Brahms
String Sextets 1 & 2
Stuttgart Soloists
8.550436



Brahms
Symphony No. 1 / Variations on a
Theme of Haydn
BRT Phil. / Alexander Rahbari
8.550278



Brahms
Symphony 2 / Serenade 2
BRT Philh.
Alexander Rahbari
8.550279



Brahms
Symphony No. 3 / Serenade 1
BRT Philh.
Alexander Rahbari
8.550280



Brahms
Symphony 4 / Academic Festival
Overture / Tragic Overture
BRT Philh.
Alexander Rahbari
8.550281



Bruch / Brahms
Viola Concerto 1
Takako Nishizaki / Slovak Philh. /
Stephen Gunzenhauser
8.550195



Bruckner
Symphony 4 "Romantic"
Royal Flanders Philh. /
Günter Neuhold
8.550154



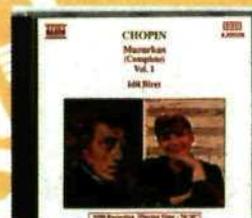
Chopin
Ballades 1 - 4 / Scherzi 1 - 4
István Székely
8.550084



Chopin
Etudes Opp. 10 & 25
Idil Biret
8.550364



Chopin
Mazurkas
Sándor Falvy, Piano
8.550256



Chopin
Mazurkas (Complete) Volume 1
Idil Biret
8.550358



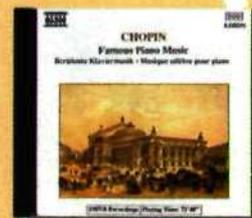
Chopin
Mazurkas (Complete) Volume 2
Idil Biret
8.550359



Chopin
Nocturnes (Selection)
Sándor Falvy
8.550257



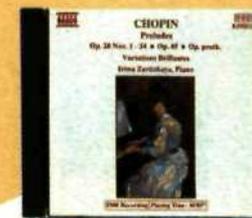
Chopin
Piano Concertos 1 & 2
István Székely / Budapest
Symp. Székely Németh
8.550123



Chopin
Piano Works - Nocturnes,
Etudes,
Preludes / Others
Various Artists
8.550291



Chopin
Waltzes (Complete)
3 nouvelles études
Idil Biret
8.550365



Chopin
Preludes Opp. 28, 45, & Posth.
Irina Zaritzkaya
8.550225



Chopin
Piano Sonatas 1 - 3
Idil Biret
8.550363



Chopin / Liszt
Piano Concerto No. 1
István Székely /
Budapest Symphony /
Gyula Németh
8.550292



Chopin
Piano Concerto 1 / Fantasia /
Andante and Grande Polonaise
Idil Biret / CSSR State PO /
Robert Stankovsky
8.550368



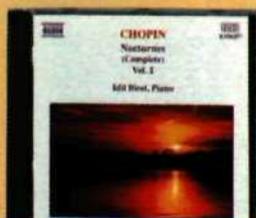
Chopin
Piano Concerto 2 / Krakowiak /
La ci darem la mano
Idil Biret / CSSR State PO /
Robert Stankovsky
8.550369



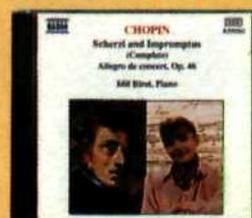
Chopin
Waltzes (Complete)
Istvan Székely, Piano
8.550082



Chopin
Nocturnes (Complete)
Vol. 1
Idil Biret
8.550356



Chopin
Nocturnes (Complete) Vol. 2
Idil Biret
8.550357



Chopin
Scherzi and Impromptus
(Complete)
Allegro de concert, Op. 46
Idil Biret
8.550362



Chopin
Piano Sonatas 2 & 3
Istvan Székely
8.550071



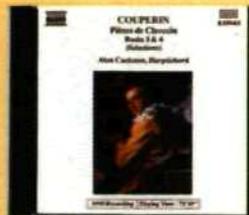
Chopin
Polonaises (Complete) Vol. 1
Opp. 26, 40, 44 & 53 /
Polonaise-Fantasia Op. 61
Idil Biret
8.550360



Copland
Rodeo / Billy the Kid / Appalachian Spring / Fanfare for the Common Man
CSR Symph. / Gunzenhauser
8.550282



Couperin
Suites for Harpsichord 6, 8 & 11
Alan Cuckston
8.550480



Couperin
Suites for Harpsichord 13, 17, 18 & 21
Alan Cuckston
8.550481



Couperin
Suites for Harpsichord 22, 23, 25 & 26
Alan Cuckston
8.550482



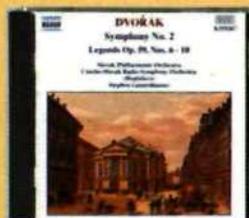
Corelli
Concerti Grossi Op. 6, 1-6
Capella Istropolitana / Jaroslav Krček
8.550483



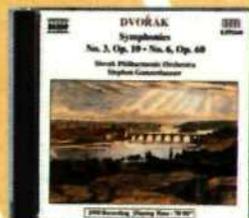
Corelli
Concerti Grossi Op. 6, 7-12
Capella Istropolitana / Jaroslav Krček
8.550403



Dvořák
Symphony No. 1 / Legends 1-5
Slovak Philh. / Stephen Gunzenhauser
8.550266



Dvořák
Symphony No. 2 / Legends 6-10
Slovak Philh. / Stephen Gunzenhauser
8.550267



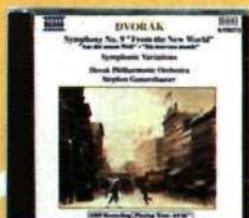
Dvořák
Symphonies 3 & 6
Slovak Philh. / Stephen Gunzenhauser
8.550268



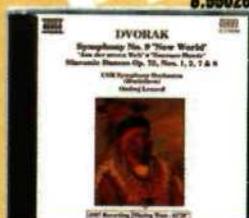
Dvořák
Symphonies Nos. 4 & 8
Slovak Philh. / Stephen Gunzenhauser
8.550269



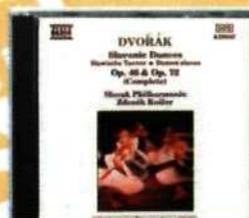
Dvořák
Symphonies 5 & 7
Slovak Philh. / Stephen Gunzenhauser
8.550270



Dvořák
Symphony 9 "New World" / Symphonic Variations
Slovak Philh. / Stephen Gunzenhauser
8.550271



Dvořák
Symphony 9 "New World" / Slavonic Dances Op. 72, 1, 2, 7 & 8
BRT Philh. / Alexander Rahbari
8.550094



Dvořák
Slavonic Dances Opp. 46 & 72 (Complete)
Slovak Philh. / Zdenek Kosler
8.550143



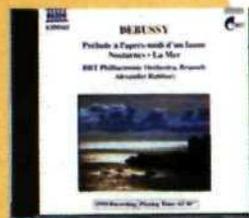
Dvořák
String Quartets Op. 96 "American" + Op. 105
Moyzes Quartet
8.550272



Dvořák / Elgar
Cello Concertos
Maria Kliegel, Cello
Royal Philh. Orchestra / Michael Halász
8.550563



Debussy / Ravel
String Quartet
Kodály Quartet
8.550249



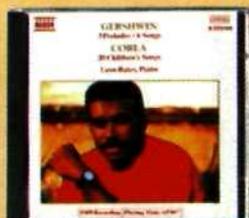
Debussy
La mer / Nocturnes / Prélude à l'après-midi d'un faune
BRT Philh. / Alexander Rahbari
8.550282



Debussy
Images / Préludes / Suite Bergamasque / Deux Arabesques
La plus que Lente / Kára Kórmendi
8.550253



Elgar
Violin Concerto / Cockaigne Overture
Dong-Suk Kang / Polish National RSO / Adrian Leaper
8.550484



Gershwin / Corea
3 Preludes / 6 Songs / Children's Songs
Leon Bates
8.550341



Gershwin
Piano Concerto / American in Paris / Rhapsody in Blue
Kathryn Selby / Slovak Philh. / Richard Hayman
8.550295



Franck / Grieg
Violin Sonatas
Takako Nishizaki / Jenő Jandó
8.550417



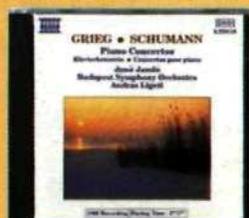
Franck
Symphony / Prelude, Choral and Fugue
Royal Flanders Philh. / Günter Neuhold
8.550155



Grieg
Peer Gynt Suites / Lyric Pieces / a.o.
CSSR State Philh. / Stephen Gunzenhauser
8.550156



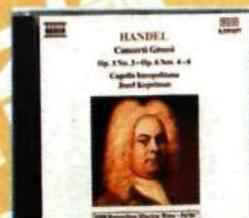
Grieg / Sibelius
Norwegian Airs / Two Melodies / Elegiac Pieces
Capella Istropolitana / Adrian Leaper
8.550330



Grieg / Schumann
Piano Concertos
Jenő Jandó / Budapest Symphony / András Ligeti
8.550118



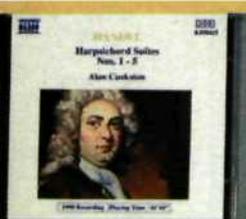
Grieg
Lyric Pieces (Selections)
Balázs Szokolay
8.550450



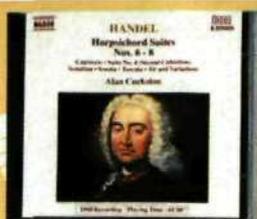
Handel
Concerti Grossi Op. 3: No. 3. Op. 6.; 4, 5, 6
Capella Istropolitana / Josef Kopelman
8.550157



Handel
Concerti Grossi Op. 6: 8, 10 & 11
Alexander's Feast / Capella Istropolitana / Josef Kopelman
8.550158



Handel
Harpsichord Suites 1 - 5
Alan Cuckston
8.550415



Handel
Harpsichord Suites 6 - 8
Alan Cuckston
8.550416



Handel
The Messiah
Chorus
Capella Istropolitana /
Jaroslav Krchek
8.550317



Handel
Famous Organ Concertos
Johan Aratore / Handel Festival
Chamber Orch. / John Tinge
8.550069



Haydn / Boccherini
Cello Concertos 1 & 2
Ludovít Kanta / Capella
Istropolitana / Peter Breiner
8.550059



Handel
Chamber Music (Complete) /
reworks Music
Capella Istropolitana /
Andhan Warchal
8.550109



Haydn
Symphonies / 44 "Trauer", 88 &
104 "London"
Capella Istropolitana
Barry Wordsworth
8.550287



Haydn
Symphonies 83, 94 & 101
Capella Istropolitana /
Barry Wordsworth
8.550114



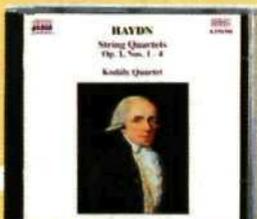
Haydn
Famous Symphonies Vol. 1
No. 100 "Military"
Capella Istropolitana /
Barry Wordsworth
8.550139



Haydn
Symphonies 85, 92 & 103
Capella Istropolitana /
Barry Wordsworth
8.550387



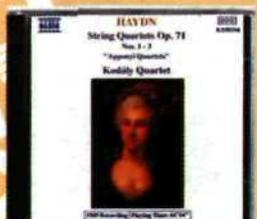
Haydn
Symphonies 45 "Farewell", 48
Maria Theresa' & 102
Capella Istropolitana /
Barry Wordsworth
8.550382



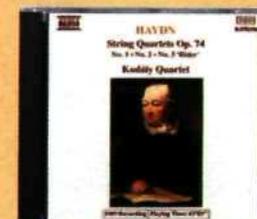
Haydn
String Quartets Op. 1, 1 - 4
Kodály Quartet
8.550398



Haydn
String Quartets "Emperor",
"Fifths" & "Sunrise"
Kodály Quartet
8.550129



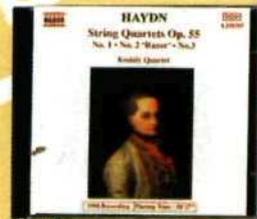
Haydn
String Quartets Op. 71, 1 - 3
Kodály Quartet
8.550394



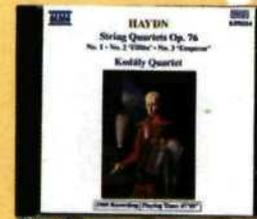
Haydn
String Quartets Op. 74, 1 - 3
Kodály Quartet
8.550396



Haydn
String Quartets Op. 54, 1 - 3
Kodály Quartet
8.550395



Haydn
String Quartets Op. 55, 1 - 3
Kodály Quartet
8.550397



Haydn
String Quartets Op. 76, 1 - 3
Kodály Quartet
8.550314



Haydn
String Quartets Op. 76, 4 - 6
Kodály Quartet
8.550315



Haydn
String Quartets
Op. 51 "Seven Last Words"
& Op. 103
Kodály Quartet
8.550346



Holst
The Planets / Suite de Ballet
Czech-Slovak RSO /
Brian Leaper
8.550193



Janáček
Sinfonietta / Taras Bulba /
Lachian Dances
Czecho-Slovak RSO /
Ondrej Lenárd
8.550411



Kodály
Galantá Dances
Marosszék Dances / Peacock'
Variations
Czecho-Slovak RSO / Leaper
8.550520



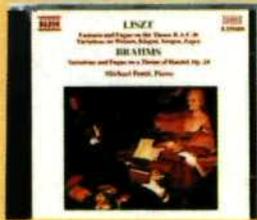
Liszt
Années de Pèlerinage
Years of Pilgrimage Vol. 1
(First Year: Switzerland)
Jenő Jandó
8.550548



Liszt
Années de Pèlerinage
Years of Pilgrimage Vol. 2
(Second Year: Italy)
Jenő Jandó
8.550549



Liszt
Années de Pèlerinage
Years of Pilgrimage Vol. 3
(Third Year)
Jenő Jandó
8.550550



Liszt
Fantasia & Fugue on B.A.C.H. /
Weinen, Klagen Sorgen,
Zagen
Michael Ponti
8.550408



Liszt
Piano Concertos 1 & 2 /
Totentanz / Joseph Banowetz /
Czecho-Slovak RSO /
Oliver Dohnányi
8.550187



Liszt
Symphonic Poems
(Tasso / Les Préludes /
Mazeppa / Prometheus)
Polish National RSO. / Háász



Liszt
Sonata in B Minor /
Vallée d'Obermann /
La Campanella / Jeux d'eau
Jenő Jandó, Piano
8.550510



Mendelssohn
Songs Without Words 1
Péter Nagy
8.550316



Mendelssohn
Songs Without Words 2
Péter Nagy
8.550453



Mendelssohn
Symphony No. 3 / + overtures
Slovak Philh. / Oliver Dohnanyi
8.556222



Mendelssohn
Symphony 4 "Italian" /
Midsummer Night's Dream
Slovak Philh. / Anthony Bramall
8.550055



**Mendelssohn /
Tchaikovsky**
Violin Concerto
Takako Nishizaki / Slovak Philh. /
Kenneth Jean
8.550153



Mahler
Symphony 1 "Titan"
Slovak Philh. / Zdenek Kosler
8.550120



Mahler
Symphony 5
Polish National Radio Symph.
Orch.
Antoni Wit
8.550528



Mozart
Cosi Fan Tutte (3 CD's)
Borowska, Yachmi, Dickie, Martin
Capella Istropolitana /
Johannes Wildner
8.660008-10



Mozart
Church Sonatas
János Sebestyén / Ferenc Erkel
Chamber Orch.
8.550512



Mozart
Flute & Harp Concerto /
Sinfonia Concertante K. 297b
Capella Istropolitana / Richard
Edlinger
8.550154



Mozart / Beethoven
Piano Quintets
Jenő Jandó / c.s.
8.550511



Mozart
Oboe, Bassoon, Clarinet Concerto
Turnovsky, Gabriél / Ottensamer /
Vienna Mozart Acad. /
Johannes Wildner
8.550345



Mozart
Coronation Mass
Kosice Teachers' Choir /
Camerata Cassovia / Wildner
8.550495



Mozart
Eine kleine Nachtmusik /
Serenata Notturna /
Lodron Night Music 1, K. 247
Capella Istropolitana / Sobotka
8.550026



Mozart
Horn Concertos 1 - 4
Rondo K. 371
Milos Stevce / Capella
Istropolitana / Josef Kopejman
8.550144



Mozart
Haffner Serenade K. 250
March K. 249
Takako Nishizaki / Capella
Istropolitana / Johannes Wildner
8.550333



Mozart
German Dances
Capella Istropolitana / Johannes
Wildner
8.550412



Mozart
Flute Quartets (Complete)
Jean Claude Gérard / Ensemble
Villa Musica
8.550438



Mozart
Flute Concertos 1 & 2 / Andante
Herbert Weissberg / Capella
Istropolitana /
Martin Sieghart
8.550074



Mozart
Requiem
Hajóssyova, Horská, Kundlák,
Mikulás
Slovak Philh. & Chorus / Kosler
8.550233



Mozart
Serenade No. 9 "Posthorn"
Notturmo
Capella Istropolitana /
Martin Turnovsky
8.550092



Mozart
Arias and Duets
Andrea Martin / Donna Robin/
Capella Istropolitana /
Vienna Mozart Orch. / Leitner
8.550435



Mozart
Overtures (Complete)
Capella Istropolitana / Barry
Wordsworth
8.550185



Mozart
Oboe Quartet, / Horn Quartet,
A musical Joke
Kodály Quartet
8.550437



Mozart
Organ Music
János Sebestyén
8.550514



Mozart
String Quartets (Complete)
Vol. 2
Eder Quartet
8.550541



Mozart
String Quartets (Complete) Vol. 1
K. 428, K. 464
Eder Quartet
8.550540



Mozart
String Quartets (Complete)
Vol. 3
K.156, K.158, K.159, K.458
Eder Quartet
8.550542



Mozart
Piano Concertos
1, K. 37 / 2, K.39 / 3, K.40 /
4 K.41 / Jenő Jandó /
Concentus Hung. / Mátyás Antal
8.550204



Mozart
Piano Concertos 5 & 26 / Rondo
Jenő Jandó / Concentus
Hungaricus /
Mátyás Antal
8.550204



Mozart
Piano Concertos No. 7, 10, 15
Jenő Jandó /
Concentus Hung. / Mátyás Antal
8.550210



Mozart
Piano Concertos 6, 8 & 19
Jenő Jandó / Concentus
Hungaricus /
Mátyás Antal 8.550208



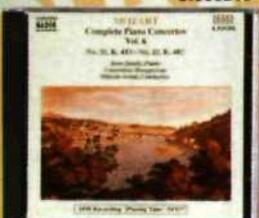
Mozart
Piano Concertos 16, 25
Rondo in A Major, K. 386
Jenő Jandó /
Concentus Hung. / Mátyás Antal
8.550207



Mozart
Piano Concertos 20 & 21
Jenő Jandó / Concentus
Hungaricus /
Mátyás Antal 8.550434



Mozart
Piano Concertos 13 & 20 /
Jenő Jandó / Concentus
Hungaricus / András Ligeti
8.550201



Mozart
Piano Concertos 11 & 22 /
Jenő Jandó / Concentus
Hungaricus / Mátyás Antal
8.550206



Mozart
Piano Concertos
9 "Jeunehomme" & 27
Jenő Jandó / Concentus
Hungaricus / András Ligeti
8.550203



Mozart
Piano Concertos 12, 14 & 21 /
Jenő Jandó / Concentus
Hungaricus / András Ligeti
8.550202



Mozart
Piano Concertos 17 & 18
Jenő Jandó / Concentus
Hungaricus / Mátyás Antal
8.550205



Mozart
Piano Concertos 23 & 24
Jenő Jandó / Concentus
Hungaricus / Mátyás Antal
8.550204



Mozart
Piano Sonatas Vol. 1
K. 310 - K. 333 & K.533
Jenő Jandó
8.550445



Mozart
Piano Sonatas Vol. 2
K.311, K.545, K.332, K.570
Jenő Jandó
8.550446



Mozart
Piano Sonatas Vol. 3
K.297, K.282, K.283, K.284
Jenő Jandó
8.550447



Mozart
Piano Sonatas Vol. 4
K.281, K.309, K.331, K.576
Jenő Jandó
8.550448



Mozart
Piano Sonatas Vol. 5
K.280, K.333, K.457, K.475
Jenő Jandó
8.550449



Mozart
Piano Sonatas K. 331 & K.457 /
Fantasia K. 475 / Others
Jenő Jandó
8.550258



Mozart
Serenades K. 185, K.203
Salzburg Chamber Orchestra /
Harald Nerat
8.550413



Mozart
Serenade 10 K. 361 "Gran Partita"
German Wind Ensemble
8.550060



Mozart
String Quartets 17 "Hunt" & 19
"Dissonance"
Moyzes Quartet
8.550105



Mozart
Tenor Operatic Arias
John Dickle /
Capella Istitopolitana /
Johannes Wildner 8.550383



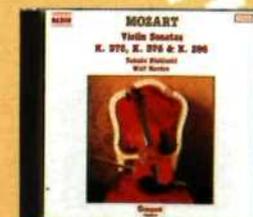
Mozart
Divertimenti
K. 136, 137 138 & 205
Capella Istitopolitana /
Richard Edlinger 8.550108



Mozart
Violin Concertos 1 & 2 / Rondo /
Andante
Nishizaki / Capella Istitopolitana /
Johannes Wildner 8.550414



Mozart
Piano Concerto 5
Piano Concerto K.467
Nishizaki / Lang / Capella
Istitopolitana / Gunzenhauser
8.550263



Mozart
Violin Sonatas
K. 296, K 376 & K.378
Takako Nishizaki / Wolf Harden
8.550065



Mozart
Symphonies 27, 33 & 36 "Linz"
Capella Istitopolitana /
Barry Wordsworth
8.550264



Mozart
Symphonies 34, 35
"Haffner" & 39
Capella Istitopolitana /
Barry Wordsworth 8.550186



Mozart
Symphonies 29, 30 & 38
"Prague"
Capella Istitopolitana / Barry
Wordsworth 8.550119



Mozart
Symphonies 25, 32 & 41 "Jupiter"
Capella Istitopolitana /
Barry Wordsworth 8.550113



Mozart
Symphonies 28, 31 "Paris" & 40
Capella Istitopolitana /
Barry Wordsworth 8.550164



Mozart
Symphonies 40 & 41 "Jupiter"
Capella Istitopolitana /
Barry Wordsworth 8.550299



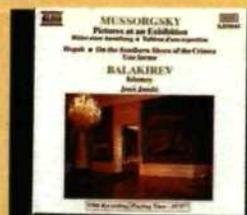
Mozart
Violin Concertos 3 & 4 /
Rondo / Adagio
Takako Nishizaki / Capella
Istropolitana / Gunzenhauser

8.550438



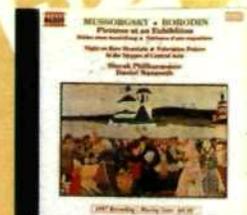
Mozart
Violin Concerto 4 / Sinfonia
Concertante K. 364
Nishizaki, Kyselak / Capella
Istropolitana / Gunzenhauser

8.550322



Mussorgsky
Pictures at an Exhibition
Balakirev; Islamey
Jenő Jandó

8.550044



Mussorgsky
Pictures at an Exhibition
(arr. Ravel) / Night on the Bare
Mountain
Slovak Philh. / Daniel Nazareth

8.550061



Orff
Carmina Burana
Janisova, Dolezal, Kusnjr /
Czecho-Slovak RSO /
Stephen Gunzenhauser

8.5501



Palestrina
Missa Papae Marcelli
Oxford Camerata
Jeremy Summery

8.550573



Prokofiev
Peter and the Wolf
Jeremy Nicholas Narrates
Peter and Wolf
Czecho-Slovak RSO / Lenárd

8.550499



Prokofiev
Piano Concertos 1, 3 & 4
Kun Woo Paik / S65
Polish National RSO /
Antoni Wit

8.550545



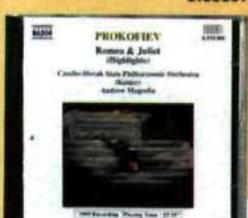
Prokofiev
Piano Concertos 2, 3 & 5
Kun Woo Paik /
Polish National RSO /
Antoni Wit

8.550566



Prokofiev
Suites (Cinderella /
Lieutenant Kijé /
The Love of three Oranges)
CSSR State Philh. / Mogrela

8.5501



Prokofiev
Romeo and Juliet (Highlights)
CSSR State Philh. /
Andrew Mogrela

8.550380



Prokofiev
Symphonies 1 "Classical" & 5
Slovak Philh. /
Stephen Gunzenhauser

8.550237



Puccini
Tosca (2 CD's)
Piriciolu, Carulli,
Lamberti / Czecho-Slovak RSO /
Alexander Rahbari

8.660001-2



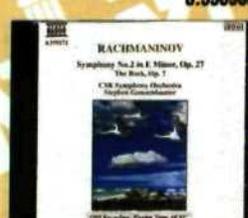
Puccini
La Bohème (2CD's)
Orgonasova, Welch,
Gonzales, Prevlati /
Czecho-Slovak RSO /
Humburg

8.660003-4



Puccini
Madama Butterfly (2 CD's)
Gauci / Ramiro /
CSR Symphony /
Alexander Rahbari

8.660015



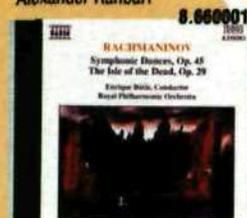
Rachmaninov
Symphony 2 / The Rock
Czecho-Slovak RSO /
Stephen Gunzenhauser

8.550272



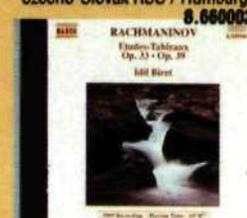
Rachmaninov
Piano Concerto 2 /
Paganini-Rhapsody / Jenő Jandó
Budapest Symph. / György Lehel

8.550117



Rachmaninov
Symphonic Dances 45
The Isle of the Dead 29
Enrique Bátiz / Royal Philh. Orch.

8.550583



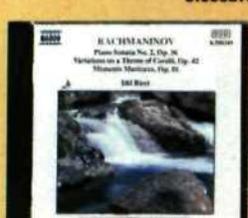
Rachmaninov
Etudes Tableaux Opp. 33 & 39
(Complete)
Idil Biret

8.550347



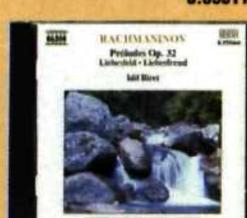
Rachmaninov
Preludes, Op. 23 /
Cinq Morceaux de
Fantaisie, Op. 3
Idil Biret

8.5503



Rachmaninov
Sonata Op. 36 / Corelli Variations
Moments musicaux
Idil Biret

8.550349



Rachmaninov
Preludes op 32 / Liebesleid &
Liebesfreud
Idil Biret

8.550466



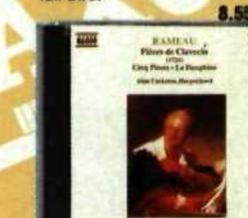
Rameau
Suites for Harpsichord
(1706 & 1728)
Alan Cuckston

8.550463



Rameau
Pieces for Clavecin en concerts
Alan Cuckston

8.550464



Rameau
Suites for Harpsichord
(1724, 1747 & 1751)
Alan Cuckston

8.5504



Ravel
Boléro / Daphnis and Chloé
Suite No. 1, Ma Mère l'oye /
Valse Nobles et Sentimentales
Czecho-Slovak RSO, Jean /



Ravel
Rapsodie espagnole / La Valse /
Pavane /
Daphnis and Chloé Suite No. 2
Czecho-Slovak RSO / K.Jean



Ravel
Gaspard de la Nuit / Sonatine /
Le Tombeau / Menuet Antique /
Pavane
Klára Körmendi



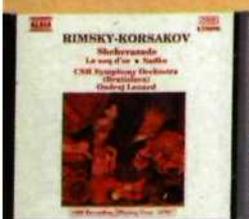
Respighi
Symphonic Poems
Royal Philh. Orch.
Enrique Bátiz

8.550539

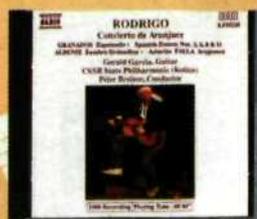


Rimsky-Korsakov
Suites (Mlada / The Snow Maid
Le Coq d'or)
CSR Symphony / Donald Johan

8.5501



Rimsky-Korsakov
Sheherazade / Le Coq d'Or Suite / Adagio Suite
Czech-Slovak RSO / Andrej Lenárd
8.550098



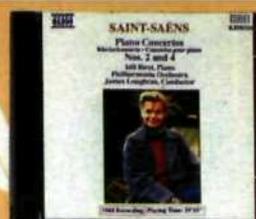
Rodrigo
Concierto de Aranjuez / a.o.
Gerald Garcia / CSSR State Philh.
Peter Breiner
8.550220



Rossini
String Sonatas 4, 5 & 6
Rossini Ensemble
8.550622



Rossini
Overtures
(The Barber of Seville / a.o. William Tell)
Zagreb Festival Orch. / Halász
8.550236



Saint-Saëns
Piano Concertos
Idil Biret / Philharmonia / James Loughran
8.550334



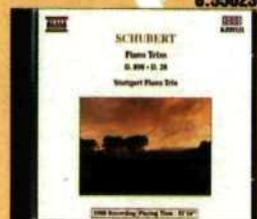
Saint-Saëns
Symphony 3 'Organ' / Le Rouet
Czech-Slovak RSO / Stephen Gunzenhauser
8.550138



Satie
Piano Works (Selection)
Klára Körmendi
8.550305



Scarlatti
Piano Sonatas
Balász Szokolay
8.550262



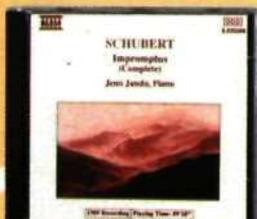
Schubert
Piano Trios Op. 99 & D. 28
Stuttgart Piano Trio
8.550131



Schubert
Piano Trio Op. 100 / Notturmo
Stuttgart Piano Trio
8.550132



Schubert
Moments musicaux / Trio
Jenő Jandó
8.550259



Schubert
Impromptus D. 899 & D. 935
Jenő Jandó
8.550260



Schubert
Piano Sonatas
D. 960, D. 958
Jenő Jandó
8.550475



Schubert
Piano Quintet 'Trout' / Notturmo
Leonard Hokanson / Ensemble Villa Musica
8.550057



Schubert
Violin Sonatas (Sonatines)
Fantasy D. 934
Dong-Suk Kang / Pascal Devoyon
8.550420



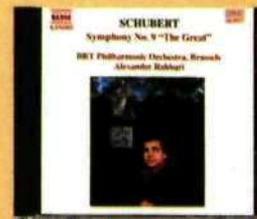
Schubert
String Quintet D. 956 / String Trio D. 581
Ensemble Villa Musica
8.550388



Schubert
Quartet 'Death and the Maiden' / Quartettsatz
Mandelring Quartet
8.550221



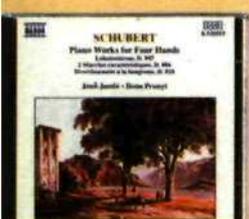
Schubert
Symphonies 5 & 8 'Unfinished' / Rosamunde (Ballet Music)
Slovak Philh. / Michael Halász
8.550145



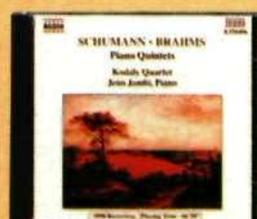
Schubert
Symphony 9 'Great'
BRT Philh., Brussels / Alexander Rahbari
8.550502



Schubert
Lieder
Tamara Takács / Jenő Jandó
8.550476



Schumann
Piano Works for Four Hands
Jenő Jandó / Ilona Prunyi
8.550555



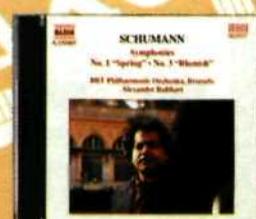
Schumann / Brahms
Piano Quintet
Jenő Jandó / Kodály Quartet
8.550406



Schumann
Piano Concerto / Introduction & Allegro
Sequeira Costa / Gulbenkian / Stephen Gunzenhauser
8.550277



Schumann
Carnaval / Kinderszenen / Papillons
Jenő Jandó
8.550076



Schumann
Symphony 1 & 3
BRT Philh. / Alexander Rahbari
8.550485



Schumann
Symphonies 2 & 4
CSSR State Philh. / Johannes Wildner
8.550471



Schumann
Symphonic Etudes / Five Albumblätter / Arabesque
Stefan Vladar
8.550144



Schumann / Reger
Humoreske in B Flat Major, Op. 20, Variations and Fugue on a theme of J.S. Bach, Op. 81
Wolf Harden
8.550469



Shostakovich
Symphonies 5 & 9
BRT Philh. / Alexander Rahbari
8.550427



Shostakovich
Symphony 10
BRT Philh. / Alexander Rahbari
8.550326



Sibelius
Violin Concerto / Others
Dong-Suk Kang /
Czecho-Slovak RSO /
Adrian Leaper
8.550329



Sibelius
Symphonies 1 & 6
Slovak Philh. / Adrian Leaper
8.550197



Sibelius
Symphonies 2 & 7
Slovak Philh. / Adrian Leaper
8.550198



Sibelius
Symphonies 3 & 4
Slovak Philh. / Adrian Leaper
8.550199



Sibelius
Symphony 5 / En Saga /
Beishazzar's Feast
Slovak Philh. / Adrian Leaper
8.550200



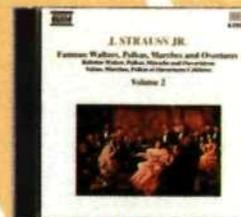
Sibelius
Finlandia / Valse Triste /
Swan of Tuonela /
Karelia Suite / Czecho Slovak
RSO / Kenneth Schermerhorn
8.550103



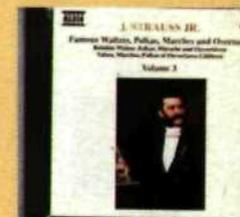
Smetana
String Quartets 1 & 2 /
"From my homeland" / Moyzes
Quartet / Takako Nishizaki /
Tatiana Fránova
8.550379



Strauss Johann
Favourite Waltzes, Polkas,
Marches
Volume 1
Various Artists
8.550336



Strauss Johann
Favourite Waltzes, Polkas,
Marches
Volume 2
Various Artists
8.550337



Strauss Johann
Favourite Waltzes, Polkas,
Marches
Volume 3
Various Artists
8.550338



Strauss Johann
Favourite Waltzes, Polkas,
Marches
Volume 4
Various Artists
8.550339



Strauss Johann
Favourite Waltzes, Polkas,
Marches
Volume 5
Various Artists
8.550340



Strauss Johann
Most Famous Waltzes
Strauss Festival Orch. /
Ondrej Lenárd
8.550152



Strauss Richard
Death and Transfiguration /
Don Juan / Till Eulenspiegel
Slovak Philh. / Zdenek Kosler
8.550250



Strauss Richard
Aus Italien / Liebe der Danae /
Slovak Philh. / Zdenek Kosler
8.550342



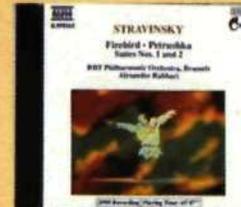
Strauss Richard
Also sprach Zarathustra /
Salome's Dance /
Slovak Philh. / Zdenek Kosler
8.550182



Suk / Dvorak
Serenade for Strings
Capella Istropolitana /
Jaroslav Krchek
8.550419



Stravinsky
The Rite of Spring / Jeu de cartes
BRT Philh. / Alexander Rahbari
8.550472



Stravinsky
Firebird / Petruska /
Two Suites
BRT Philh. / Alexander Rahbari
8.550263



Tchaikovsky
Nutcracker (Complete)
(2CD's)
CSR Symphony / Ondrej Lenárd
8.550324-5



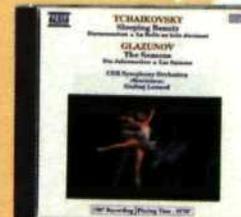
Tchaikovsky
Nutcracker (Highlights)
CSR Symphony / Ondrej Lenárd
8.550515



Tchaikovsky
Nutcracker / Swan Lake
Slovak Philh. / Michael Halász
8.550050



Tchaikovsky
Capriccio Italien / 1812 Overture /
Romeo and Juliet Marche Slave
Royal Philh. / Adrian Leaper
8.550500



Tchaikovsky
Sleeping Beauty (Highlights)
Czecho-Slovak RSO /
Ondrej Lenárd
8.550079



Tchaikovsky
Serenade for Strings
Souvenir de Florence
Vienna Chamber Orchestra /
Philippe Entremont
8.550404



Tchaikovsky
The Seasons / Chanson Triste /
Nocturnes / Others
Ilona Prunyi
8.550233



Tchaikovsky
Piano Concerto 1 / Tempest /
Eugene Onegin
Joseph Banowetz / CSR Symp. /
Ondrej Lenárd
8.550137



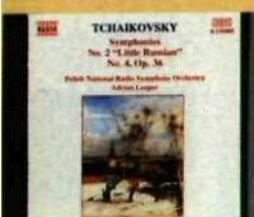
Tchaikovsky
Piano Musik
Ilona Prunyi
8.550504



Tchaikovsky
Manfred Symphony / Voyevode
Czecho-Slovak RSO /
Ondrej Lenárd
8.550224



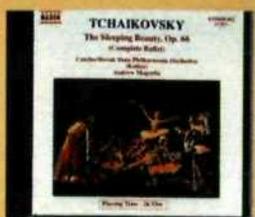
Tchaikovsky
Symphony 5 / Marche Slave
Slovak Philh. /
Stephen Gunzenhauser
8.550191



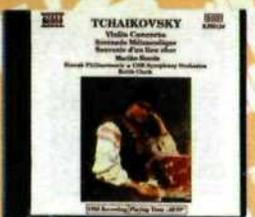
Tchaikovsky
Symphonies 2
"Little Russian" & 4
"Polish National RSO" / Leaper
8.550488



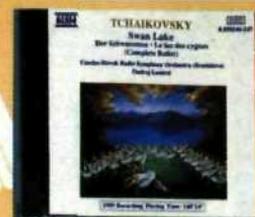
Tchaikovsky
Symphony No. 6 "Pathétique" /
Francesca da Rimini
Czecho-Slovak RSO /
Ondrej Lenárd 8.550097



Tchaikovsky
The Sleeping Beauty (3 CD's)
(Complete Ballet
Czecho-slovak State Philh. Orch./
Andrew Mogrelia 8.550490-2



Tchaikovsky
Violin Concerto / a.o.
Marko Honda / Slovak Philh. /
Keith Clark 8.550124



Tchaikovsky
Swan Lake (Complete Ballet)
(2 CD's)
Czecho-Slovak / Ondrej Lenárd
8.550246-7



Telemann
Recorder Suite in A Minor
Viola Concerto
Tafelmusik
Capella Istropolitana / Edlinger
8.550155



Verdi
Opera Choruses /
Slovak Philh. Chorus /
Oliver Dohnányi 8.550241



Verdi
Overtures and Preludes /
Czecho-Slovak RSO /
Ondrej Lenárd 8.550091



Verdi
La Traviata (2CD's)
Krause, Ramiro, Tichy /
Czecho-Slovak RSO /
Alexander Rahbari 8.680011/2



Verdi
Rigoletto (2 CD's)
Tumagian, Ferrarini, Romiro /
CSR Symphony /
Alexander Rahbari 8.680013/4



Vivaldi
Famous Concerti
Capella Istropolitana /
Jaroslav Krček 8.550384



Vivaldi
The Four Seasons
Concerto Alla Rustica
Nishizaki / Capella Istropolitana/
Stephen Gunzenhauser 8.550056



Vivaldi
Wind Concerti
Capella Istropolitana /
Jaroslav Krček 8.550386



Vivaldi
Wind and Brass Concertos
Concentus Hungaricus
8.550183



Vivaldi
Famous Flute Concerti
Capella Istropolitana /
Oliver Dohnányi 8.550385



Vivaldi
Violin Concerti Op.8: 5 - 12
Béla Bánfalvi / Budapest Strings
8.550189



Vivaldi
Concerti
Op.3: 1, 2, 4, 7, 8, 10, 11
Capella Istropolitana /
Josef Kopelman 8.550160



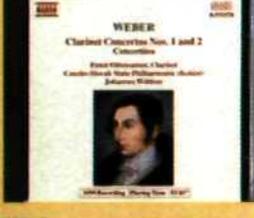
Wagner
Orchestral excerpts-Tannhäuser /
Lohengrin / a.o.
Slovak Philh. / Michael Halász
8.550136



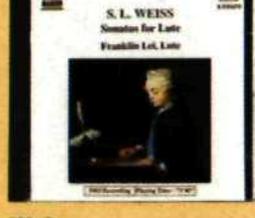
Wagner
Orchestral excerpt -
Tristan / Siegfried Idyll /
Meistersinger
Polish National RSO / Wildner
8.550498



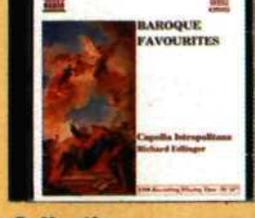
Wagner
The Ring - Orchestral Highlights
Czecho-Slovak RSO / Uwe Mund
8.550211



Weber
Clarinet Concertos / Concertino
Ernst Ottensamer /
CSSR State Philh. /
Johannes Wildner 8.550378



Weiss
Sonatas For Lute
Franklin Lei 8.550470



Collections
Baroque Favourites
Capella Istropolitana /
Richard Edlinger 8.550102



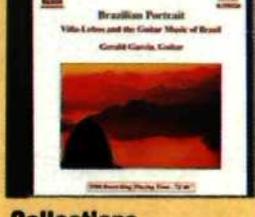
Collections
Baroque Trio Sonatas
Telemann / Vivaldi / Fasch / Tartini
Danubius Ensemble 8.550377



Collections
Christmas Goes Baroque
CSSR State Philh. / Peter Breitner
8.550301



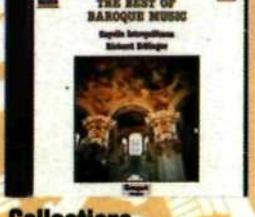
Collections
Christmas Music
CSSR State Philh. / Alfred Walter
8.550188



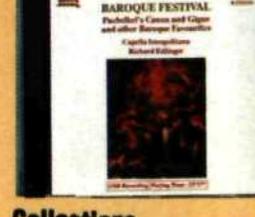
Collections
Brazilian Portrait
Guitar Music of Brazil
Gerald Garcia 8.550226



Collections
Battle Music
Czecho-Slovak RSO /
Ondrej Lenárd 8.550230



Collections
Best of Baroque
Capella Istropolitana /
Richard Edlinger 8.550014



Collections
Baroque Festival
Capella Istropolitana /
Richard Edlinger 8.550101



Collections
Famous Trumpet Concerti
Miroslav Kejmar /
Capella Istropolitana /
Peter Skvor **8.550243**



Collections
Famous Operetta Overtures
CSSR State Philh. / Alfred Walter **8.550488**



Collections
Famous Horn Concerti
Capella Istropolitana /
Frantisek Vajnar **8.550393**



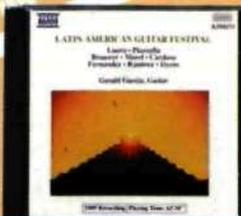
Collections
Christmas Concerti
Capella Istropolitana /
Jaroslav Krchek **8.550567**



Collections
Czech Horn Concertos
Zdenek and Bedrich Tylsar /
Capella Istropolitana /
Frantisek Vajnar **8.550445**



Collections
Famous French Overtures
CSR Symp. /
Polish National RSO /
Richard Hayman **8.550473**



Collections
Latin American Guitar Festival
Gerald Garcia **8.550273**



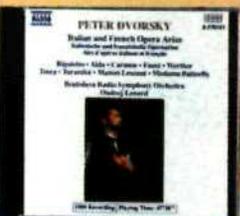
Collections
Italian Festival
Czecho-Slovak RSO /
Ondrej Lenard **8.550087**



Collections
French Organ Music
Simon Lindley **8.550581**



Collections
German Romantic Overtures
Czecho-Slovak RSO /
Alfred Walter **8.55014**



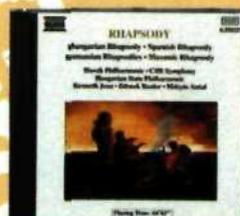
Collections
French And Italian Opera Arias
Peter Dvorsky / Bratislava Radio
Orch. / Ondrej Lenard **8.550343**



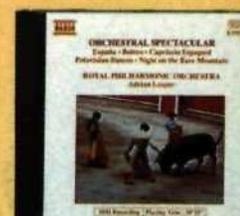
Collections
French Festival
Czecho-Slovak RSO /
Ondrej Lenard / Keith Clark **8.550088**



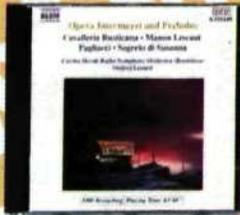
Collections
Russian Festival
Czecho-Slovak RSO /
Anthony Bramall **8.550085**



Collections
Rhapsody
Slovak Philh. /
Czecho-Slovak RSO /
Richard Hayman **8.550327**



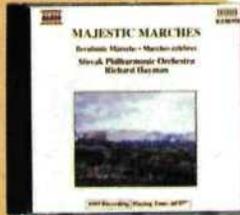
Collections
Orchestral Spectacular
Royal Philh. / Adrian Leaper **8.55050**



Collections
Opera Intermezzi and Preludes
Czecho-Slovak RSO /
Ondrej Lenard **8.550240**



Collections
Music of old Vienna
Thalia Schrammel Quartet **8.550228**



Collections
Majestic Marches
Slovak Philh. /
Czecho-Slovak RSO /
Richard Hayman **8.550370**



Collections
English Festival
CSR Symphony Orch.
(Bratislava)
Adrian Leaper **8.550229**



Collections
Hungarian Festival
Hungarian State Orchestra
Mátyás Antal **8.55014**



Collections
Tenor Opera Arias
Thomas Harper /
CSR Symphony /
Michael Halász **8.550497**



Collections
Spanish Festival
Czecho-Slovak RSO / Keith Clark **8.550086**



Collections
Scandinavian Festival
CSSR State Philh. /
Richard Edlinger **8.550090**



Collections
Russian Fire Works
Slovak Philh. / Kenneth Jean **8.550328**



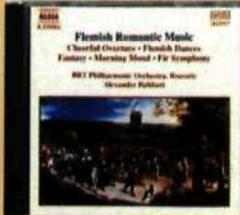
Collections
Prokofiev, Peter and the Wolf
Saint-Saëns, Carnival of the
Animals
Czecho-Slovak RSO / Lenard **8.55033**



Collections
De Falla
Three-Cornered Hat
E Amor Brujo, La Vida Breve
CSR Symphony Orch. / Jean **8.55014**



Collections
Slavonic Festival
Slovak Philh. / CSSR State philh.
Kosler / Pesek /
Stankovsky / Wordsworth **8.55014**



Collections
Flemish Romantic Music
BRT Philh. Orch. /
Alexander Rahbari **8.550584**



Collections
Violin Miniatures
Nishizaki / Jenő Jandó **8.550306**



Collections
Soprano Arias from Italian Opera
Miriam Gaucl / BRT Philh. Orch.
Rahbari **8.55060**



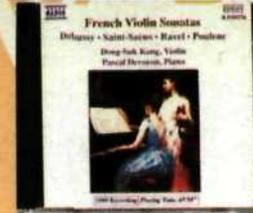
Collections
The Best of French Ballet
Delibes, Coppélia, Sylvia, a.o.
Slovak RSO / Ondrej Lenárd
8.550080



Collections
Invitation to the Dance
CSR Symphony Orch.
Ondrej Lenárd
8.550081



Collections
Famous Operetta Overtures
CSR Symphony Orch.
Martin Sieghart
8.550089



Collections
French Violin Sonatas: Debussy,
Saint-Saëns, Ravel, Poulenc
Don-Suk Kang, violin /
Pascal Devoyon, piano
8.550276



Collections
Romantic Guitar Favourites
Paganini, Mendelssohn, Schubert
Gerald Garcia, Guitar
8.550296



Collections
English String Festival
Dowland, Elgar, Bridge, Parry
Capella Istropolitana
Adrian Leaper
8.550331



Collections
Guitar Concertos
Giuliani, Torroba, Vivaldi
Dagoberto Linares, guitar
Camerata Cassovia
8.550483



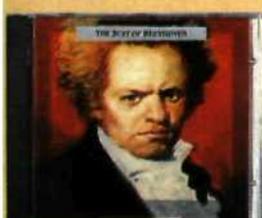
Collections
Lamentations
Oxford Camerata, Jeremy
Summerly, Conductor
8.550572



Collections
English Organ Music
Lang, Howells, Elgar
Vaughan-Williams, Whitlock,
Cocker, Gereth Green,
8.550582



Collections
The Best of Bach
8.551106



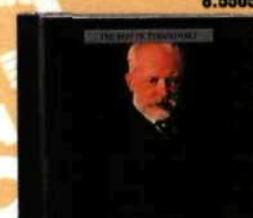
Collections
The Best of Beethoven
8.551101



Collections
The Best of Chopin
8.551104



Collections
The Best of Mozart
8.51103



Collections
The Best of Tchaikovsky
8.551102



Collections
The Best of Vivaldi
8.551105



Collections
Night Music
Vol. 1
8.551121



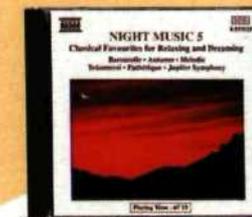
Collections
Night Music
Vol. 2
8.551122



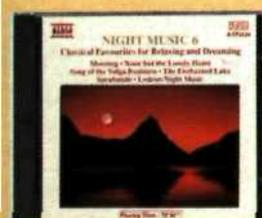
Collections
Night Music
Vol. 3
8.551123



Collections
Night Music
Vol. 4
8.551124



Collections
Night Music
Vol. 5
8.551125



Collections
Night Music
Vol. 6
8.551126



Collections
Night Music
Vol. 7
8.551127



Collections
Night Music
Vol. 8
8.551128



Collections
Night Music
Vol. 9
8.551129



Collections
Night Music
Vol. 10
8.551130



Collections
Night Music
Vol. 11
8.551131



Collections
Romantic Piano Favourites
Vol. 1
Balász Szokolay

8.550052



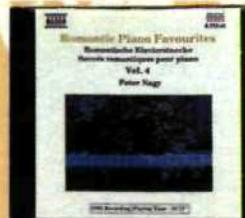
Collections
Romantic Piano Favourites
Vol. 2
Péter Nagy

8.550053



Collections
Romantic Piano Favourites
Vol. 3
Balász Szokolay

8.550107



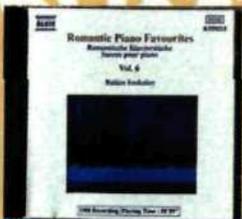
Collections
Romantic Piano Favourites
Vol. 4
Péter Nagy

8.550141



Collections
Romantic Piano Favourites
Vol. 5
Balász Szokolay

8.550166



Collections
Romantic Piano Favourites
Vol. 6
Balász Szokolay

8.550215



Collections
Romantic Piano Favourites
Vol. 7
Péter Nagy

8.550216



Collections
Romantic Piano Favourites
Vol. 8
Péter Nagy

8.550217



Collections
Romantic Piano Favourites
Vol. 9
Balász Szokolay

8.550218



Collections
Romantic Piano Favourites
Vol. 10
Péter Nagy

8.550219



Collections
2 Violins + 1 Guitar / Telemann,
Rosenmüller, Corelli, Gabrieli,
Diabelli, Anna Höbbling,
Quido Höbbling, Josef Zsopka

8.550409



Collections
Romantic Violin Favourites
Takako Nishizaki, Violin
Wolf Harden, piano

8.550125



Collections
101 Great Orchestral Classics
Vol. 1

8.551141



Collections
101 Great Orchestral Classics
Vol. 2

8.551142



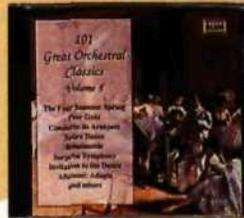
Collections
101 Great Orchestral Classics
Vol. 3

8.551143



Collections
101 Great Orchestral Classics
Vol. 4

8.551144



Collections
101 Great Orchestral Classics
Vol. 5

8.551145



Collections
101 Great Orchestral Classics
Vol. 6

8.551146



Collections
101 Great Orchestral Classics
Vol. 7

8.551147



Collections
101 Great Orchestral Classics
Vol. 8

8.551148



Collections
101 Great Orchestral Classics
Vol. 9

8.551149



Collections
101 Great Orchestral Classics
Vol. 10

8.551150



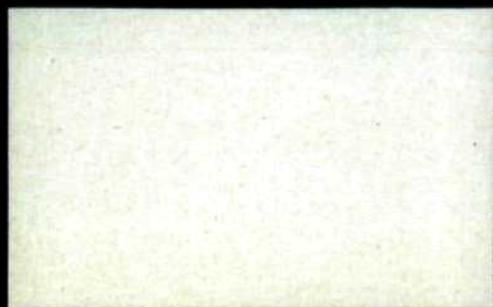
Collections
The Essence of the Beethoven
Symphonies
Zagreb Phil. Orch. / Edlinger /
CSR Symphony Orch. / Balász

UNA BUENA ALTERNATIVA PARA EL NUEVO CONSUMIDOR ESPAÑOL DE MÚSICA CLÁSICA

NAXOS OFRECE AL MERCADO ESPAÑOL DE LA MÚSICA CLÁSICA UN MUY VARIADO REPERTORIO, SUPERIOR A 400 TÍTULOS. EN EL QUE, ADEMÁS DEL ABC DE LA MÚSICA CLÁSICA, PODEMOS ENCONTRAR GRAN NÚMERO DE COLECCIONES COMO LAS SONATAS PARA PIANO DE BEETHOVEN O DE MOZART, LOS CUARTETOS DE CUERDA DE HAYDN O LAS SINFONÍAS DE SCHOSTAKOVICH, MÚSICA DE BRUCKNER, SCHÖMBERG,...

DESDE UN PUNTO DE VISTA TÉCNICO, LA CALIDAD DE TODAS LAS GRABACIONES ES DDD, SIENDO LA INFORMACIÓN SOBRE LOS REGISTROS MUY AMPLIA EN SUS LIBRETOS.

NAXOS OFRECE TODO LO ANTERIOR A UN EXCELENTE PRECIO QUE SEGURAMENTE LE SORPRENDERÁ. SOLICITE EN SU TIENDA DE DISCOS QUE LE MUESTREN NAXOS, DESCUBRIRÁ UN NUEVO MUNDO.



Entartete Musik

Hans-Severus Ziegler, cuyo apellido tiene raigambre musical en una de las más afamadas familias musicales de Sajonia, no entrará, sin embargo, en los libros de historia por méritos creativos u organizativos, sino por todo lo contrario, como responsable e instigador —a partir de inspiraciones superiores, eso sí— de la más significativa represión musical que nuestra centuria, rica en todo tipo de intolerancias, haya vivido. Enrolado a temprana edad en el naciente partido Nacional-Socialista alemán, el joven Ziegler fue, desde Munich, uno de los máximos directivos de la asociación denominada *Kampfbund für deutsche Kultur*, «Unión en

mente, su madre, Elsa Schirmer, era la hija del influyente editor musical, instalado en América, Gustav Schirmer, que, en contraste con la actividad de su nieto, tanto había hecho por la difusión de la música.

Ziegler pronto publicó decretos de títulos significativos, como *Contra la cultura negra* y *por la herencia alemana*, contra el Jazz, o participó en libros peculiares, como *Rassengebundene Kunst*, «El arte dependiente de la raza». Yendo a lo más directo, vetó la celebración de aquellos conciertos en donde se programaban obras de Krenek, Hindemith y Stravinski, a los que, sin una especial lógica, aborrecía particularmente. Dos obras, además, centraban con especial querencia las fobias de Ziegler, *Jonny spielt auf* de Krenek y *Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny* de Kurt Weill. A partir de 1933, estas obras fueron prohibidas, pese a su enorme éxito inicial en los teatros alemanes.

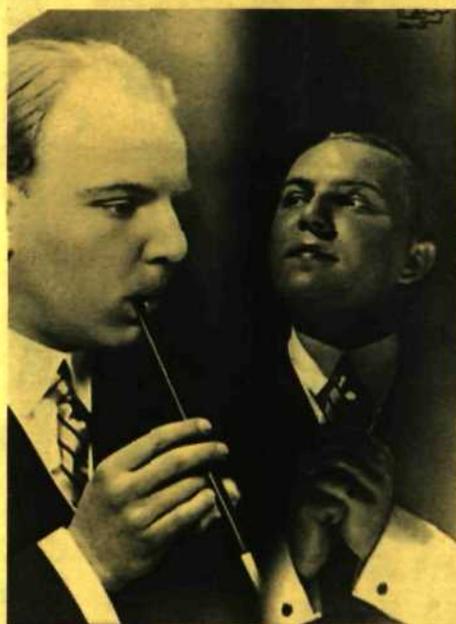
La historia de cómo la postura oficial en las artes se llegó a focalizar en la comunidad judía es sobradamente conocida, y no viene al caso repetir aquí datos que son de dominio público. Es escueto y representativo anotar cómo los logros, tras la comprensiblemente dolorosa derrota germana en la Gran Guerra, debidos al asesor del Ministerio Prusiano de Cultura, el joven reformista Leo Kastenber, un día alumno de Ferruccio Busoni en Berlín, se vieron arrumbados en apenas unos meses: Franz Schreker, responsable del Conservatorio berlinés, que a su vez había llevado a la veterana institución a Schnabel,

Flesch o Schönberg como profesores, fue cesado en favor de Fritz Stein; Max von Schillings, cuyas simpatías hacia el Nacional-Socialismo fueron siempre públicas, se hizo cargo de la Academia de las Artes de Prusia; Fritz Busch hubo de abandonar su puesto de Generalmusikdirektor en Dresde (Karl Böhm tomó su relevo), Hindemith —cuya ascendencia aria no era puesta en tela de juicio— hubo de marchar a América, destino también de Schönberg, de Korngold, Weill, Klemperer, Bruno Walter o Zemlinsky.

En el año 38, y en respuesta a una magna exposición muniquesa intitulada, *Entartete Kunst*, «Arte degenerado», Hans-Severus Ziegler organizó en Düsseldorf otra muestra paralela, *Entar-*

tete Musik, «Música degenerada». En ambos casos, el adjetivo calificativo provenía de un medio aparentemente foráneo, la criminología, y había sido acuñado por un estudioso bien conocido por todos los penalistas, Cesare Lombroso: si el tratadista italiano había analizado la figura, según su criterio, del delincuente nato, volcado hacia el crimen por taras degenerativas, los intelectuales del Reich hallaron una equivalencia en el arte y la música pervertidamente desviados de la norma, tarados en origen, según la teoría elaborada al respecto. La exposición de Düsseldorf, que en su cartel anunciador mostraba, precisamente, al músico negro de Jazz de la ópera de Krenek *Jonny spielt auf* —pero omado ahora, insólito collage de las persecuciones, con la estrella de David—, era una *Summa* de lo conseguido por la nueva política, con referencias visuales y sonoras a todos los artistas escapados y prohibidos.

Que en los años 90 una compañía de discos se lance a la edición de un amplio proyecto, a varios años vista —mínimo una década—, con el título genérico de *Entartete Musik*, consagrado a recuperar las obras de los autores vetados por el régimen Nazi, desde Berthold Goldschmidt hasta Ernst Toch, o desde Stefan Wolpe hasta Franz Waxman, puede parecer peregrino, insólito y hasta, para algunos, indiscreto, por mor de retrotraer amargas, vergonzosas situaciones ya medio olvidadas. Pero hay mucho de grandeza y de valentía en este proyecto, debido a tres personas —el productor inglés Michael Haas, el musicólogo alemán Albrecht Dümling y el responsable francés de promoción de la firma Decca, Didier de Cottignies—, que han entendido que ciertas cosas no deben olvidarse nunca (quizá sea ese el mejor antídoto para prevenir su repetición) y, sobre todo, que ciertas, muchas músicas, no deben perderse por un veto político o una persecución racial. En estas mismas páginas, Santiago Martín Bermúdez glosa la importancia de las dos óperas contenidas en la primera entrega del proyecto *Entartete Musik*, ese torrente musical que es *Das Wunder der Heliane* de Korngold y el carismático *Jonny spielt auf* de Krenek. Pocas veces una serie o colección fonográfica ha podido, puede ser tan reveladora para el público como esta recuperación de la, un día llamada, «música degenerada».



Ernst Krenek en 1927

FOTO UNIVERSAL

lucha por la cultura alemana», y, al producirse la llegada al poder de Adolf Hitler, pasó a ser, en breve plazo de tiempo, Director General de las Artes de la República de Weimar, y, a renglón seguido, del III Reich.

A instancias de Ziegler, por ejemplo, se nombró director del Colegio de las Artes de Weimar a Paul Schultze-Naumberg, que, sólo en un año, desdobló las galerías de la institución de todos los cuadros de Kokoschka, Klee, Kandinski y Schlemmer. Pero la pasión propia de Ziegler, que llegó a ser hombre de confianza y consejero áulico de destacados prohombres del nuevo régimen, como Alfred Rosenberg o el todopoderoso ministro Goebbels, era, por naturaleza, la música; paradójica-

La cultura } pasa por aquí

A&V

Ajoblanco

Album

Alfoz

Anthropos

Archipiélago

Arquitectura Viva

L'Avenç

La Balsa
de la Medusa

Bitzoc

La Caña

El Ciervo

Cinevideo 20

Claridad

Claves

Creación

El Croquis

Los Cuadernos
del Norte

Cuadernos Noventa

Delibros

Derechos Humanos

Dirigido

Documentos A

Ecología Política

ER

El Europeo

Fotovideo

Grial

Guadalimar

Hora de Poesía

Insula

Lápiz

Leer

Letra Internacional

Leviatán

Lletra de Canvi

Revista de
Occidente

La Página

El Paseante

Pensamiento
Iberoamericano

Quaderns
d'Architecture

Quimera

Raíces

Scherzo

Síntesis

Sistema

El Socialismo
del Futuro

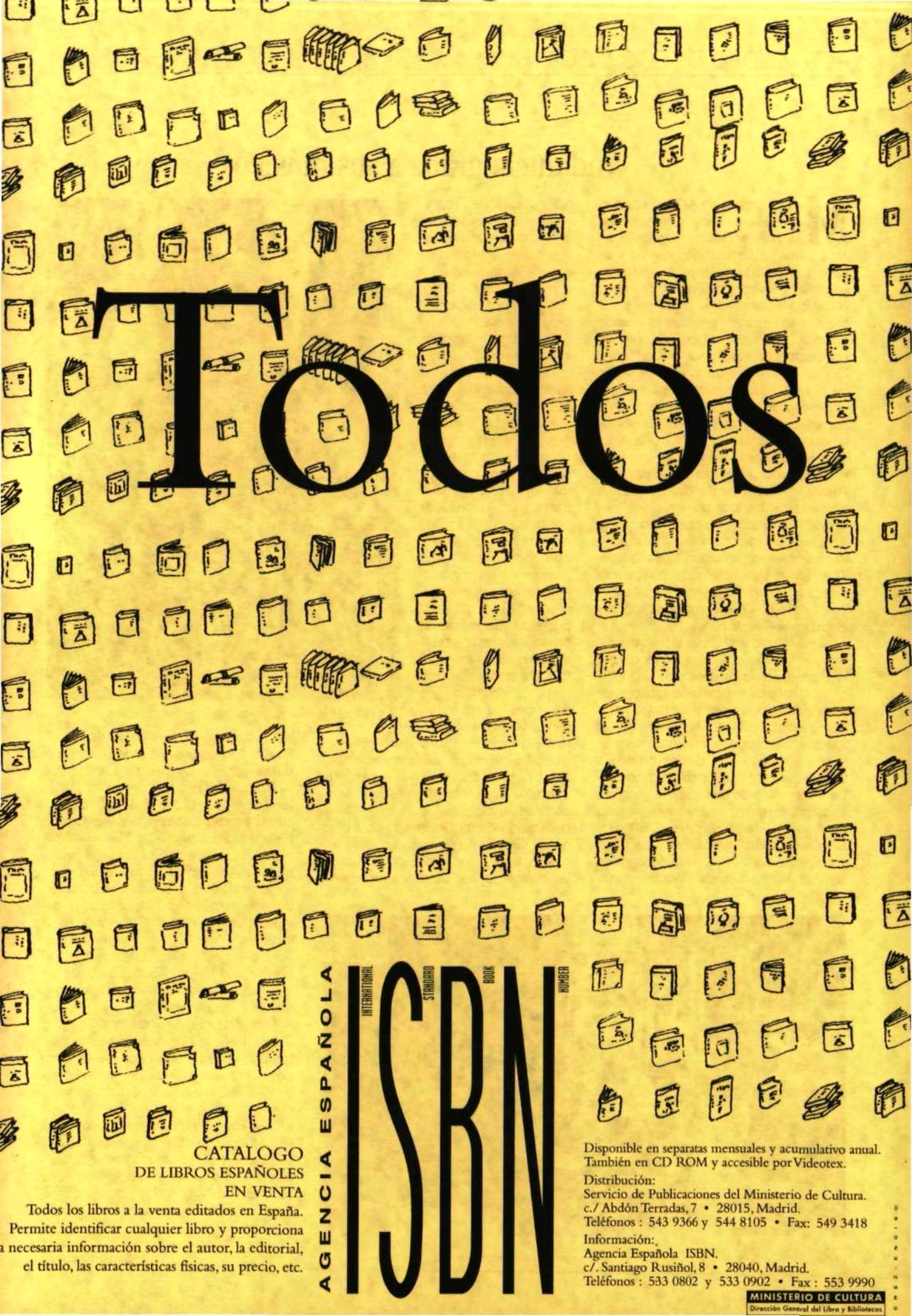
Suplementos
Anthropos

A Trabe de Ouro

El Urogallo

Zona Abierta





Todos

CATALOGO
DE LIBROS ESPAÑOLES
EN VENTA

Todos los libros a la venta editados en España.
Permite identificar cualquier libro y proporciona
la necesaria información sobre el autor, la editorial,
el título, las características físicas, su precio, etc.

AGENCIA ESPAÑOLA

INTERNACIONAL

STANDARD

BOOK

NUMBER

ISBN

Disponible en separatas mensuales y acumulativo anual.
También en CD ROM y accesible por Videotex.

Distribución:
Servicio de Publicaciones del Ministerio de Cultura.
c./ Abdón Terradas, 7 • 28015, Madrid.
Teléfonos : 543 9366 y 544 8105 • Fax: 549 3418

Información:
Agencia Española ISBN.
c./ Santiago Rusiñol, 8 • 28040, Madrid.
Teléfonos : 533 0802 y 533 0902 • Fax: 553 9990

MINISTERIO DE CULTURA
Dirección General del Libro y Bibliotecas

Andalucía graba a sus músicos

Música creada en Andalucía, interpretada fundamentalmente por artistas andaluces y grabada en esta comunidad autónoma... Lo que hace tan sólo unos años se antojaba como un proyecto de locos, ahora se ha plasmado a través de la colección *Documentos sonoros del patrimonio musical andaluz*, una serie de grabaciones en compacto promovida por el Centro de Documentación Musical de Andalucía, de la que acaba de aparecer el tercer volumen, un atractivo compacto que recoge espléndidas interpretaciones de la guitarrista sevillana María Esther Guzmán de obras inéditas del compositor y guitarrista almeriense Julián Arcas. Antes, en el mes de diciembre, se presentaron los dos primeros volúmenes de la colección, integrados por obras de Cristóbal de Morales (*Missa Mille Regretz* y varios motetes, cantados por The Hilliard Ensemble) y del compositor afincado en Jaén Juan Manuel de la Puente (1692-1754), protagonizado por el grupo Al Ayre Español.

Un proyecto ambicioso y bien diseñado que ha sido posible, además de por la imprescindible existencia de un rico y en gran medida inexplorado catálogo de composiciones andaluzas (protagonista y base de estos cuidados registros), gracias a la confluencia de una serie de circunstancias. Las nuevas disponibilidades técnicas, la aparición de diversas orquestas y conjuntos de calidad en la geografía andaluza, el apoyo financiero de la Junta de Andalucía (a través de su Centro de Documentación Musical), el buen hacer y empeño del nuevo sello discográfico andaluz Almaviva (creado por Productio-

ra Andaluza de Programas) y la aparición de un mercado consumidor que no se conforma ya con los sotas, caballo y rey de la música, auguran el éxito comercial de la empresa.

En cuanto al artístico, a la vista de los tres compactos publicados hasta ahora, no parece que quepan dudas. La calidad de las grabaciones y el interés de sus contenidos: la cualificación de la mayoría de los intérpretes que participan; la cuidada presentación y los extensos y bien ilustrados comentarios que acompañan las grabaciones, configuran, efectivamente, uno de los proyectos fonográficos provincianos más interesantes creados en España fuera de las dos capitales —Madrid y Barcelona— que secularmente y salvo contadísimas excepciones han acaparado la vida musical española en todos sus aspectos.

La colección, que tiene carácter abierto y se distribuye en todo el territorio español, prevé para este año la publicación de la obra íntegra para órgano de Correa de Arauxo (en seis volúmenes, a cargo de José Enrique Ayarra); un compacto dedicado al alhambrismo



The Hilliard Ensemble en el Monasterio de Loreto (Sevilla)

FOTO: J. CRESPO

sinfónico, que recoge obras de Chapí, Bretón, Monasterio y Carreras interpretadas por la Orquesta Ciudad de Granada bajo la dirección de su titular, Juan de Udaeta; otro que incluye sonatas para fortepiano de Manuel Blasco de Nebra tocadas por Toni Millán, y, finalmente, la Orquesta Sinfónica de Sevilla, que dirigida por su titular, el croata Vjekoslav Sutej, y con la colaboración del tenor sevillano Manuel Cid y del violonchelista Pedro Corostola, es la intérprete del último compacto que verá la luz este año, dedicado íntegramente a Manuel Castillo (*Sonetos lorquianos; Concierto para violonchelo y orquesta; Tercera Sinfonía*).

Juan Francés de Iribarren, Joaquín Turina, Luys de Narváez, Angel Barrios y Manuel de Falla (integral de la obra orquestal) son algunos de los compositores a los que la serie dedica los volúmenes que se publicarán el próximo año. Cabe esperar que en próximos títulos esté también representada la producción de compositores andaluces posteriores al reconocido *patriarca* Manuel Castillo (1930), tales como García Román, Francisco Guerrero o Antonio Flores.



Al Ayre Español durante la grabación de *Cantatas y Villancicos del barroco andaluz*

Justo Romero

54 MUSIKA HAMABOSTALDIA • QUINCENA MUSICAL

DONOSTIA - SAN SEBASTIAN

MIEMBRO DE LA ASOCIACION EUROPEA DE FESTIVALES DE MUSICA

PROGRAMA 1993

9 de Agosto - 2 de Septiembre



TEATRO VICTORIA EUGENIA

Agosto

16 y 18

"LA TRAVIATA", G. Verdi
Producción: OPERA DE MONTE-CARLO Y
TEATRO DELLA FENICE DE VENECIA
Director musical: ANTONELLO ALLEMANDI
Director de escena: PIERRE ALEXANDRE JAUFFRET, según PIER LUIGI PIZZI
Reperto: AINHOA ARTETA, MARIA URIZ, M^o EUGENIA ECHARREN, JEAN
LUC VIALA, PAOLO CONI, SANTIAGO SANCHEZ-JERICO, MIGUEL SOLA,
GREGORIO POBLADOR, RICARDO SALABERRIA
ORFEON DONOSTIARRA. Director: José Antonio Sainz
ORQUESTA SINFONICA DE EUSKADI
Patrocinado por: FUNDACION KUTXA

19 **ORQUESTA FILARMONICA DE SAN PETERSBURGO**

Director: YURI TEMIRKANOV
"Petručka", I. Stravinski; *"Sinfonía nº 5"*, P. Chaikovski
Patrocinado por: IBERDROLA

20 **ORQUESTA FILARMONICA DE SAN PETERSBURGO**

Director: YURI TEMIRKANOV
"Danzas sinfónicas", S. Rachmaninov; *"Sinfonía nº 6"*, P. Chaikovski
Patrocinado por: IBERDROLA

22 y 23 **BALLET Y ORQUESTA DEL GRAN TEATRO DE SAN PETERSBURGO**

"Casanueces"
Patrocinado por: DONOSTIGAS

24 **ORQUESTA SINFONICA DE EUSKADI**

CORAL ANDRA MARI. Director: José Luis Ansorena
Director: ANTONI ROS MARBA
Solistas: SUSAN CHILCOTT, KEITH LEWIS, DAVID WILSON-JOHNSON
"Las Estaciones", J. Haydn

25 **CONCIERTO HOMENAJE A NICANOR ZABALETA**

Patrocinado por: BANCO GUIPUZCOANO

27 **I SOLISTI VENETI**

Director: CLAUDIO SCIMONE
Solistas: ENSEMBLE DE CUIVRES DE GUY TOUVRON
Obras de: G.F. Händel, A. Vivaldi, A. Marcello, J.S. Bach

28 **MIRELLA FRENI, soprano**
ORQUESTA SINFONICA DE EUSKADI

Director: ROMANO GANDOLFI
Obras de: G. Verdi, G. Puccini, F. Cilea, P. Chaikovski
Patrocinado por: IBERDROLA

29 **I SOLISTI VENETI**

CECILIA GASDIA, soprano
Director: CLAUDIO SCIMONE
Obras de: L. Boccherini

31 **ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA**

Director: ALDO CECCATO
Solista: GUILLERMO GONZALEZ
"Fantasía sobre un tema de Alonso Mudarra", J.L. Turina;
"Rapsodia Portuguesa", E. Halffter; *"Rapsodia Española"*, "Bolero",
M. Ravel

Septiembre

1 y 2

ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA
ORFEON DONOSTIARRA. Director: José Antonio Sainz
Director: ALDO CECCATO
Solistas: FRANCISCO COROSTOLA, piano; KATHLEEN CASSELLO,
soprano; BRIGITTE BALLEYS, mezzo-soprano; KEITH LEWIS, tenor;
SIGFRIED VOGEL, bajo
"Fantasía en Do menor, para piano, orquesta y coro", *"Sinfonía nº 9"*,
L. van Beethoven.
Patrocinado por: CAJA LABORAL

BASILICA SANTA MARIA DEL CORO (9 de Agosto)

ORFEON DONOSTIARRA. CORO GOIKOBALU, CORAL SAN IGNACIO
Director: JOSE ANTONIO SAINZ
"Vísperas", S. Rachmaninov
Patrocinado por: CAJA LABORAL

CICLO DE MUSICA ANTIGUA (Del 10 al 14 de Agosto)

CAPILLA PEÑAFLORIDA, IVAN MOODY, BRUNO TURNER;
SCOLA GREGORIANA DE LA CATEDRAL DE BRUJAS;
ENSEMBLE AGORA DE COLONIA; THE HILLIARD ENSEMBLE;
ENSEMBLE VOCALE DEL CONCERTO ITALIANO

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

CONJUNTO INSTRUMENTAL DE LA ESCUELA DE MUSICA "JESUS GURIDI";
CUARTETO PETERSEN; ATSUKO KUDO, soprano;
CARMEN BRAVO, piano; QUINTETO PHILHARMONIA; CORO HODEIERTZ;
JOSE MANUEL AZCUE, órgano

CICLO DE MUSICA DE CAMARA (Del 17 al 20 de Agosto)

ELDAR NEBOLIN, piano; EUROPA GALANTE; FABIO BIONDI
MAITE ARRUIBARRENA, mezzo-soprano; ALEJANDRO ZABALA, piano;
CUARTETO SINE NOMINE; ANDREW MARRINER, clarinete
Patrocinado por: BANCO GUIPUZCOANO

CICLO DE ORGANO (Del 22 de Agosto al 2 de Septiembre)

FERNANDO GONZALO; JOSE MANUEL AZCUE;
LORETO FERNANDEZ IMAZ; ESTEBAN LANDART; PEDRO GUALLAR;
MIGUEL BERNAL; JOSE RAMON RODRIGUEZ VADILLO; MARI KODAMA;
LOUIS ROBILLARD; ALUMNOS DEL CURSO INTERNACIONAL DE ORGANO
ROMANTICO
Integral de la obra para órgano de Olivier Messiaen

CICLO DE JOVENES INTERPRETES (Del 23 al 26 de Agosto)

Patrocinado por: FUNDACION KUTXA

CICLO JACOBEO (Del 24 al 26 de Agosto)

DISCANTUS; ALIA MUSICA; CORO ENARA

XII CURSOS DE VERANO DE LA U.P.V.

Días 24 y 25: *"El Canto Gregoriano y la Polifonía: tradiciones musicales y
transmisión en la Edad Media."*

ENCUENTROS

RETRATOS

John Pfeiffer, el arte de volver al ayer

John («Jack») Pfeiffer pertenece a ese tipo de figuras que forman parte intrínseca de la industria del disco: no nació con ella —por edad sería imposible—, pero sí le ha consagrado una vida entera, en la que su doble faz (ingeniero y músico, una formidable combinación para tal tipo de trabajo) le ha permitido intervenir, desde muy joven, en algunos de los más importantes proyectos de grabación de una empresa, la RCA, a uno y otro lado del Atlántico.

Con poco más de 20 años, Pfeiffer empezó a colaborar con el equipo técnico que supervisaba los registros de Arturo Toscanini, y desde entonces, años 50, su actividad le llevó a producir grabaciones de Horowitz, Reiner, el joven Solti, Münch, Landowska o el también incipiente Bernstein.

Hoy, teóricamente jubilado, Pfeiffer trabaja como principal responsable —un asesor particularmente ejecutivo de un vasto, amplio y ambicioso proyecto, que, dentro del nuevo esquema internacional que funde a la RCA con la germana BMG, trata de rescatar para los nuevos soportes digitales (desde el Compact hasta el Mini-Disc y el Laser-Disc) los gloriosos fondos de catálogo de la veterana compañía estadounidense. El año pasado, y en diversas capitales europeas, Pfeiffer presentó los primeros ejemplares (Legendary Performers) de su actual labor de recuperación y restauración —comentados ya en estas páginas por Enrique Pérez Adrián—, a los que en esta primavera se añaden nuevos ejemplares, amén de la reposición de otra mítica serie, Living Stereo, registros, en fin, de Landowska, Menuhin, Schnabel, Dorati, Stokowski, Bernstein, Horowitz, Kusevitzki o el mítico Ignaz Jan Paderewski.

JOHAN PFEIFFER.—Paderewski es, sin duda, uno de los grandes nombres. De hecho, en ese Compact hay ocho piezas, tocadas por Paderewski, que nunca habían sido editadas en disco. No sé la razón, porque, al escucharlas, me parecieron excelentes, y no sé el motivo de que nunca llegaran a los discos de 78 revoluciones, ni, desde luego, al LP. Así que en este disco hay la oportunidad de oír algunas primicias de Paderewski. Es curioso, porque es ese tipo de pianista del que hoy no tenemos experiencia alguna, muy a la antigua, que refleja muy bien el espíritu de la época, cuando la conjunción, por ejemplo, entre la mano izquierda y la mano derecha no tenía por qué ser algo sintomático, y Paderewski no era una excepción en ello; pero, y esto es lo importante, la calidad de su interpretación es algo realmente único. La verdad es que tengo comprobado que hay tres nombres en la música clásica que todo el mundo conoce como algo legendario: Caruso, Toscanini y

Paderewski. Pero si usted le pregunta al aficionado medio qué hacía Paderewski, de qué iba, la mayor parte de la gente sólo llega a decirte que fue el Primer Ministro de Polonia, ¡lo cual es histórica-



Arthur Fierro, William Lacey y John Pfeiffer en los estudios de BMG en Nueva York, trabajando en la Edición Toscanini.

mente cierto!, y lo curioso es que la gente ignora que tocaba el piano, y lo maravillosamente bien que hacía esto, que era, de hecho, su auténtica profesión.

SCHERZO.—Una de las preguntas obligadas es cuantitativa: ¿existe, realmente, tanto material de los grandes nombres

del ayer? ¿Hasta qué punto es posible la preparación de ediciones exhaustivas, al estilo de la consagrada por RCA a Arturo Toscanini?

J.P.—En realidad estos discos son sólo un ejemplo de lo que queremos hacer, explotando los fondos de nuestra bodega, que es enorme. Yo me siento feliz y frustrado con esta empresa, ¡porque me llevaría 50 años sacar a la luz todo lo que hay en esa bodega! Yo mismo me he llevado sorpresas enormes: no sabía, por ejemplo, que había tanto material grabado sólo con Kusevitzki y la Sinfónica de Boston, ¡se podría hacer una edición completa tan grande como la que yo también he coordinado de Arturo Toscanini, o sea, más de 80 Compact-Discs! Hacer sólo una edición tomando como base a la Sinfónica de Boston daría para cinco veces esa cifra.

S.—Uno de los artistas que más impresionaron a John Pfeiffer en los primeros años de su actividad como productor fue Leopold Stokowski. Es obvio que nuestro hombre no trató al histórico maestro en su etapa de Filadelfia —que abandonó a principios de los 40—, pero sí le conoció y trabajó a su lado en lo que hoy se denomina la «etapa neoyorkina» de Stokowski, los años 50 en que tanteó la titularidad de la Filarmónica de Nueva York, compartida —no llegó a ser así— con Dimitri Mitropoulos.

J.P.—Stokowski, por ejemplo, ha dejado una cantidad de grabaciones asombrosas: piense que empezó a grabar en 1917 con la Orquesta de Filadelfia. Y no debemos olvidar la serie de experimentos, muchos no publicados, que hizo a partir de 1931 con la

Compañía Telefónica Bell; por ejemplo, los primeros LPs de la historia, o los primeros discos en estereofonía, que los grabó igualmente él, para la Bell, en el 31. Yo estoy trabajando ahora en la posibilidad de editar estas grabaciones. El problema, en aquellos años fue el del costo del equipo, que era desmedida-

FOTO: NICK SANGIAMI/BMG

mente caro, así que nunca llegaron a editar comercialmente estas grabaciones. Algunos de los trabajos que hizo en esos años pioneros son hitos de la historia de la fonografía, por ejemplo, él hizo algunas de las primerísimas grabaciones de *Sinfonías* de Mahler, y no sé si usted se acordará de aquella enloquecida grabación de los *Gurre-Lieder* de Schönberg, tomada de conciertos públicos en 1921, ó 1923, que es algo increíble, ¡grabar los *Gurre-Lieder* con los medios de entonces! Es comprensible que el público no llegara a apreciar seriamente lo que aquel hombre estaba haciendo. Filadelfia era entonces, en sus manos, una ciudad, en lo musical, llena de innovación y creatividad: nuevas ideas, un nuevo repertorio, y, ciertamente, un nuevo concepto del sonido. Todo esto es un ejemplo de lo que se puede hacer, y ojalá que el público responda a estos esfuerzos. Para la primavera próxima tendré a punto nuevo material de Kusevitzki, con música de Ravel, también de Stokowski, entonces con Musorgski, y

otros varios inéditos de Menuhin, y también me gustaría rescatar la vieja, casi prehistórica colección llamada *Series Vocales Victor*, con mucho del material de las que yo siempre he llamado «las tres damas» de los años 30 y 40: Geraldine Farrar, Lily Pons y Nellie Melba, ¡de las que no creo que usted haya tenido mucha experiencia en directo!

S.—La macro-edición Toscanini es uno de los hitos del trabajo reciente de John Pfeiffer. Siendo notoria la serie de CDs, acaso lo más sorprendente para muchos de nosotros haya sido el shock de ver los videodiscos de Toscanini. Por ejemplo, la sorprendente grabación de televisión de *Aida*, todo un tratado interpretativo en imágenes.

J.P.—Para mí constituyen lo más interesante y espectacular de toda la serie. Y, afortunadamente, en lo que concierne al trabajo de las cámaras, las grabaciones son muy poco imaginativas. Se limitan a ponerlas delante de él y de la orquesta, ¡y a lo que salga! Digo «afortunadamente» porque él es quien aparece más a menudo en el plano. A veces les salían algunas cosas enloquecidas cuando trata-

ban de ser brillantes: van buscando al primer trompa, si hace un solo, y, cuando por fin le cazan en plano, ¡él ya está vaciando de saliva la boquilla del instrumento! En fin, ¡todo un ejemplo de televisión creativa en estado primitivo! Pero, ¿sabe?, uno de los mayores problemas, cuando la NBC decidió restaurar estas películas, fue el del sonido. Nos dijeron: «El sonido no es muy bueno, ¿saben?» No es que no fuera bueno, ¡era algo terrible! Casi decidimos abandonar el proyecto de rescatar este material. La grabación se había hecho sobre pistas ópticas, y el sonido estaba distorsionado,

orquesta, y hasta para cualquier persona interesada en general en la música. Ver sus ojos, cuando daba una entrada a un músico, es como para dar miedo: parece que está diciendo: «Toca bien o te mataré con la mirada». Ya sabe usted que Toscanini no era el colmo de la amabilidad con los músicos de su orquesta, aunque, curiosamente, debo decir que era ferozmente crítico consigo mismo si las cosas no iban como él quería con la orquesta. Recuerdo todavía que la víspera de uno de sus últimos conciertos estábamos grabando el ensayo, que, por cierto, lo hacíamos en un primitivo esté-

reo, y las obras eran la *Patética* de Chaikovski y la *Obertura de El barbero de Sevilla*; en la *Sinfonía* de Chaikovski había un *tutti* con timbales en donde Toscanini empezó a volver loco al percusionista: «Troppo tardi, troppo tardi!». «¡Entra usted tarde!», repetía una y otra vez. Nadie lo entendía, porque el timbalista entraba en el punto exacto de la partitura, pero el maestro pretendía que entrara un

compás completo antes. No conseguía hacerse entender, empezó a ponerse nervioso, a irritarse y a gritar, furioso: «Vergogna, vergogna». «¡Qué vergüenza, qué vergüenza!». Finalmente tiró la batuta y se puso a dar grandes zancadas por la sala. Yo bajé del control, y al acercarme a él pude oírle decir, varias veces, «Mia vergogna!», «¡Qué vergüenza me doyl!», o sea, que había comprendido que el despiste era suyo y no del percusionista. Así era él, y a veces podía ser casi imposible en el trato.

S.—En cambio, un maestro con reconocida fama de paciencia y laboriosidad en los estudios de grabación era el ya citado Stokowski, que presumía de saber técnicas de registro más que los propios técnicos. Pfeiffer recuerda igualmente algunas de estas sesiones.

J.P.—De Stokowski, del que ahora editamos sus grabaciones de Stravinski en Filadelfia, fue Bach lo que incluimos en el primer disco, sus famosas transcripciones orquestales de las obras de Bach. Grabamos esas piezas en el Manhattan Center de Nueva York, en



El equipo de la edición Toscanini. John Pfeiffer es el segundo por la izquierda

FOTO: NICK SANGIANNI/BMG

perdido en algunos casos, con ruidos imposibles en otros, con subidas y bajadas extremas del volumen: una ruina, en fin. «¿Qué se puede hacer!», nos dijeron. Y, como todos estos conciertos habían sido transmitidos por la radio, yo sugerí recurrir a las cintas magnetofónicas de estas transmisiones, que se conservan, y tratar de sincronizar el sonido de la cinta de video. Bien. Si usted tiene alguna mínima experiencia en este tema, ya se puede imaginar dónde nos metimos: ¡tres meses para sincronizar tres segundos, todo así, fue como reconstruir las pirámides! En las cintas de sonido había problemas de deslizamiento, o de arrastre, y a veces perdíamos fotogramas de la película de 16 milímetros en la sincronía, en fin, un trabajo patético, pero creo que merecía la pena, porque ahora hay un sonido válido para esas imágenes, de tanta importancia documental. Yo creo que todo este material es extraordinario, y me imagino que estos *Laser-Disc* sobrevivirán a todas las grabaciones, porque ver a Toscanini dirigir es algo sustancial para cualquier estudiante de dirección de

1950, con la única excepción de su famosa versión de la *Tocata y fuga en re menor*, cuya última grabación se había efectuado en 1947: pensé que estaba bien incluir dicha grabación en el disco, aunque todo el resto del material proviene de esas sesiones de 1950. Yo creo que todas las interpretaciones llevan la marca indeleble de Stokowski: él tenía una capacidad maravillosa para ensamblar a un conjunto de músicos de procedencias diversas, lo que él llamaba su Orquesta Sinfónica. Era divertido, porque Stokowski reclutaba a los primeros atriles de las orquestas de Nueva York, y a grandes solistas también, y normalmente la primera toma solía ser un pandemonium, porque aquellos grandes músicos tocaban para sí, pero no como una orquesta, como un conjunto. Stokowski venía al control, con su partitura, tras esta primera toma, y escuchaba aquello: no hacía ningún comentario sobre lo bien o mal que sonara —ja veces el sonido era patético!—, sino que se limitaba a hacer unas anotaciones en la partitura, se volvía al estudio y empezaba a ensayar de nuevo, por grupos o en conjunto, a corregir esto o lo otro, «aquí más cerca del teclado, por favor, allí los vientos sitúense más al fondo», incluso te cambiaba los micrófonos, y el resultado era que cuando hacíamos la segunda toma aquello sonaba como una verdadera orquesta sinfónica, o, más exactamente, sonaba como la Orquesta de Filadelfia.

S.—Wanda Landowska es otro de los nombres que arranca más variado abanico de comentarios a John Pfeiffer, que fue padrino fonográfico de la etapa americana de la gloriosa clavecinista. Como con tantos otros artistas, también con Landowska puede evocar Pfeiffer recuerdos personales de trabajo conjunto.

J.P.—Le tengo un gran aprecio a la colección de grabaciones de Landowska que hemos rescatado, y creo que es particularmente interesante porque combina todas las grabaciones de Bach que hizo para RCA, con aquellas fantásticas *Variaciones Goldberg*, que, por vez primera, se publican en disco-compacto. Esta es la obra con la que se presentó en América, cuando vino a Estados Unidos en 1941; Landowska trataba de recuperar su reputación ante el público americano, porque no había vuelto a América desde 1923. La guerra le obligó a abandonar Europa, donde los alemanes habían incautado su escuela en Saint-Leu, en Francia, así que se presentó en Estados Unidos con dos claves y 300 dólares en el bolsillo: decidió dar un concierto en el Town Hall de Nueva York y se lo jugó todo en la

vida a una carta, interpretando las *Variaciones Goldberg*; todo el mundo le dijo que estaba loca, pero los críticos se quedaron atónitos ante la belleza y esplendor de esta música. Cuando finalmente grabó la obra para RCA, no se esperaba una venta mayor de dos o tres mil copias, que ya era una cifra muy considerable para una caja de discos de 78 revoluciones, pero sólo el primer año se vendieron 30.000 ejemplares, ¡y al siguiente 40.000, algo totalmente inesperado con una obra de esas características y sustancia! En fin, el álbum, que es un doble CD, contiene también el *Capricho por la partida de su amado hermano*, la *Partita en do menor*, dos *Fantasías*, el *Preludio, fuga y allegro*, y la transcripción del *Concierto en re mayor* de Vivaldi. No figura en esta colección, claro está, el *Clave bien temperado*, que ya está publicado en CD como edición independiente. Eso es todo lo que de Bach grabó para nosotros, y me encanta volver a ver este material en catálogo.

S.—Todavía una posible pregunta para John Pfeiffer queda flotando en la conversación: la esperanza o no de ver en el terreno comercial algunas de las grabaciones que produjo para RCA, en los años 50, y que nunca llegaron a editarse por problemas contractuales, aunque sí aparecieron en sellos piratas. Pensemos en grabaciones como la que William Kapell hizo de las *Noches en los jardines de España*, de Manuel de Falla, dirigiendo Leopold Stokowski, o la del *Concierto n.º 1* de Chaikovski grabada por Wladimir Horowitz con George Szell y la *Filarmónica de Nueva York*, que no pudo publicarse por el contrato de Szell con la CBS.

J.P.—Me acuerdo muy bien de esa última grabación, se hizo con motivo de los 25 años de la presentación de Horowitz en los Estados Unidos, tomada del concierto, en donde casi no terminaron juntos; por cierto, Horowitz, me acuerdo, solía decir: «Sólo nos encontramos en el restaurante, después del concierto». Pero, bueno, no es del todo verdad, ¿sabe?, porque él no hacía sino repetir una frase que había dicho 25 años antes, exactamente, cuando se presentó en América dirigido por Sir Thomas Beecham. Eso ocurrió en 1928: para Beecham era también su primer concierto con la Filarmónica de Nueva York. La verdad histórica parece estar en el hecho de que, en ese momento, Sir Thomas no conocía demasiado bien el *Concierto* de Chaikovski, así que Horowitz, después del ensayo general, tomó una decisión: en vez de seguir a Beecham, ¡haría que Beecham le siguiera a él! De ahí surgió la famosa frase de

Horowitz: «La primera vez que hemos coincidido ha sido en el restaurante, al acabar el concierto». Pero, hablando en serio, estoy de acuerdo con usted en que esas y otras grabaciones y conciertos son formidables, pero no parece haber muchas posibilidades de editarlas comercialmente: sé muy bien que los piratas las han publicado, y tendría que decir que me parece maravilloso, ¡porque eso me permite tenerlas en mi colección! Hay muchas transmisiones de conciertos de Toscanini que se han publicado en Europa, entre otras razones porque la legislación de ciertos países convierte esas grabaciones en material de dominio público pasados 25 años, pero no tenemos tal privilegio en América, porque allí no hay un tiempo límite, nunca una grabación o una transmisión pasan a ser de dominio público. En este sentido, considero un triunfo el haber podido incluir en la *Edición Toscanini* algunas grabaciones de sus conciertos que nunca habían podido editarse, como la *Sinfonía en re menor* de César Franck, montada, por cierto, a partir de las tomas realizadas en dos años diferentes, el 40 y el 41, que me parece un añadido muy significativo a la serie. Siempre hemos de afrontar ese hamletiano problema de ver en los archivos registros de interés considerable, de incuestionable grandeza artística, que no pueden editarse comercialmente, como es el caso de ese maravilloso *Concierto* de Chaikovski con Horowitz y Szell que usted ha citado. El problema es el de los costos, que es elevadísimo, porque tenemos que pagar a los sindicatos, y no con el baremo económico del tiempo en el que la grabación se efectuó, sino con el del día de hoy: eso alcanza una proporción de costo que, para la gente de las finanzas de una compañía de discos, no justifica la inversión. Quizá algún día pueda hallarse una solución. Yo entiendo que los sindicatos tengan temor a abrir un poco la puerta reduciendo sus demandas financieras para las grabaciones históricas, porque piensan que, si hacen eso en algunos casos, se producirá un aluvión de ediciones baratas con todo el material grabado a Bruno Walter, por ejemplo, con todos los conciertos de Leonard Bernstein que se transmitieron por radio y televisión, o incluso con la música popular de los años 30, 40 ó 50, que inundarían el mercado... Bueno, no sé, quizá tengan razón, pero entre tanto resulta duro saber que hay tanto material de valor durmiendo en los archivos y que no se puede hacer nada al respecto.

José Luis Pérez de Artega



THE 2nd HAMAMATSU INTERNATIONAL PIANO COMPETITION

7~20 NOV. 1994

Place

Hamamatsu ACT City Hall

Orchestra

Warsaw Philharmonic Orchestra

Jury

KOBAYASHI Hitoshi (Japan/Chairman)	Jacques ROUVIER (France)
Jose Sequeira COSTA (Portugal)	Friedrich Wilhelm SCHNURR (Germany)
Tatiana FRANOVA (Slovakia)	Hubert STUPPNER (Italy)
HAYASHI Hidemitsu (Japan)	Warren THOMSON (Australia)
Leonard HOKANSON (U.S.A.)	Arie VARDI (Israel)
NAKAMURA Hiroko (Japan)	Mikhail VOSKRESENSKY (Russia)

Prizes

First Prize	3,000,000 Yen, a Certificate of Merit and Gold Medal
Second Prize	1,800,000 Yen, a Certificate of Merit and Silver Medal
Third Prize	1,200,000 Yen, a Certificate of Merit and Bronze Medal

Organized by

City of Hamamatsu • Japan Federation of Musicians
Organization Committee of the Hamamatsu International Piano Competition

Secretariat

Applications should be sent to:
Secretariat of the Hamamatsu International Piano Competition
c/o Cultural Promotion, Hamamatsu City
103-2, Motoshiro-cho, Hamamatsu-shi, Shizuoka-ken, 430, Japan
Tel. 81-53-456-1106 Fax 81-53-457-2237


 CENTRO DE DOCUMENTACION MUSICAL DE ANDALUCIA

PATRIMONIO MUSICAL DE ANDALUCÍA
Colección Discográfica

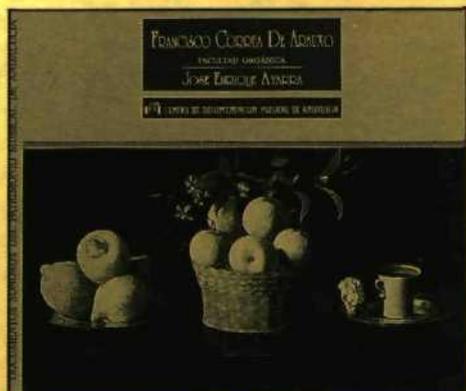
Publicado recientemente el último título de la Colección:
"DOCUMENTOS SONOROS DEL PATRIMONIO
MUSICAL DE ANDALUCÍA"

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, Motetes (Lamentabatur Jacob,
Emendemus in Melius, 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



Excelencias canadienses

 Un quinteto de cobres la tiene difícil a la hora de organizar un programa. Obras para esta formación resultan más bien escasísimas, por lo que se impone el arreglo, la adaptación. Aquí hay un desafío peligroso: trasladando de contexto una partitura se la puede desnaturalizar y caerse fácilmente en la charanga dominiguera. Todo sonará a banda, todo estará perdido. Como en ciertas campañas electorales.

No es el caso, afortunadamente, de la Canadian Brass. La excelencia francamente virtuosa de sus integrantes va estrechamente unida a una capacidad interpretativa variada y fina, que les permi-

te incursionar en el coral barroco, el dixieland, la opereta expresionista, el aria rossiniana, el rondó turco de Mozart, el pasodoble castizo, las virguerías del vuelo del moscardón, el be-bop y el *nigro spiritual*. Los resultados son tan apetitosos que olvidamos sin esfuerzo que estamos ante un simple quinteto de cobres.

Una dificultad añadida era filmar esta actuación, porque ver tocar a estos señores puede resultar monótono: bocas resoplando y dedos apretando llaves. Para evitar el riesgo, se llevó a los canadienses a un pabellón victoriano de Essex y se hicieron divertidos insertos que nos llevan a la juventud de los músicos, por medio de unos vídeos caseros (los que dan título al láser-disc): chicas con altos cardados, minifaldas, patillas y pantalones campanas evocan dulcemente el *Beatles-time*.

Blas Matamoro

HOME MOVIES. CANADIAN BRASS.
Obras de Richard Strauss, Bach, Handy, Mozart, Rossini, Rimski-Korsakov, Weill, Pachelbel, de Costa, Händel y autores anónimos. Chuck Daellenbach, trompa; Fred Mills, trompeta; David Ohanian, trompa; Ron Romm, trompeta; Gene Watts, trombón. PHILIPS PAL 070136-1. 53'07". 1 LD, 1 cara. Grabación: 1991. Productor: Niv Fichman. Directora: Anna Bourque.

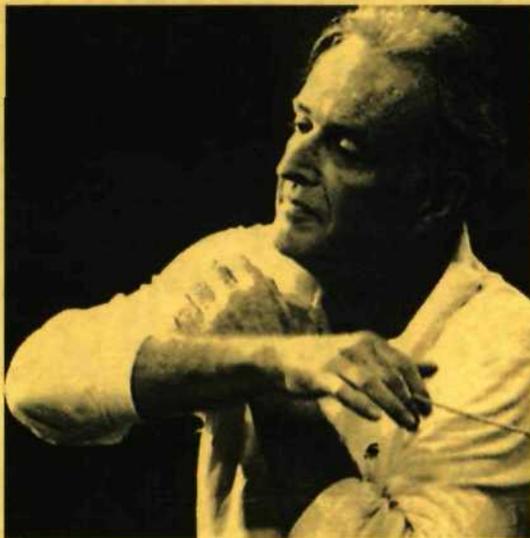
De gracia tocado

L Pocos directores estudian, pulen, miman tanto sus versiones como Carlos Kleiber, enemigo de una rutina en la que, paradójicamente, cae al acercarse constantemente a las mismas partituras. Es probablemente uno de los directores de repertorio más corto. Se recrea con morosa delectación en los pentagramas ya conocidos, en las notas tocadas mil veces. Su gran mérito es conseguir —y esto es privilegio de los músicos que tienen cosas que decir— que cada nueva interpretación de una misma composición parezca distinta; no tanto por la búsqueda y el hallazgo de ideas renovadas o de planteamientos no previstos con anterioridad, sino por la capacidad de encontrar luces diversas en criterios ya sabidos, de profundizar en esquemas conocidos, de purificar con savia muy fluida conductos expresivos ya utilizados; en una palabra, de clarificar hasta extremos impensados las formas, las estructuras, las texturas, los ritmos de acuerdo con un pensamiento musical básico inmutable.

Son cosas que pueden apreciarse diáfana en este disco. Cualquiera diría que Kleiber y la Filarmónica de Viena dirigen y tocan por primera vez las dos partituras, tal es el grado de cautivadora sencillez narrativa, de transparencia y de frescor conseguidos. Claro que una compenetración semejante, una fluidez similar sólo es posible después de un provechoso trabajo de ensayos, de probaturas y de intercambio de ideas; de entendimiento y comunicación. El director se nos muestra como es habitual: distendido, sonriente (a veces con una expresión un tanto bobalicona), elegante, flexible, pasándose muy bien y contagiando de tal sentimiento a sus instrumentistas. El gesto amplio —pero capaz de reducirse y transformarse en la más precisa y delicada insinuación—, dominador pero armonioso; variado y sugerente; sugestivo y admirablemente esculpido; la pulsación, subrayada por una u otra muñeca, alimentando constantemente el fluir rítmico; una mano izquierda, en ocasiones única protagonista, de sorprendente poder de modelación y articulación de fraseo y una batuta móvil e indicativa, frecuentemente pasiva a la espera del final de un período o de la necesidad de dibujar una anaclusa y delimitar un ataque fulminante aunque nunca violento. Así, todo discurre con aparente facilidad, con raras claridad y tersura y la

música —he ahí el gran logro— parece nacer en ese momento, construyéndose sobre la marcha con un orden perfectamente lógico.

Pero, cuidado, Carlos Kleiber —que es digno hijo de su padre, el mítico Erich, de quien tiene muchas cosas, el corte facial entre ellas— no desdeña afrontar con el máximo rigor los conflictos que la música alberga, los dramas internos que discurren en su seno. Algo nítidamente perceptible en la *Sinfonía* de Brahms, que si bien tiene aquí una traducción de una claridad y de una luz (como por otra parte corresponde a su vitola de obra pastoral) casi cegadoras, no por ello pierde, en una interpretación de una escrupulosa fidelidad a lo escrito, el colorido otoño propio de la paleta del compositor hamburgués ni oculta las tensiones, armónicas y rítmicas emanadas sobre todo de su complejo primer movimiento. El sombrío comienzo en *piano* y la



Carlos Kleiber

primera entrada, *dolce*, de las maderas, con la exposición de la célula fundamental de la obra, la enunciación del primer tema, milagrosamente ligado, están admirablemente impostados; como la aparición del segundo motivo, pocas veces, como pide el autor, tan *cantado*. Hay una general y se diría que mágica fusión tímbrica de la que emergen, sin embargo,

con pasmosa transparencia, los distintos planos para acabar edificando un *Allegro non troppo* difícilmente equiparable, en el que el clímax, ápice del desarrollo, está, sin dejar de poseer la imprescindible crispación dramática, inusitadamente bien ensamblado en el conjunto y los metales, por una vez, suenan empastados. Son cosas que no se escuchaban desde las antiguas versiones de Walter, Giulini o Kubelik. El pulso de Kleiber para regular las dinámicas y variar las expresiones (que Brahms, con su cambiante y sutil agógica, propugna), para pasar insensiblemente de un *pp* a un *f*, para observar los *diminuendi* y *crescendi*, brilla en el *Adagio*, que aparece envuelto en sus característicos contraluces. Lirismo luminoso, cantabilidad (muy bien las *acciacature* de la frase de apertura), precisión rítmica (respeto a los puntillos sin dar tirones) en la segunda sección en el *Allegretto grazioso* y auténtica animación y elocuencia, a través de una construcción modélica de todos sus planos, la del *Allegro* con espíritu, que, como toda la partitura, tiene un *tempo* muy medido, muy lógico, muy convincente.

La obra de Mozart es tocada con una gracia exquisita, con tacto y primor de ejecución. Desde el principio observamos que la música respira y es regulada elásticamente. Ataques suaves, acentos de notable naturalidad; *sforzandi* nunca bruscos o chocantes. La belleza del sonido, la armonía del conjunto —con un *Menuetto* de apreciable lentitud—, la elegancia de la exposición y del fraseo, lo alado de la dicción, el equilibrio general acercan la versión —que el director deja discurre con enorme libertad, a veces hasta actuando de mero espectador— de esta *Sinfonía «Linz»* a los presupuestos dulcificados de un Krips o de un Walter, negativo de los conflictos y agresivos de un Harmoncourt. En todo caso una interpretación que se puede ubicar sin desdoro al lado de aquéllas, de la antigua y excitante de Böhm con la misma orquesta, grabada en los años cincuenta, o de la centelleante y briosa de Casals con Marlboro.

Realización videográfica y sonido son de primera calidad en este disco que nos trae un programa idéntico al que Carlos Kleiber ofreciera en su única visita a Madrid, en 1988, al frente en esa ocasión de la Orquesta del Estado de Baviera.

Arturo Reverter

MOZART: *Sinfonía n.º 36 en do mayor, «Linz»*. BRAHMS: *Sinfonía n.º 2 en re mayor, Orquesta Filarmónica de Viena*. Director: Carlos Kleiber. Realizador y productor ejecutivo: Horant H. Hohfeld. PHILIPS Laser Disc 070 161-1. DDD. Grabación: Viena, X/1991. LD, 2 caras. 72'18".

En la superficie

Levine ha elegido la edición italiana en 5 actos de *Don Carlo*, añadiendo la escena inicial con los leñadores, que Verdi había omitido en el estreno de 1867 reduciéndola y que reapareció fugazmente en dos lecturas teatrales (Scala 1972 y Metropolitan 1983). Se recuperan también bastantes compases, habitualmente cortados, en algunos momentos, por ejemplo, de las escenas madrileñas del jardín real o frente a la iglesia de Atocha. Al no tratarse de una edición crítica, como la versión Abbado en francés, faltan las páginas de costumbre: ballet *La peregrina*, duetto Elisabetta-Eboli, otro encuentro de éstas precedido de un coro en el cuadro I del Acto III, un fragmento de la escena de la prisión (que luego pasaría en parte al *Requiem*) y el diverso final de la ópera.

Levine mantiene su fórmula directiva acostumbrada: cuidado tímbrico, tiempos nada extravagantes, comunicación con el traductor vocal, claridad narrativa y su sello de la casa: puntuación acusada del fragmento, cuando juzga que hace falta un toque de atención, porque el relato lo pide o el cantante necesita apoyo. Experiencia y sabiduría de la batuta, pero ningún alarde ni de genio ni de profundización de una partitura particularmente compleja.

En lo vocal, al lado de unos secundarios discretos, con la agradable propina de escuchar a Battle en la Voz celestial y donde curiosamente el Conde de Lerma es barítono y no tenor, aparece ya un equipo que va perfilándose como *made in Sony*. Furlanetto es un cantante tosco y desangelado, con sonorísimos medios que al natural impresionan, pero que el disco, implacable, evidencia en errores y malformaciones. Mucho más en papel que en su primerizo Filippo con Karajan (que el laser disc contemporáneamente ha puesto en circulación), no atina en la descripción del atormentado personaje, mejor en lo externo del dúo con Posa que en lo íntimo de su escena solista. Comparar las dos voces de bajo (en emisión, empleo

y talante) con un imponente Ramey (aquí el Inquisidor, quizás por tener ya un previo contrato para ser Filippo en otro posible *Don Carlo*) pone a la vista (al oído, mejor) las diferencias. Plishka es un fraile alejado de la rutina al pintarlo, no claustralmente piadoso, sino agresivo y vocinglero. Chernov confirma sus bellísimos medios baritónicos, su cuidada línea canora también, pero Posa le queda demasiado grande, sobre todo a partir del dúo con Filippo que clausura el acto II. Tampoco la escena de la muerte, proclive a su canto de carácter lírico, encuentra en el intérprete una respuesta gratificante. Sylvester, que lleva una creciente carrera y que ya ha aparecido en el medio con el Adorno para Solti en Covent Garden, tiene una

voz buena, suficientemente extensa para el papel titular, aunque algunos agudos son más *redondos* que otros. Canta con primoroso cuidado, aunque su fraseo a veces es monótono y su dicción no del todo correcta. Su personaje tiene relieve, cuidando sus dos ángulos, el amoroso y el torturado, pero no logra la presencia que dan otros predecesores en disco: Vickers, Domingo, Bergonzi o Carreras. No entusiasma nunca, pero tampoco desagrada jamás. Millo, que a priori cuenta con la tesitura del papel, al faltar en él agilidad, está inesperadamente anodina, limitada como siempre en los agudos, sosa y empalidecida. El mejor elemento vocal del reparto (además de Ramey) es Zajick. La voz no es tan importante como la de Cossotto, que ha hecho de Eboli un modelo ejemplar, pero posee temperamento y medios para el jugosísimo papel. Queda la duda, no obstante, de que hay material suficiente para mejorar los resultados. Globalmente, esta versión de *Don Carlo* deja en el oyente algo como *no del todo trabajado*, es decir, que se podrían con el equipo convocado haber logrado mejores resultados.

VERDI: *Don Carlo*. Ferruccio Furlanetto, bajo (Filippo II); Michael Sylvester, tenor (Don Carlo); Vladimir Chernov, barítono (Posa); Paul Plishka, bajo (Fraile); Aprile Millo, soprano (Elisabetta); Dolora Zajick, mezzo (Eboli); Samuel Ramey, bajo (Inquisidor). Coro y Orquesta Metropolitana de Nueva York. Director: James Levine. SONY 52500, 74'50", 72'13", 56'07". DDD. Grabación: Nueva York, 1992. Productor: Michel Glotz. Ingeniero: Christian Constantinov.

Fernando Fraga

Para nostálgicos ilustrados

Los chicos de cierta edad hemos asistido a vertiginosos cambios en la técnica de conservar y reproducir la música. Empezamos oyendo la radio, donde una sinfonía de Beethoven se cortaba una veintena de veces o una aria de ópera alemana se partía en dos, a fuerza de pasar por discos de 78 r.p.m. Luego vimos la milagrosa aparición del primer L.P., que giraba con mágica lentitud y no se rompía al caer. El espacio de almacenamiento era menos temible y ya no corríamos el peligro de quedarnos con media obertura o tres cuartos de concierto si el hermanito menor se ponía a jugar con un álbum y su frágil contenido.

En cierto tiempo, el compact será una pieza de anticuario y la colonia espacial que gire en torno a Venus podrá escuchar la *Tosca* 47 de Plácido Domingo oprimiendo un botón. No obstante, en el fondo de nuestra memoria, el descubrimiento de la música seguirá asociado a una radio que se calienta lamentablemente, pequeña capilla gótica con un ojo verde como de monstruo submarino, que emite el jadeo de una aguja rozando una placa de baquelita y un sonido como proferido por teléfono, en una conversación íntima con Arturo Toscanini o Arthur Rubinstein.

La serie *Legendary* de la RCA nos permite una rápida incursión a ese pasado cercano y, a la vez, remoto. Es claro que aparece adecentado por los trucos del compacto, pero no deja de tener gracia nostálgica volver a oír a una orquesta con una dinámica de volúmenes limitada, con alguna distorsión en los cobres o con intervalos, casi gemidos, de disco que empieza/disco que termina. La regrabación nos permite abrillantar los timbres y ahondar los planos orquestales. Ciertamente, nunca escuchamos estos registros como ahora. Y a ello se une la fascinación de volver al comienzo de nuestra memoria de melómano, allí donde el pasado, lleno de días iguales y olvidables, se toma legendario como el título de la serie.

Nos sorprende, en otro sentido, la modernidad de ciertas grabaciones del



Charles Münch

FOTO: MARCHIONI

ayer, como el Stravinski de Stokowski, de los primeros en ser grabados. Stokowski lee a Stravinski desde el romanticismo tardío, con plenitud maciza del sonido sinfónico, en tanto explora los detalles de las partituras, exalta el

color populista en *Petrushka* u otorga a la danza sacrificial de la *Consagración* una solemnidad litúrgica que peralta lo primitivo del rito evocado.

No menor ciencia orquestal exhibe Kusevitzki en el repertorio francés, que incluye los *Cuadros* de Musorgski, orquestados por Ravel. El brío unido a la atenta lectura arroja resultados brillantes. Especialmente notable es el contraste de atmósferas entre cada cuadro musorgskiano y a los distintos estados psicológicos descritos en el repetido y variable paseo que los une.

El Beethoven de Schnabel sigue siendo modélico de carácter y de sensible estilización. Su sonido es lo mejor de su mecanismo y se compensa alguna brusca alteración dinámica, algún trino o adorno impreciso, con la pulcritud infalible de las escalas, tan importantes en Beethoven.

Menuhin sirve el *Segundo Concierto* de Bartók, menos moderno pero más seductor que el otro, con un sonido cálido y una intensidad de fraseo magistrales. Se le acopla una inédita grabación de la *Sinfonía española* de Lalo, leída con densidad inusual, y una austeridad técnica que evitan los virtuosos normales.

Piatigorski aparece unido a Münch en Richard Strauss y comparando su serenidad de timbre y de fraseo con la proliferante fantasía del director francés, tan regocijada por la historieta cervantina puesta en música por don Richard. Por el contrario, armonizando con Milstein y bajo la escueta dirección de Reiner, abordan un arrebato y, sin embargo, pensativo doble de Brahms. En estas dos últimas obras, el salto cualitativo que aporta el microsuro es audible por el ensanchamiento de la dinámica horizontal y una mayor nitidez de timbres y esmaltes. La serie anuncia regrabaciones de más nombres ilustres del anteaer: William Capell, Wanda Landowska, Ignaz Paderewski y las transcripciones de Bach por Stokowski.

STRAVINSKI: *Petrushka. La consagración de la primavera.* Orquesta de Filadelfia (Leopoldo Stokowski). Grabados en 1937 y 1929/1930. RCA ADD 09026-61394-2.

MUSORGSKI: *Cuadros de una exposición.* RAVEL: *Bohema, La Valse, segunda suite de Dafnis y Cloé.* DEBUSSY: *Sarabanda.* Orquesta de Boston (Serge Kusevitzki). Grabados en 1930, 1944 y 1945. RCA ADD. 09026-61392-2.

BEETHOVEN: *Conciertos para piano 4 y 5.* Arthur Schnabel y la Orquesta de Chicago (Frederick Stock). Grabados en 1942. RCA ADD 09026-61393-2.

BARTOK: *Segundo concierto para violín.* LALO: *Sinfonía española.* EGAR: *Salut d'amour.* DEBUSSY: *La niña con los cabellos de lino.* Yehudi Menuhin con la Orquesta de Dallas (Antal Dorati), de San Francisco (Pierre Monteux) y Adolph Bauer al piano. Grabados en 1946, 1945 y 1944. RCA ADD 09026-61395-2.

STRAUSS: *Don Quijote.* BRAHMS: *Doble concierto.* Gregor Piatigorski, chelo, Natan Milstein, violín, y orquestas de Boston (Charles Münch) y Robin Hood de Filadelfia (Fritz Reiner). Grabados en 1953 y 1951. RCA ADD 09026-61485-2.

Blas Matamoro

¡Degenerados!

Con estos títulos de dos vieneses estrenados en 1927 comienza la serie de *Música degenerada* (*Entartete Musik*) que Decca consagrará a obras ajenas al repertorio que fueron en su día condenadas por política, racismo, reacción, o todo a la vez. El Tercer Reich se lleva la palma en tan lamentable fama, pues tuvo el mérito de hacer huir a lo mejorcito de las artes hacia Estados Unidos. En música abandonaron el glorioso Reich demasiadas personas de valía como para reseñarlas aquí. Ernst Krenek, autor de *Jonny spielt auf*, estaba entre ellos. Se marchó a Austria y más tarde a Estados Unidos. Otro era Korngold, que se marchó a América muy pronto, en 1934. Allí inventaría, junto con Max Steiner y sin ponerse de acuerdo con él, la típica música de películas de Hollywood (suya es, por ejemplo, *El capitán Blood*). Ambos habían sido jóvenes de éxito, y la vida se encargaría de bajarles los humos. Korngold levantó cabeza con Hollywood, pero Krenek no recibió allí ningún trato de favor. El primero vivirá sesenta años; el segundo, noventa y uno. En el Reich se quedaban, sin necesidad de ser nazis, Furtwängler, Richard Strauss, Pfitzner y Webern. Otros se quedaban convencidos de las bondades del régimen. Es el caso bastante vergonzoso de Carl Orff. Aunque peor es el de Oswald Kabasta.

Ninguna de las dos óperas reseñadas fue condenada por su carácter avanzado. En el caso de Korngold podría incluso hablarse de la persistencia de una estética que resulta contraria a la innovación, como si se tratara de un Pfitzner cualquiera. Krenek sí perteneció a las vanguardias, pero *Jonny spielt auf* era más nueva en el espíritu que en la letra. Su fama por haber compuesto esta ópera supuestamente *jazzística* le ha acompañado toda su vida en manuales y referencias, cuando ya no se oía ni se grababa.

No se puede negar que *Jonny spielt auf* contiene, aquí y allá, determinados elementos de música popular-comercial americana. Pero de eso a que se trate de una *jazz opera* hay un abismo. Y en la propia ópera hay una escena en la que Krenek autoironiza: los invitados alaban la voz de Anita, aunque sea «una lástima que cante música contemporánea», y respiran aliviados cuando los altavoces anuncian la *jazz band* de Jonny, y es que el protagonista de Krenek es el artista Max, no el enredador Jonny. En cualquier caso, el

personaje de Jonny, negro, músico y de Estados Unidos, precisaba de algunas referencias (el blues, por ejemplo). Por lo demás, las auténticas características musicales de esta ópera de Krenek son al menos dos. Por una parte, la progresión se da a partir de un recitativo cantabile continuo de gran vivacidad y eficacia, no siempre complaciente en lo melódico, pero alejado por completo del cromatismo wagneriano-straussiano. Un buen ejemplo sería el amplio monólogo del inquieto Max al comienzo del acto II. En este sentido es todo lo contrario de la obra de Korngold. En segundo lugar, nos encontramos con una obra rica en logrados conjuntos (dúos, tríos, cuartetos, quintetos), como el espléndido finale del acto primero. Desde el punto de vista dramático, *Jonny spielt auf* es una comedia. Tiene evidente relación con ese teatro musical desenfadado y crítico que le gustaba tanto hacer a Kurt Weill y a otros compositores colaboradores de Brecht, como Paul Dessau o Hanns Eisler (todos ellos *degenerados*). El desenfado se transforma a veces en algo muy distinto, como en la escena lírico-simbólica o fantástica del glaciar que dialoga (es decir, canta) con Max. O como en la aún hoy día bastante original primera escena de la estación (acto II), con su tren, su crimen y todo. El apoteósico final es el colmo de

Esta puesta en sonido de *Jonny spielt auf* procede de una serie de representaciones en vivo (de Leipzig, ciudad en la que comenzó la vida triunfal de esta ópera allá por 1927) y se beneficia de ello. La espléndida dirección de Lothar Zagrosek cuenta con un reparto muy adecuado, aunque al tenor Heinz Kruse se las hace pasar moradas a veces la altura que solicita el cometido de Max. Hay un perfecto contraste entre las dos sopranos, la Anita-señora de Alessandra Marc, y la Yvonne-soubrette, algo niña, de Marita Posselt; ambas hacen dos logradísimas creaciones. El Jonny de Krister St Hill es histriónicamente irreprochable; en lo vocal es un papel muy especial, que no requiere las dotes típicas del cantante de ópera. El quinteto lo cierra el teatral y vocalmente conseguido Daniello de Michael Kraus. Muy bien el coro de la Ópera de Leipzig y, desde luego, la orquesta del Gewandhaus, con un excelente Zagrosek.

La estética de *El milagro de Heliane* —que, al contrario que la obra de Krenek, resultó un fracaso tras una primera buena acogida en su estreno de Hamburgo: no se repitió el éxito sostenido de *La ciudad muerta*, que había estrenado a los veintitrés años de edad— no puede ser más contraria, más opuesta, incluso, a la de *Jonny spielt auf*. Más aún que en *La ciudad muerta*, se advierte en esta ópera una especie de síntesis, quién sabe si ecléctica, entre la aportación de Richard Strauss y la de Puccini. Korngold estaba muy influido por su padre, el crítico Julius Korngold, autor de escritos virulentos contra Schoenberg y sus discípulos, así como contra otros compositores contemporáneos... como Krenek. Lamentablemente, hubo un turbio episodio alrededor de la oposición de los Korngold y su amigo Franz Schalk, director de la Ópera de Viena, a la ópera de Krenek, que llevó a cierto coqueteo con los nazis para desacreditar a *Jonny*. De manera que los progresistas, partidarios de Krenek, atacaron con dureza la ópera de Korngold al estrenarse en Viena unos días después que en Hamburgo (con

nada menos que Lotte Lehmann en el papel de Heliane). En los años siguientes, el escándalo fue favorable a Krenek y nefasto para Korngold (tanto para el padre como para el hijo). Y, al final, acabaron ambas óperas en el mismo saco de degenerados.

En cualquier caso, la belleza y el vigor



la ironía, con su componente de distancia, su ostinato, sus remedos de *spirituals* y su toque de Nueva Orleans. Ahí es donde cobra sentido el título pues, en efecto, ese negrito embarullador, Jonny, se pone a tocar y él solito lleva el baile y resuelve una trama que ya no había por dónde cogerla.

de esta música son innegables, y no hay nada que pueda ser considerado degenerado ni siquiera por la mentalidad más conservadora. Korngold es la continuidad del legado postromántico por otros medios. Su estética es incluso menos avanzada que la de un Zemlinsky (uno de sus maestros), y en muchos momentos recuerda los procedimientos wagnerianos. Y el brumoso y místico simbolismo encerrado en *Das Wunder der Heliane* no parece que pudiera ofender a nadie. Evidentemente, en el caso de Korngold, y de acuerdo con los postulados de la insania nacionalsocialista, el degenerado era el propio compositor, ya que era de origen judío. Estremece decirlo, ahora que vivimos en una Europa que tan dolorosa y desdichadamente ha arrancado de sí el riquísimo y constitutivo componente judío de su civilización mediante la deportación en masa y la aplicación de la lógica industrial al holocausto de un pueblo.

Der Wunder der Heliane es el punto más elevado del compositor de *La ciudad muerta* o *Violanta*, un músico de tempranísima madurez (a los once años estrenó, con éxito, el ballet *Der Schneemann*), que a los treinta años alcanza su culminación estética, al margen de la mala acogida pública, con la ópera que comentamos hoy. Se trata de una partitura que literalmente echa fuego desde el principio hasta el fin. Las situaciones del libreto contrastan con un tratamiento lleno de tensión, con convulsos episodios que definen las turbulentas interioridades de los personajes. Partitura exaltada, de un lirismo violento y apasionado, presenta un conflicto que tiene mucho de situación wagneriana, pero que no se limita a ese mundo estético. El oscuro y pretencioso libreto lo adaptó Hans Müller (autor del de *Violanta* y de parte del de *La ciudad muerta*), a petición de Korngold, de una obra del poeta rumano Hans Kalltneker, nunca publicada. El tratamiento musical es puramente sinfónico, no en el sentido de sinfonía, sino en el de poema sinfónico, un *Tondichtung* continuo, infinito e irreprimible, un agitado océano sonoro envolvente, con ambigüedades tonales magistralmente calculadas, con muy funcionales delincuencias armónicas y deliberadas disonancias y elementos politonales. Y, sobre todo, con una factura plenamente tradicional. La hiperorquestación es otra muestra de que Korngold se negó a seguir el paso de los tiempos. No sólo

compuso como un tardorromántico matizado en esa década de los veinte, sino que incluso siguió la tradición orquestal de Wagner, de Mahler, de los *Gurrelieder*. El tratamiento vocal es el de la continuidad del discurso, con elementos melódicos relevantes y ricos, pero

encarcelado al comenzar la acción. La reina Heliane, tras su clandestino y largo dúo con el extranjero y tras el imposible compromiso que a éste le pide el rey (si consigue con sus dotes que la reina le ame, le dejará libre), se muestra desnuda ante el estupor de ambos. Tal es el planteamiento dramático, que no hace sino subir de tono (sobre todo, musical) en los otros dos actos. El tremendo acto segundo es el juicio de Heliane ante el poder ilegítimo del rey, es el suicidio del extranjero (que, así, no podrá testificar) y el compromiso de la reina de volverlo a la vida, demostrando así su inocencia (el milagro como juicio de Dios). Contiene también el comienzo del papel de la intrigante llamada Mensajera. En el tercer acto, el rey, la Mensajera y la multitud van a quemar a Heliane, y en el momento culminante se produce la resurrección del extranjero, del redentor, ahora transfigurado. El rey mata a Heliane con su espada, pero el extranjero la resucita también a ella y termina con el tiránico poder del monarca. El extranjero

y Heliane, transfigurados ambos, ascienden a los cielos. Cuanto más delirantes resultan las situaciones, tanto más sublime es la música que las define; mejor: que las transfigura, también a ellas. El tercer acto, con sus coros, su redoblada tensión, su equilibrio entre lirismo y poderoso dramatismo, culmina con un «más difícil todavía» esta ópera de belleza antigua, escrita por un hombre joven entre los veintiséis y los veintinueve años.

La interpretación es portentosa. Anna Tomova-Sintow hace una creación magistral de uno de los papeles tal vez más diabólicos de su carrera (María Jeritza lo rechazó en su día). El cometido de tenor heroico está ampliamente salvado por John David de Haan, a pesar de las tremendas dificultades arriba en ciertos momentos. Hartmut Welker define con grandes resultados la atmósfera siniestra que rodea a su personaje y que éste impone a su hogar y a su pueblo. La presencia secundaria de Nicolai Gedda lo muestra en mejor forma que en otros registros recientes. El coro de la Radio de Berlín está portentoso. La orquesta, que es el cuarto protagonista (acaso el primero), realiza una proeza singular en manos del joven John Mauceri, en un discurso complejo, abundante, abrumador.

En resumen: dos joyas para quienes deseen apreciarlas.

Santiago Martín Bermúdez



sin que sea sencillo, salvo en raros momentos, separar una parte a modo de número.

La obertura, con esas voces fantasmales o angelicales del exterior (uno de los numerosos elementos que vienen de fuera en esta ópera) nos sitúa en el ámbito misterioso, ultraterreno, místico de la obra. El núcleo central del primer acto está compuesto por el largo diálogo de la reina Heliane y el extranjero, escena a su vez flanqueada por sendos enfrentamientos dialécticos del rey (*der Herrscher*) y el extranjero. El rey es un tirano y no puede poseer el amor de su esposa. El extranjero se nos aparece como un redentor (esto es, un subversivo), ya

KRENEK: *Jonny spielt auf* («Jonny se pone a tocar»). Heinz Kruse (Max), Alessandra Marc (Anita), Krister St Hill (Jonny), Michael Kraus (Daniello), Marita Posselt (Yvonne). Leipzig Opernchor. Orquesta del Gewandhaus de Leipzig. Director: Lothar Zagrosek. 2 CD DECCA Entartete Musik 436 631-2. DDD. 130'53". Grabación: Leipzig, XI/1991. Productor: Michael Haas. Ingenieros: Stanley Goodall, Colin Moorfoot.

KORNGOLD: *Das Wunder der Heliane* («El milagro de Heliane»). Anna Tomova-Sintow (Heliane), Hartmut Welker (El Señor), John David de Haan (El extranjero), Reinhold Runkel (Mensajera), René Pape. Nicolai Gedda. Martin Petzold. Rundfunk Chor Berlin. RSO Berlin. Director: John Mauceri. 3 CD DECCA Entartete Musik 436 636-2. DDD. 167'48". Productor: Michael Haas. Ingenieros: John Pellowe, Jonathan Stokes.

Vendaval Naxos

Como las aguas de una cascada llueven las novedades del sello Naxos. El mejor invento fonográfico de los últimos veinticinco años ha consolidado su presencia en un mercado primero reticente, luego expectante, más tarde sorprendido y hoy entregado a la evidencia de cómo es posible hacer buenos discos con amplitud de repertorio y solvencia interpretativa a un precio no ya justo sino insultantemente competitivo. Las reticencias de la crítica caen poco a poco frente a una política capaz de aunar tradición y novedad. Las del público al comprobar que no se trata de una firma dedicada al pirateo o al aprovechamiento enésimo de grabaciones interpretadas bajo pseudónimos más o menos ominosos. Naturalmente, y como veremos, no todo lo que se ofrece —como ocurre en las firmas de mayores y más sonoras campanillas— es de alto nivel, pero sí que se mueve todo en el espectro de lo aceptable a lo sobresaliente, sin fiascos de extrema gravedad —que a precios por debajo de las mil pesetas siempre se digieren mejor— y hasta con algún que otro logro capaz de entrar en el terreno de la referencia, como sucede, por ejemplo, con los *Conciertos para piano y orquesta* de Prokofiev por Paik-Wit, alabados unánimemente por la crítica internacional y ganadores este año del diapasón de oro que concede la revista francesa *Diapason-Harmonie*.

En la serie novedades que hoy reseñamos —en general bien grabadas y con duraciones generosas— hay también un poco de todo, pero vaya por delante que el conjunto es de una admirable honestidad e incluye desde las sorpresas absolutas a las confirmaciones de talentos intuitivos, pasando por lo que posee más mérito que acierto. Especialmente llamativos me parecen dos intentos reveladores: la recuperación del director eslovaco Ladislav Slovák a través de una integral de las *Sinfonías* de Shostakovich y la grabación de la música completa escrita para el piano por Federico Chopin a cargo de otro de los buques insignia de la casa, la pianista turca, alumna predilecta de Wilhelm Kempff, Idil Biret.

Ladislav Slovák (1919) ha trabajado con Vaclav Talich y ha sido asistente de Mravinski en Leningrado, donde trabó relación también con Kurt Sanderling, lo que le dispone, a priori, muy especialmente a la hora de enfrentarse a la música de Shostakovich. Su acercamiento es, ante todo,

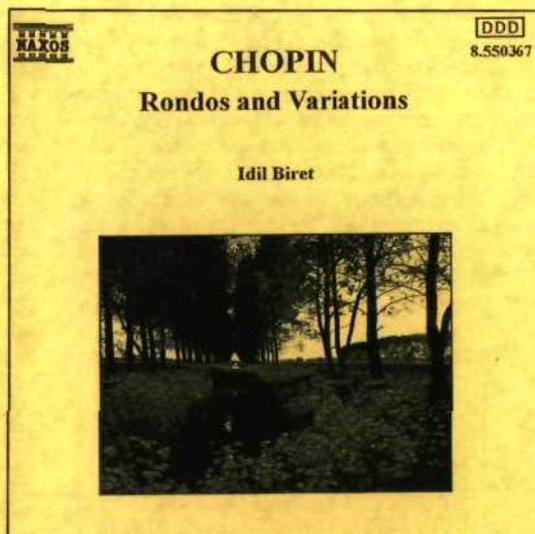
discreto, alejado de cualquier clase de crispación que lleve el discurso del lado tanto de sus condicionamientos histórico-políticos como de su aparente respuesta a ellos: el humor, el sarcasmo, la ironía, la desolación. En los volúmenes de su integral que han llegado por ahora hasta nosotros se agradece la modestia del planteamiento pero se echa de menos algo más de compromiso. Por otra parte, las obras que piden más a la orquesta, como la muy virtuosística *Sinfonía n.º 15*, adolecen de una ejecución en la que una formación sólo mediana, aunque honesta, como es la Orquesta de la Radio Checo-Eslovaca de Bratislava —que supongo que ya no se llamará así— no consigue alcanzar. Tampoco las citas propias y ajenas de que está salpicada la partitura alcanzan la plenitud de su papel. Mejor resultan la *Séptima* y la *Segunda*. A aquélla no le viene mal que se le descargue de retórica, y en ésta se subrayan adecuadamente sus rasgos de modernidad entreverados en lo que tiene de circunstancial. Un poco desvaída la *Octava*. En todo caso, una buena posibilidad para el neófito de hacerse con estas obras a muy buen precio. El acoplamiento de *Segunda* y *Decimoquinta* es, que yo sepa, inédito. La única alternativa a precio económico la ofrece aquí la versión de Vaclav Neumann de la *Séptima* (Supraphon).

no excepcional, que se acerca a estas partituras con solidez y respeto. No encontraremos en ella, al menos en los discos que hemos escuchado de esta integral, nada que nos sorprenda extraordinariamente, pero sí una absoluta honestidad en su planteamiento y un dominio técnico más que suficiente, lo que, curiosamente, se pone especialmente de manifiesto en el más raro de estos discos, el dedicado a los *Rondós* y *Variaciones*, repleto de bellezas ocultas. Muy adecuada también la interpretación del primer volumen de los *Nocturnos* y la fuerza que se respira en el segundo de las *Polonesas*.

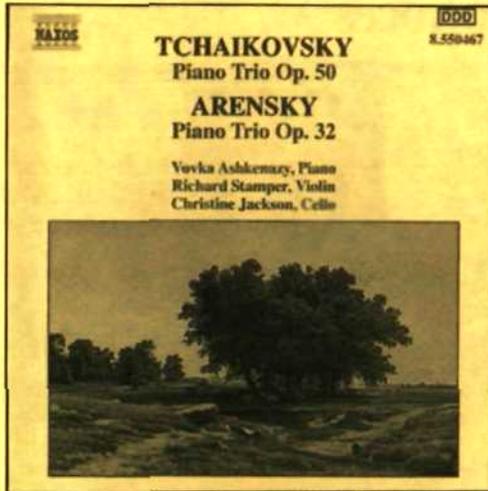
Siguiendo con el piano, he aquí la sorpresa. El jovencísimo pianista británico Benjamin Frith, primer premio en los concursos Busoni y Arthur Rubinstein, nos ofrece magníficas versiones de las *Dauidsbündertänze* y *Fantasiestücke* de Robert Schumann. Frith destila la juventud que atesora y a su energía une un excelente conocimiento del estilo, de esa quintaesencia del romanticismo que suponen estas piezas, con su apelación constante, sobre todo la segunda de ellas, a la realidad bifronte del espíritu schumanniano: Florestán y Eusebius. Tras Stefan Vladar e István Székely, el inglés parece la siguiente apuesta de Naxos en la renovación del panorama pianístico internacional.

En la música de cámara, la presente entrega nos ofrece la confirmación del excelente ciclo Haydn del Cuarteto Kodály, interesantísimo al precio a que se ofrece y que ya nos ha dado perlas como su extraordinaria versión de los *Cuartetos, Op. 76* que anda por las cumbres de la discografía. El mismo cuarteto, con el pianista Jenő Jandó y el contrabajo István Tóth ofrecen una buena versión del *Quinteto D-667* schubertiano, el famoso «La trucha», al que acompaña el *Adagio y Rondó concertante D-487*. A su vez, Jandó acompaña al oboe József Kiss en un buen disco Schumann que no hace olvidar al de Holliger y Brendel, repertorio menor pero grato. La sorpresa aquí la da el trío formado por el pianista Vovka

Ashkenazi —hijo de Vladimir—, el violinista Richard Stamper y la violonchelista Christine Jackson. Los tres se marcan una preciosa versión del *Op. 50* de Chaikovski, desprovista de su habitual edulcoramiento, más energética que de costumbre. Pero el *bonus* es lo que en este disco se lleva la parte del león. El nada habitual *Trío* de Arenski, una obra muy hermosa,



Idil Biret ha coronado en 15 discos la empresa titánica de grabar toda la música para piano y piano y orquesta de Chopin. Se une así a la vieja edición Erato —no transferida a CD— y al casi completo intento de Magaloff (Philips) al que le faltan algunas obras menores que sí incluye la otomana, Biret, antigua niña prodigio, es una intérprete competente si



es tratado con un convencimiento absoluto y lo que es música en principio sólo para curiosos se convierte en sus manos en una pieza de primera que hace a este disco absolutamente recomendable.

Como recomendables son también las *Casaciones* de Mozart a cargo de un grupo surgido de la Orquesta del Mozarteum de Salzburgo. Sabor, color y hasta olor en un acercamiento, como no podía ser menos, absolutamente idiomático a esta suerte de divertimentos plenos de hermosura. La única alternativa, además, son los volúmenes firmados por Boskovsky (Decca) y Mariner (Philips), pero dentro de álbumes más costosos. Otra joyita. En la *Misa de la Coronación* y otras obras sacras mozartianas a cargo de Johannes Wildmer volvemos a la dignísima modestia Naxos. Nadie aquí es del otro mundo, pero en éste no hacen mala figura, aunque dios padre Harmoncourt se los coma a ellos y a todos a precio fuerte.

En lo sinfónico destaca una grabación —la única en CD, que yo sepa, de las tres *Op. 45* y de la *Op. 14* juntas— de las *Rapsodias* de Dvorák por Libor Pesek y Zdenék Kosler. De nuevo con una orquesta no perfecta pero de muy buen nivel —la Filarmónica Eslovaca— dos maestros no de primera fila se baten y triunfan con las armas de la competencia y el conocimiento. Por su parte, la violonchelista Maria Kliegel, discípula de Rostropovich, lidia con dos obras que están muy bien servidas en la discografía. En el *Concierto* de Dvorák el maestro dictó varias veces su lección, y en serie económica ya tenemos a Fournier-Szell (DG) o a Tortelier-Previn (EMI). Kliegel está correcta ahí y mejor en Elgar— con el añadido de una orquesta de primera división—, que suena con la emoción necesaria, pero, aunque sea a precio fuerte, la versión de referencia es insalvable: Du Pré-Barbiroli (EMI). A precio

medio la alternativa es Navarra-Barbiroli (EMI-Phoenixa). Por fin, y para terminar por hoy, Adrian Leaper, huésped de algunas orquestas españolas y antiguo trompa en la Philharmonia londinense, se enfrenta con buen ánimo y notables resultados a la *Primera Sinfonía* y a la *Obertura Hamlet* de Chaikovski en el contexto de una integral en curso. La orquesta, muy capaz, se entrega a fondo y entre los unos y los otros sacan buen partido de la hermosa *Sinfonía* y de la dramática *Obertura*. Buena opción para un acoplamiento inédito. A precio medio las alternativas son Karajan con las *Variaciones*

Rococó por Rostropovich (DG), el álbum con la integral por Maazel (Decca) y el par de discos de Haitink (Philips) con las tres primeras *Sinfonías* del ruso.

Luis Suñén

SHOSTAKOVICH: *Sinfonías n.º 2 y n.º 15.* Sinfonía n.º 7, Sinfonía n.º 8. NAXOS 8.550624, 8.550627 y 8.550628 (se venden separadamente). Orquesta Sinfónica de la Radio Checo-Eslovaca de Bratislava. Director: Ladislav Slovák. **CHOPIN:** *Nocturnos (vol. 1).* *Polonesas (vol. 2).* *Preludios. Barcarola, Bolero e.a. Baladas, Berceuse, Op. 57, Fantasía, Op. 49 e.a. Rondós, Variaciones y Cinco Mazurcas. Idil Biret, piano.* NAXOS 8.550356, 8.550361, 8.550366, 8.550508 y 8.550367 (se venden separadamente). **SCHUMANN:** *Davidsbünderlertänze, Op. 6. Fantasiestücke, Op. 12. Benjamin Frith, piano.* NAXOS 8.550493. **HAYDN:** *Cuartetos de cuerda Op. 1 n.º 5 y 6. Op. 2 n.º 1 y 2. Cuarteto Kodály.* NAXOS 8.550399. **SCHUBERT:** *Quinteto con piano en la mayor D-677, «La trucha». Adagio y Rondó concertante en fa mayor D-487. Jenö Jandó, piano. István Tóth, contrabajo. Cuarteto Kodály.* NAXOS 8.550658. **SCHUMANN:** *Obras para oboe y piano. József Kiss, oboe y Jenö Jandó, piano.* NAXOS 8.550599. **CHAIKOVSKI:** *Trio, Op. 50.* **ARENKY:** *Trio, Op. 32.* Vovka Ashkenazy, piano. Richard Stamper, violín. Christine Jackson, violonchelo. NAXOS 8.550467. **MOZART:** *Casaciones K-63, K-99 y K-100.* Orquesta de Cámara de Salzburgo. Director: Harald Nerat. NAXOS 8.550609. *Misa de la Coronación e.a. Solistas. Coro y Camerata Cassovia.* Director: Johannes Wildner. NAXOS 8.550495. **DVORAK:** *Rapsodia, Op. 14. Tres Rapsodias Eslovacas, Op. 45.* Orquesta Filarmónica Eslovaca. Directores: Libor Pesek y Zdenék Kosler. NAXOS 8.550610. **DVORAK:** *Concierto para violonchelo y orquesta en si menor, Op. 104.* **ELGAR:** *Concierto para violonchelo y orquesta en mi menor, Op. 85.* Maria Kliegel, violonchelo. Royal Philharmonic Orchestra. Director: Michael Halász. NAXOS 8.550503. **CHAIKOVSKI:** *Sinfonía n.º 1 en sol menor, Op. 13. Hamlet, Obertura-Fantasía, Op. 67.* Orquesta Sinfónica de la Radio Nacional Polaca. Director: Adrian Leaper. NAXOS 8.550517.

EMI CLASSICS

NOVEDADES

LA VOIX DE SON MAITRE

CDM 4 78710 2

CDM 4 78712 2

CDM 4 78719 2

EMI ODEON, S. A.
Torrelaguna 64
28043 MADRID

Un Requiem a cuatro voces

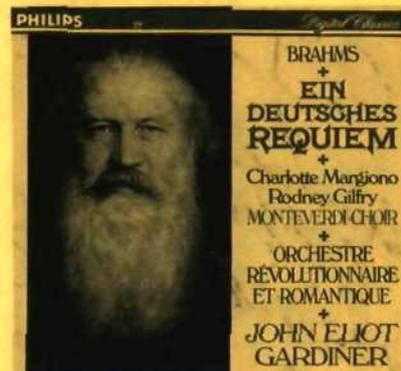
Cuatro versiones bien diferentes entre sí permiten comparar diversos estilos interpretativos en una obra larga, compleja y bella como es el *Requiem* brahmsiano. La menos reciente es la firmada por Gardiner, cuyo texto de presentación —documentado e interesante— afirma que se trata de la primera grabación con instrumentos de época. Saludada con entusiasmo por la crítica inglesa, que la ha usado de paradigma al comentar las de Davis o Abbado, posee innegables aciertos, especialmente el equilibrio de las masas sonoras, conseguido en buena medida gracias a la sobresaliente actuación del Coro Monteverdi, especialista en la polifonía de los siglos XVII y XVIII, en cuyas aguas bebió Brahms y con las que Gardiner establece un vínculo apropiado. Pero marginar la tendencia romántica del *Requiem* propicia caer en la inexpresividad y en la sequedad, tal como aquí sucede a veces (movimiento 3, rígido de fraseo y rematado por una fuga pesante). El hondo contenido espiritual de la obra quedó expuesto de modo insuperable por Kempe en 1956, en una versión ejemplar (EMI) de reciente reedición que comenta A.R. Basta escuchar al Coro de Santa Eduvigis, Berlín, impecablemente trabajado por Karl Forster (¿recuerdan su preciosa *Creación* haydniana, también con Elisabeth Grümmer?) y transfigurado por el Kempe de los grandes días, para apreciar que el Monteverdi y Gardiner realizan un interesante ejercicio de estilo pero no acaban de creerse ni de sentir texto y música.

Los *tempi* de Gardiner, en general ligeros, son plausibles: Bruno Walter (CBS, 1954) empleó 2 minutos menos que él (63'32" frente a 65'48") y René Leibowitz defendió con buenas razones que el *Requiem* brahmsiano no precisa de lentitudes; pero al final de la audición, los 76 minutos de Kempe resultan más cortos que los 65 de Gardiner. Resumiendo, la versión de éste es correcta pero seca y poco atractiva, y sus buenas intenciones, se han quedado a medio camino.

No es ése el caso de Norrington, más extremo en *tempi* (62'), en fraseo y articulación, quien, como acostumbra, opta por una dotación reducida en coro y orquesta que da a la polifonía claridad y un apropiado toque renacentista. Los movimientos mejor conseguidos me parecen los 1 y 2, con un agresivo *crescendo* en la sección central de éste, que transforma *Denn alles Fleisch* en un *Dies Irae* (¿que Brahms quiso evitar?), un tanto al estilo de Klemperer en su célebre grabación para EMI. Bueno también

el número 7 —salvo su prosaico arranque— pero mucho menos bien el sexto, carente de misterio en su comienzo, y muy poco expresivos los 4 y 5, sorprendentemente estáticos, con una actuación artificiosa de la soprano; mejor el barítono Olaf Bär, en adecuada línea lírica. En suma, una versión atípica e interesante, que nos recuerda la gran calidad de Norrington como director coral, pero que deja sabor de experimento no bien madurado, y que tampoco atiende debidamente la dimensión espiritual de la obra. Atractivo complemento el del *Canto fúnebre opus 13*.

En su día comenté muy favorablemente el arranque del ciclo sinfónico brahmsiano por Colin Davis, con excelentes *Segunda* y *Tercera*. Este *Requiem* es, por el contrario, un semifracaso: grandioso pero hueco; pesante (el movimiento 2 es plúmbeo) e impersonal, sin acabar de construir el arco que la obra forma, ni penetrar en su más íntima esencia; carente de animación y contrastes. Y allí donde el *tempo* se



aligera (movs. 4 y 5) falta encanto y sobra prosaísmo. Lo mejor son los movimientos 3 y 6, casualmente en los que interviene Bryn Terfel, barítono dramático de voz poderosa y buen cantante, al que cabe augurar un futuro lisonjero si sabe decir «no» o «aún no» (a Wagner, por ejemplo).

Por su parte, Abbado, repite el éxito cosechado en las obras corales menores que acompañaron la publicación de cada una de las *Sinfonías*, y que DG ha reunido con acierto en un compacto muy recomendable. También lo es el *Requiem*, especialmente al compararlo con los otros tres que aquí se comentan. Con una duración muy similar a la de Davis, resulta mucho más ligero por virtud de un fraseo cálido (latino, se diría), sensual en ocasiones (movs. 4 y 5), más flexible y variado que el de sus tres colegas británicos. La construcción de la obra es excelente, con adecuada planificación de *tempi*, contrapunto claro y fugas expuestas con lógica, orden e impulso; no faltan los pasajes impresionantes, como *Denn alles Fleisch*. Muy buenos los coros, soberbia la orquesta, bien Cheryl Studer —gran voz y buena cantante; pero no es Grümmer— y discreto Andreas Schmidt.

Los cuatro CD reseñados ofrecen los textos originales y su traducción, junto con comentarios en las cuatro lenguas de costumbre, excepto el de EMI, que omite el italiano. Resumiendo: para mi gusto, un claro ganador, Abbado, y una versión de cierto interés, la de Norrington, con otras dos fallidas por varios motivos. Buenas grabaciones, con mención especial para DG y EMI. Kempe y Klemperer (EMI ambos) me parecen las mejores opciones, con alternativas como Giulini o Abbado (DG), Haitink (Philips), Karajan I (EMI, 1947) y, acaso, Karajan III (EMI, años 70).

Roberto Andrade

BRAHMS: *Requiem alemán, opus 45.* Charlotte Margiono, soprano; Rodney Gilfry, barítono. Coro Monteverdi. Orquesta revolucionaria y romántica. Director: John Eliot Gardiner. PHILIPS 432.140-2. DDD. 65'48". Grabación: Londres XI/1990. Productor: Wilhelm Hellweg. Ingenieros: Stan Taal y Jean-Marie Geijsen.

BRAHMS: *Canto fúnebre opus 13. Requiem alemán.* Lynne Dawson, soprano; Olaf Bär, barítono. Coro Schütz de Londres. The London Classical Players. Director: Roger Norrington. EMI CDC 7.54658.2. DDD. 5'56" y 62". Grabación: Londres, III/1992. Productor: David R. Murray. Ingeniero: Mike Clements.

BRAHMS: *Requiem alemán.* Angela Maria Blasi, soprano; Bryn Terfel, barítono. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director: Sir Colin Davis. RCA 09026. 60868.2. DDD. 73'20". Grabación: Waldsassen, II/1992. Productor: Wilhelm Meister. Ingeniero: Gerhard Lamy.

BRAHMS: *Requiem alemán.* Cheryl Studer, soprano; Andreas Schmidt, barítono. Coro de la Radio Sueca y Coro de Cámara Eric Ericson. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Claudio Abbado. DEUTSCHE GRAMMOPHON 437517-2. DDD. 73'37". Productor: Christopher Alder. Ingeniero: Gormot von Schultzenborff.

BRAHMS: *Rapsodia para contralto opus 53. Canto del destino opus 54. Nenia opus 82. Canto de las Parcas opus 89.* Marjana Lipovsek, contralto. Coro Ernst Senff (opus 53 y 54) y Coro de Radio Berlín. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Claudio Abbado. DEUTSCHE GRAMMOPHON. 13'04", 16'53", 12'33" y 13'52". Grabaciones: Berlín, IX/1988 (opus 53), IX/1989 (opus 54), XI/1990 (opus 89), IX/1991 (opus 82). Productores: Christopher Alder y Günther Breest (opus 53). Ingenieros: Günther Hermanns (opus 53, 54) y Klaus Hiemann.

Los Virtuósos de Moscú



Fundación Príncipe de Asturias

SEMANA de MÚSICA RUSA

Junio 93

**REAL COLISEO
DE CARLOS III
SAN LORENZO DE EL ESCORIAL**

- | | |
|-------------------|---|
| Martes, día 15 | Cuarteto de Moscú |
| Miércoles, día 16 | Solistas de los Virtuósos de Moscú |
| Jueves, día 17 | Anna y Ripsime Airapetiands, piano y violín |
| Viernes, día 18 | Alexei Mijlin y Tsiala Kverndze, violín y piano |
| Sábado, día 19 | Concertino, conjunto de cámara
Evgeny Bouskov, director |
| Domingo, día 20 | Virtuósos de Moscú
Rosa Torres Pardo, piano
José Ortiz, trompeta
Vladimir Spivakov, director |

CON EL PATROCINIO DE

**FUNDACION
CAJA DE MADRID**

Entradas a la venta dos horas
antes de cada concierto

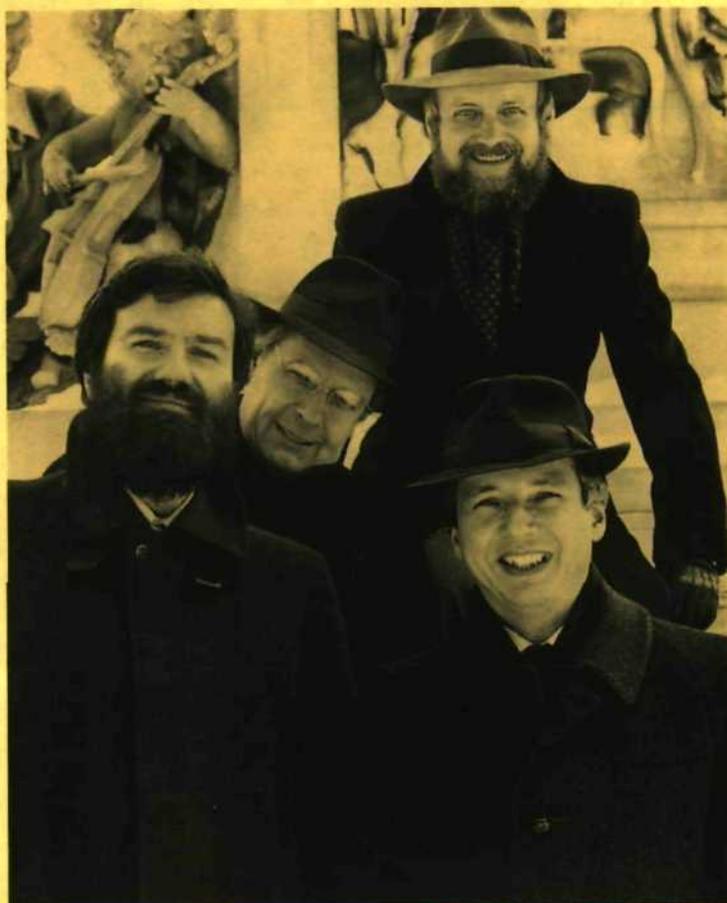
Todas las actuaciones tendrán lugar a las 21 horas,
excepto la del domingo que será a las 20 horas

Legado inagotable

Estos ocho compactos dan testimonio de un momento de madurez de uno de los Cuartetos más seguros y creativos de nuestro tiempo. Enfrentados al transcendental *corpus* beethoveniano, los músicos del Alban Berg dejaron constancia de su gran altura técnica —las grabaciones conservan para la historia de la fonografía conciertos celebrados en la sala Mozart del Konzerthaus vienes— y de la validez de su opción estética, cimentada sobre un *contacto profundo* y continuado con las obras. Por segunda vez llevan estos cuatro intérpretes los Cuartetos de Beethoven al disco, pero ahora desde el calor de la música en directo. Y aun con lo que esto tiene de riesgo —como evidencian esporádicamente algunos levísimos percances mecánicos—, la edición constituye lo más

importante que ha ocurrido en los últimos tiempos dentro del mundo del disco en relación con estas piezas beethovenianas. Se trata de conservar algo de verdadera significación artística, no de sacar al mercado compactos que parecen carecer del más mínimo control por parte de su productor. A este respecto, convendría recordar las desafinaciones casi constantes de la interpretación de la *Gran fuga* por un grupo supuestamente clásico, el Cuarteto de Budapest, o las imperfecciones flagrantes de lectura que jalonan el ciclo del Cuarteto Vlach —hasta un punto tal que el editor hubiera debido detener el lanzamiento—, con uno de sus agujeros negros más llamativos en la entrada a destiempo —tarde— del violonchelo en los primeros compases del Allegro inicial del *Op. 59, n.º 1*.

Nada de estas prácticas engañosas en los registros que se comentan. Superadas ampliamente las dificultades de orden técnico, los Berg efectúan de las obras recreaciones ardientes, posiblemente más intensas en general que en



Alban Berg Quartett

FOTO: EMI/Sabine Keck

su grabación de estudio. Su acercamiento pone de manifiesto la capacidad inagotable, sin que el texto transmitido haya de ser forzado o traicionado, de los Cuartetos beethovenianos para mantenerse en un plano de modernidad, comunicando al oyente vivo ideas, formas y contenidos de su estricta contemporaneidad. Desde esta óptica, los intérpretes acaban con el mito de los tres estilos beethovenianos claramente definidos y separados. No se renuncia a la raíz haydniana del *Op. 18*, desde luego, pero se tienden puentes, ya en estas primeras páginas del género, que enlazan con los revolucionarios cinco últimos ejemplares (más la *Gran fuga*, si la aceptamos como una obra separada). Donde es más palpable el sello clásico

—*Op. 18, n.º 2*— se estiliza la línea, se da mayor peso al violonchelo —dentro de un equilibrio instrumental que trae a primer plano partes tan descuidadas en ocasiones como la del segundo violín—, factores ambos que alejan lo interpretado de la mera galantería. Pero un mismo tipo de acento, marcadamente dramático, que otorga así un notable grado de coherencia a la visión global, recorre toda la integral del Berg. Podemos identificar idénticos acordes poderosos en el temprano— y ya tan maduro en su patetismo— *Cuarteto en do menor Op. 18, n.º 4 (Allegro ma non tanto, cc. 14-17)* con el pórico monumental de la misma clase del *Cuarteto Op. 127*.

Una comprensión de Beethoven, en suma, que mira al futuro, conteniendo entre sus posibilidades, no ya presentes sino activas, tanto la música para la misma formación de cuarteto de cuerda de

Béla Bartók —prácticamente todo el *Op. 131* y en especial su Presto—, única auténticamente heredera de la condición más avanzada de este legado, como los scherzos diabólicos y obsesivos de las *Sinfonías* de Mahler: Allegretto del segundo de los *Rasumovsky*, frenesí del Presto del *Op. 74*, ansiedad del Allegro assai vivace, ma serio del *Op. 95*. Modernidad que alcanza su punto álgido en las últimas piezas de la serie; sobre todo, por construcción y por lenguaje, en el primer tiempo del *Op. 130*. Mas no por todo lo anterior una manera unidireccional de concebir este conjunto cuartetístico. La verdad de la música hecha frente a un público revela lo que tal vez sean estados de ánimo de los intérpretes, o acaso una disyuntiva poética muy medida: de un lado, la hiperexpresividad lacerante del Adagio molto e mesto del primero de los *Rasumovsky*; del otro, la desapasionada lectura de la Cavatina del *Op. 130*.

Enrique Martínez Miura

BEETHOVEN: *Cuartetos*. Cuarteto Alban Berg. 8 CD EMI 7 54587 2 y 7 54592 2. DDD. 58'51", 57'44", 59', 76'31", 71'53", 58'43", 60'05", 68'18". Grabación: Viena, Konzerthaus (en vivo), VI/1989. Productor: Johann-Nikolaus Matthes. Ingeniero: Hilmar Kerp.

Otro montoncito de gringos

Una nueva muestra de música norteamericana, en cinco discos reunidos, como en otras ocasiones, azarosamente. Vid. Referencias.

El disco protagonizado por Richard Stolzman es excelente, tanto por la calidad de las obras como de la interpretación. En él, tan sólo Stravinski no es plenamente americano, pero este compositor ruso, nacionalizado francés, nacionalizado estadounidense, nunca



compuso nada más *americano* que, precisamente, el *Ebony Concerto*, interpretado aquí de una manera harto especial por un conjunto que evoca el nombre de Woody Herman, el clarinetista a quien Stravinski se lo dedicó y destinó. Stolzman posee una musicalidad arrolladora, y los dos conjuntos que le acompañan le siguen a semejante nivel artístico. Pero, además de esa musicalidad, Stolzman demuestra poseer un gusto exquisito, tanto en las partituras castizas, como las de Stravinski, como en las piezas concertantes de Copland y Corigliano; en ambas hay movimientos lentos de extrema densidad y tensión, de una belleza que en el caso de Corigliano alcanza lo extraordinario.

Los dos Cuartetos de Ives cuentan, desde esta interpretación del Emerson, con una nueva versión de referencia. Además, le acompaña el *Scherzo* de A set of 3 short pieces en versión para cuarteto, y el *op. 11* de Barber, cuyo movimiento lento, el *Adagio*, es merecidamente conocido en versión para conjunto de cuerda. Los Emerson hacen que sus violinistas roten atril: no hay un violín primero más que ocasionalmente. Es probable que esta opción no responda sólo a un capricho o a una moda y que tenga más profundo motivo. Muy recomendable, pues, este disco en que el joven Ives se enfrenta al Ives de madurez plena, al que

le quedan pocos años de componer y muchos de vida. Le acompaña un Barber que, a diferencia suya, no fue un renovador ni un visionario de la música, pero que perteneció a esa segunda generación que sentó las bases de la música de su país, con su clasicismo, su diatonismo (o cromatismo), su respeto por la herencia europea, su convicción de que una escuela nacional no se crea a partir de la nada. Para apreciar a Ives, el genio de la música de su pueblo, no es imprescindible despreciar a Barber, el enorme músico que, a los veinticinco años, compuso un hermoso *Adagio* en el corazón de un cuarteto, movimiento que, lo que son las cosas, tuvo para algunos exquisitos la desdicha de hacerse famoso y llegar a todo el mundo. Escúchese este hermoso disco y se verá qué feliz contrapunto pueden producir las cuatro siguientes voces: la juventud de Ives, la madurez de Ives, el politonalismo de Ives... y el respetuoso epigonismo del primer Barber.

El disco de órgano a cargo del esforzado Hans-Ola Ericsson sufre el mal de casi todos los registros dedicados al instrumento de los instrumentos: lo poco propicio que es éste al sonido grabado. El repertorio es variopinto,

desde las fascinantes politonalidades de deliberada y bella confusión de Ives hasta la auténtica facilonería de la suite de Cage, que se limita a menudo a explotar la sonoridad indudablemente hermosa de una nota pedal, de un acorde, de un principio de frase que amaga y no da. Cage, fallecido el año pasado, es considerado por unos un genio renovador y por otros un misticificador en época de confusión. En mi opinión, y contra el criterio de los que se apuntan a cualquier bombardeo vanguardista, lo que hizo Cage con los instrumentos es una de las hazañas más gratuitas de una época muy dada a la sacralización de lo inútil y lo nocivo. Cage ni siquiera fue nocivo. La música se hizo daño a sí misma por otros caminos, sin necesidad de él. Cage pescó en río revuelto. E hizo descubrimientos del Mediterráneo como estas trece piezas de principiante descarado, de ¡más de 31 minutos! Pobre Ericsson, tan buen organista.

De los dos discos de Mercury, el dedicado por Frederick Fennell a arreglos de canciones de Cole Porter y Gershwin tiene cierto encanto, pero no hay que exagerar. Es música comercial, ligera. No está el Gershwin de *Porgy and Bess* o *Un americano en París* (que ofrece Dorati en el segundo disco de Mercury), sino el otro, que no es ni mucho menos el mismo, aunque se parezca. Las canciones de Cole Porter, todas seguidas, pueden resultar un trago difícil, a no ser que evadamos la atención o se crea uno, por un rato, un George Raft que baila con Carole Lombard. Más sólidas resultan las canciones de Gershwin, que era un verdadero compositor, pero los arreglos de ambas series han sometido las canciones a un criterio nivelador, igualador, es decir, antiartístico. No faltará quien exclame: «oh, qué soplo de aire fresco». Pues que se ventile con él.

El disco de Dorati incluye a un inmigrante, Ernest Bloch, a un hijo de inmigrantes, George Gershwin, y a dos gringos más o menos puros: Copland con su delicioso *Rodeo*, que contiene un movimiento lento (nocturno) de gran belleza; y Schuller, con sus más o menos bonitos y bastante convencionales *Siete estudios* (el quinto, *Aldea árabe*, es un orientalismo tal que, a su lado, Rimski podría ser Wagner, y Ketelbey un ilustre antecesor), ejemplos de música *naïve*. Abre el disco una animosa lectura de *Un americano en París*. No hay que desdeñar la rareza de la *Sinfonía breve* de Bloch, que lo cierra.

Santiago Martín Bermúdez

IVES: Cuartetos de cuerda n.ºs 1 y 2.
BARBER: Cuarteto de cuerda op. 11. Cuarteto Emerson. DEUTSCHE GRAMMOPHON 435 864-2. DDD. 64'40". Grabaciones: Nueva York, XII/1990 y VI/1991.

GERSHWIN: I got rhythm. Liza. The man I love y otras nueve canciones en arreglo orquestal.
PORTER: Beguin the beguin, Night and day y otras diez canciones en arreglo orquestal. Fennell dirige a Porter y Gershwin. MERCURY Living Presence 434 327-2. ADD. Grabaciones: 1960 y 1961.

GERSHWIN: An american in Paris.
COPLAND: Rodeo: four dance episodes.
SCHULLER: Seven studies on themes of Paul Klee.
BLOCH: Sinfonía breve. Sinfonía de Minneapolis. Director: Antal Dorati. MERCURY Living Presence 434 329-2. ADD. Grabaciones: 1957 y 1960.

MUSICA PARA ORGANO DE LOS U.S.A. Ives: Variations on «America» for organ. Adeste Fidelis. COPLAND: Preamble. Episode. FELDMAN: Principal Sound. CAGE: Some of «The harmony of Maine». Hans-Ola Ericsson, órgano. BIS 510. 78'00". Grabación: Órgano de la Catedral de Lulea (Suecia), I/1991.

RICHARD STOLZMAN. El clarinete esencial. Copland: Concerto para clarinete, cuerdas, arpa y piano (17'52"). Stravinski: Ebony Concerto (9'39"). Bernstein: Prelude, Fugue and Riffs (7'25"). Corigliano: Concerto para clarinete y orquesta (30'17"). Richard Stolzman, clarinete. Sinfónica de Londres. Director: Lawrence Leighton-Smith. Woody Herman's Thundering Herd (Ebony Concerto). RCA VICTOR Red Seal 09026 61360 2. Grabaciones: Londres, VI/1987; Nueva York, VI/1987 (Ebony Concerto).

EMI Références: nuevos lanzamientos

Cinco nuevos registros, uno de ellos doble (Beethoven-Solomon), y otro triple (Chopin-Rubinstein), forman el lanzamiento instrumental de la famosa serie que se comenta brevemente desde estas páginas. Otros tres registros completan el lanzamiento: el célebre *Requiem alemán* dirigido por Rudolf Kempe, un recital de Bienamino Gigli y, finalmente, un histórico acto 3º de *La walkiria* con Herbert von Karajan al frente; los tres serán comentados en breve desde estas mismas páginas.

Un recital de órgano de Bach a cargo del célebre y legendario Premio Nobel de la Paz, doctor Albert Schweitzer, abre esta serie. Nos encontramos ante un hábil instrumentista, preciso y de arte consumado, aunque su fogosa y romántica expresividad les resulte a algunos agua pasada. Recordemos, no obstante, que Schweitzer era el autor de una monumental tesis sobre la interpretación de Bach, así como de una no menos gigantesca sobre la obra de órgano bachiana, o sea que estamos ante uno de los primeros testimonios sonoros de verdadera entidad musicológica. Son tesoros contemporáneos de otros célebres hechos por La voz de su Amo a principios de los años treinta: recordemos *El clave bien temperado* de Edwin Fischer, o algunas piezas de clave por Wanda Landowska o, en fin, las *Suites de violonchelo* por Pau Casals, pioneros a los que gracias al disco debemos la resurrección de Bach. El disco suena estupendamente, en notable toma monofónica, y se acompaña con un libreto con los acostumbrados artículos de André Tubeuf y Lionel Salter (para los seguidores de Schweitzer informamos que, en breve, Florentino Gracia comentará dos compactos de la casa Pearl con interpretaciones de J.S. Bach a cargo del organista alsaciano).

Cutner Solomon interpreta en un álbum de dos CDs las *Seis últimas Sonatas* de Beethoven. La técnica del pianista

británico no es inmaculada y, en algunas ocasiones (sobre todo en la endemoniada fuga final de la *Hammerklavier*), tiene que hacer esfuerzos prodigiosos para no ser devorado por el oso beethoveniano; sin embargo, es un artista excepcional: al igual que Arrau, se desenvuelve en una dimensión de búsqueda estructural, es extraordinariamente respetuoso con el texto y define la diversidad del mundo de Beethoven como uno de los grandes creadores del teclado (magníficas las variaciones de la *Sonata n.º 30* o la *Arietta* de la *Sonata n.º 32*). Además, hace gala siempre de una bien planteada, medida y lógica construcción, así como de concentración y coherencia. De ahí que estemos ante un Beethoven muy recomendable y especialmente indicado para los que pueden soportar pulsaciones erróneas

para celebrar dos años más tarde el centenario del nacimiento de Brahms. Recordemos que, en 1933, Furtwängler llamó a Berlín a numerosos artistas para idéntica conmemoración, pero la mayoría de ellos, «las llamas brahmsianas más ardientes y puras», según dice André Tubeuf, se abstuvieron bien por las ridículas imposiciones nacional-socialistas (Hubermann, Kreisler), bien por el profundo sentido de libertad que caracterizaba a muchos de ellos (Casals, los Busch). Así, pues, fue Londres, y concretamente el Estudio n.º 3 de Abbey Road, donde tuvieron lugar las interpretaciones brahmsianas dentro de la más viva y pura tradición existente entonces en Alemania (Adolf Busch era directamente el heredero de Joachim en términos de música de cámara). Y así nos llegan ahora dos versiones históricas

protagonizadas por el Cuarteto Busch y Rudolf Serkin: el *Quinteto con piano*, Op. 34 y el *Segundo Cuarteto con piano*, Op. 26 (recordemos que EMI Références publicó no hace mucho otro espléndido disco con dos *Sonatas* de Brahms, las Op. 78 y 100, más el *Trio para piano, violín y trompa*, Op. 40, en interpretaciones de Adolf Busch, Rudolf Serkin y Aubrey Brain). Las versiones, como era previsible, son cálidas y envolventes, sin que por ello falten las adecuadas dosis de precisión y análisis. Todo está examinado y medido al detalle, pero acompañado a la vez con una profunda musicalidad, con un intenso lirismo, que hacen que asistamos a recreaciones únicas, posiblemente similares a las mismas que se hacían en tiempos del

compositor. Dos tesoros interpretativos, en fin, cuya recomendabilidad está fuera de toda duda. Sonido aceptable, de suficiente claridad, y artículos algo relamidos pero bien documentados de André Tubeuf y Lionel Salter.

El siguiente álbum es una extraordinaria muestra de prácticamente todo el Chopin grabado por Rubinstein en La Voz de su Amo durante los años 1928, 1932 y 1938-1939 (éste es el segundo



BRAHMS

Klavierquintett f-moll
Quintette avec piano en fa mineur
Piano Quintet in F minor
Klavierquartett A-dur
Quatuor avec piano en la majeur
Piano Quartet in A major
RUDOLF SERKIN
BUSCH QUARTET

aquí y allá, y saborear con delectación la indudable maestría y musicalidad de un gran pianista. No es recomendable, en cambio, para aquéllos a los que los árboles no les dejan ver el bosque. Buen sonido monofónico en unas sonatas y estereó en otras, y notables artículos de Tubeuf y Salter en francés, inglés y alemán.

A partir de 1931 La Voz de su Amo comenzó a hacer grabaciones de cámara

volumen que aparece en la serie Références). A pesar de que en esos años, y según palabras del propio pianista polaco, «me dedicaba fundamentalmente a vivir, antes que a estudiar», asistimos a interpretaciones de técnica portentosa, brillantes y con un raro equilibrio entre espontaneidad, sentimiento y madurez. La larga serie de *Mazurcas*, especialmente, es un prodigio de idiomatismo, pureza estilística, sutileza y convicción; nunca

se hace presente la monotonía que el oyente siempre teme al enfrentarse a la escucha de más de medio centenar de *Mazurcas*; quizá falte el refinamiento tímbrico de un Benedetti-Michelangeli, a pesar de lo cual, la virilidad, entusiasmo y expresividad puestas en juego por Rubinstein, son factores más que suficientes para apreciar en conjunto este imponente legado pianístico chopiniano. En fin, una excepcional antología de

Chopin interpretada por uno de sus más célebres traductores. Excelentes reconstrucciones técnicas y artículos en los idiomas de siempre (muy interesante el firmado por Max Harrison).

El último disco está compuesto por una serie de pequeñas piezas, originales o arregladas, para violín y piano, interpretadas por el legendario Fritz Kreisler (que es acompañado en algunas obras por el célebre Michael Raucheisen). Es, evidentemente, un disco idóneo para los amantes del violín y de los pastiches; Kreisler tenía un sonido luminoso, un portamento y un rubato que pueden parecer extraños a los oídos de hoy, pero, por eso precisamente, este disco será una revelación tanto para los profesionales como para cualquier aficionado. Magníficos reprocesados y buenos comentarios de André Tubeuf y Colin Kolbert en los idiomas acostumbrados.

En definitiva, cinco estupendas aportaciones instrumentales a este modélico catálogo. Todos los discos comentados son interesantes aunque, en opinión del firmante, el Beethoven de Solomon y el Brahms de los Busch-Serkin son de conocimiento obligado.

Enrique Pérez Adrián

BACH: *Toccat y fuga en re menor, BWV. 565. Preludio coral, BWV. 731. Preludio y fuga en do menor, BWV. 545. Preludio coral, BWV. 665. Preludio y fuga en mi menor, BWV. 548. Fuga en sol menor, BWV. 578. Preludio coral, BWV. 611. Preludio coral, BWV. 656. Toccat, adagio y fuga en do mayor, BWV. 564. Albert Schweitzer, órgano. EMI Références 7 64703 2. ADD. 76'08". Grabaciones: Londres, Estrasburgo, París, 1935-1952. Reconstrucción técnica: Andrew Walter. Productor: Walter Legge. Precio medio.*

BEETHOVEN: *Sonatas para piano n.ºs 27 a 32. Cutner Solomon, piano. 2 CD EMI Références 7 64708 2. ADD. 66'28" y 74'46". Grabaciones: Londres, 1951-1956. Productores: Alan Melville, Geraint Jones, Walter Legge. Ingenieros: Francis Dillnutt, Harold Davidson, Arthur Clarke. Precio medio.*

BRAHMS: *Quinteto con piano en fa menor, Op. 34. Cuarteto con piano en la mayor, Op. 26. Rudolf Serkin, piano; Adolf Busch y Gösta*

Andreasson, violines; Karl Doktor, viola; Hermann Busch, violonchelo. EMI Références 7 64702 2. ADD. 78'06". Grabaciones: Londres, IX/1932 y X/1938. Reconstrucción técnica: Andrew Walter. Precio medio.

CHOPIN: *51 Mazurcas, 4 Scherzi, 7 Polonesas, Andante spianato y gran polonesa brillante, Op. 22. Berceuse, Op. 57. Barcarola, Op. 60. Vals, Op. 34, 401. Artur Rubinstein, piano. 3 CD EMI Références 7 64697 2. ADD. 78'51", 77'14" y 76'38". Grabaciones: Londres, 1928-1939. Productor: Fred Gaisberg. Ingenieros: Douglas Lawrence, Edward Fowler, Arthur Clarke. Reconstrucción técnica: Andrew Walter. Precio medio.*

KREISLER: *Composiciones originales y arreglos. Fritz Kreisler, violín; con Franz Rupp, piano; Michael Raucheisen, piano y el Cuarteto Kreisler. EMI Références 7 64701 2. ADD. 78'30". Grabaciones: Londres, Berlín, 1930-1938. Reconstrucción técnica: Andrew Walter. Precio medio.*

IV Curso Internacional de Piano JOSE ITURBI

Del 5 al 15 de Julio de 1993
Valencia (Spain)



PROFESORES:

Perfecto García Chornet. Mario Monreal. Sergio Perticaroli. Fanny Waterman. Joaquín Soriano.
Director del curso: Profesor Joaquín Soriano.

MATRICULAS:

La admisión de solicitudes finaliza el día 20 de junio. Se realizará una prueba selectiva ante el profesor elegido el día 5 de julio. Derecho de matrícula: alumnos activos: 15.000 ptas., alumnos oyentes: 7.000 ptas. La Diputación concederá un máximo de 50 ayudas de 50.000 ptas. para gastos de estancia y viaje, en función de la puntuación en la prueba de selección.

INFORMACION:

Secretaría del IV Curso Internacional de piano
«JOSE ITURBI»
Diputación Provincial de Valencia
Plaza de Manises, 4
46003 VALENCIA
Tel.: (96) 391 37 90
Fax: (96) 391 09 89 ó 391 24 00



Diputación Provincial de Valencia

BANCAJA

El Holandés de Keilberth

En el documental dedicado a *Kna* en marzo de 1988 por la televisión bávara, que TVE no ha emitido aunque poco después lo tuvo ya en sus fondos de archivo, hay un momento en el que Wolfgang Wagner comenta que su único trabajo común con aquél fue el *Holandés* de 1955, el primero producido por el *Nuevo Bayreuth*. Cuenta allí que en el verano de 1954, año del retorno del temible director renano, entraron un día en su despacho éste y Joseph Keilberth. Wolfgang suma al relato su representación: delante, *Kna*, todo estirado, marcial, con su uno noventa y el bastón; detrás, Keilberth, bajito o más bien achaparrado en comparación, con la inevitable partitura bajo el brazo y el aire de quien viene arrastrado, a su pesar, al chiquero. Después, el nieto de Richard remeda el gesto adusto y la voz áspera del primero: «El año que viene yo dirigiré las tres primeras representaciones del *Holandés*; el Keilberth hará los ensayos y dirigirá las tres últimas». Wolfgang cierra la faena comentando que ambos directores no se soportaban y que la reconciliación perseguía evitar que, al faltar ellos, tuviera su oportunidad un director muy joven.

Probablemente hay no poca distorsión en la crónica. El fornido y noble Keilberth, de hermosa cabeza rústico-leonino-beethoveniana, era hombre cordial, sinceramente comprometido con Bayreuth¹ y, desde luego, nadie para que lo llevaran a remolque. Sobre sus verdaderas relaciones con *Kna*, sirvan de ejemplo estos dos testimonios; el primero, la foto tomada en Bayreuth en 1956 que ilustra este comentario: la actitud de *Kna* y Keilberth, con Cluytens como testigo, no es precisamente la de dos enemigos jurados; el otro, Keilberth se hizo cargo del concierto muniqués de la *Musikalische Akademie* que en diciembre de 1965 anunciaba todavía a *Kna* con la *Segunda* y la *Séptima* de Beethoven, convertido por mor de las circunstancias en acto necrológico, y cambió el programa para tocar como homenaje al fallecido la sinfonía favorita de éste: la *Octava* de Bruckner. En cuanto a la leyenda de los ensayos, hay otro testimonio de Maximilian Kojetinsky, *kapellmeister* de Graz, toda una institución en Bayreuth, quien se encarga-

ba de prepararle la orquesta a *Kna*; su relato dice: «Recuerdo el ensayo general del *Holandés* (...) llegados a la gran fermata antes de la *stretta* de la obertura, dejó a un lado la batuta, se arremangó simbólicamente las mangas de la camisa, se escupió en las manos y espetó a las cuerdas: "¡Bien, hasta ahora ha habido sólo gas!" Resultado: ¡más de diez repeticiones con la cuerda!».

Con todo, es evidente que Keilberth no podía considerar *suyo* el *Holandés* de 1955. Su llamada a Bayreuth en 1952 tuvo que ver con los problemas de los nietos con Karajan y *Kna* y, sobre todo, con su rectoría de la Sinfónica de Bamberg, que entonces constituía el núcleo —calidad, distancias, coste— de la Orquesta del Festival. Así, había grabado para Decca el *Lohengrin* de 1953, y para

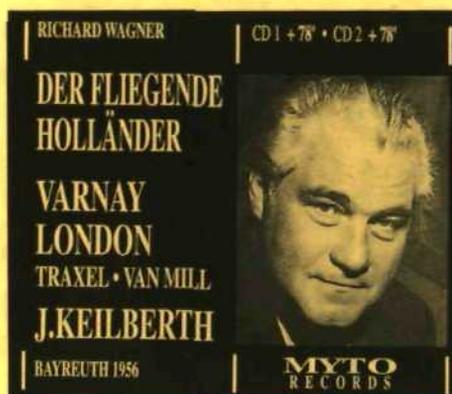
ma representación sustituyó a Windgasse, el cual cantaba ese año, además de Erik, los cuatro Siegfried (dos ciclos y la *propina* del Tannhäuser que Vinay (ahora Siegmund y Parsifal) no quiso repetir después de su admirable, pero para él inhumano, esfuerzo de 1954. Años más tarde la reedición en falso estéreo hizo flaco servicio al documento, y cuando, para remate, apareció la cinta de la monumental representación inaugural, la de 22 de julio de 1955, con Windgassen en plena forma y *Kna* demostrando a conciencia que *El holandés errante* es ya todo un drama musical, la comparación se hizo insostenible y la memoria wagneriana de Keilberth —un hombre que murió dirigiendo *Tristán*— hubo de sustentarse en lo sucesivo en su admirable Tannhäuser bayreuthiano de 1954.



Joseph Keilberth, Hans Knappertsbusch y André Cluytens

1955 contrató los registros del *Holandés* y del *Anillo*. Este último, hoy propiedad de Teldec, no fue publicado en su momento. La difusión de las ediciones con Krauss (1953) y *Kna* (1957, 1958 y muy pronto 1956) ha puesto difíciles mientras tanto las cosas para su eventual recuperación; pero Teldec tiene contraindas varias deudas wagnerianas de importancia, y puestos a satisfacerlas... La grabación del *Holandés* circuló muy bien en aquellos magníficos prensados monoaurales de la etiqueta naranja, con el atractivo de oírse al principio la fanfarria genuina, mas con un lunar de bulto: Rudolf Lustig como Erik, quien en la últi-

La *revancha* llegó en 1956. Del reparto de 1955 subsistieron la *inalcanzable* Varnay y Elisabeth Schärstel; el trágico Uhde cedió el papel protagonista al berroqueño London, con los medios, el color y el aliento dramático ideales para recrear el lado mítico-heroico del maldito de los mares; van Mill prestó a Daland acentos menos rastros, menos alcahuetes que los añadidos por el gran Ludwig Weber; y así le devolvió sus métodos de probo tratante al que —Wagner dixit— «la (...) venta de su hija a un hombre rico no puede parecerle inmoral en manera alguna: calcula y comercia, como cientos de miles, sin sospechar en ello algo malo ni



meister que han vuelto a dirigir la obra en Bayreuth, a los que saca sin excepción varios largos. Este registro, técnicamente también muy satisfactorio, pasa a formar parte, así, del Wagner imprescindible, y sólo hay que lamentar que la edición en soporte compacto no incluya —seguramente por razones de espacio— las escenas con Paul Schöffler, sustituto súbito de London en la última representación de 1956, que complementaron la edición Melodram en disco de vinilo; el actual bonus, dos de los fragmentos registrados por Parlophon en Berlín, en 1922, con Friedrich Schorr en plenitud y quizá Leo Blech al frente de la escuálida orquesta anónima,

por lo más mínimo»; Josef Traxel, excelente secundario, cantó con frescura y lirismo el papel del cazador; y Jean Cox se presentó en Bayreuth prometedoramente como el Timonel, aunque no volvería allí hasta 1967. Con tales mimbres, con los magníficos *pitzianer* y su Sinfónica de Bamberg (la Orquesta de la Opera Alemana de Praga casi al completo), Keilberth construyó esta marina vigorosa, dramática, sin fisuras ni vacilaciones, realista, sabrosamente descriptiva, cuyos términos de comparación no se hallarán en las hiperdimensiones² trágicas de *Kna*, sino en el *Tannhäuser* propio y en los trabajos posteriores de todos los *kapell-*

meister que han vuelto a dirigir la obra en Bayreuth, a los que saca sin excepción varios largos. Este registro, técnicamente también muy satisfactorio, pasa a formar parte, así, del Wagner imprescindible, y sólo hay que lamentar que la edición en soporte compacto no incluya —seguramente por razones de espacio— las escenas con Paul Schöffler, sustituto súbito de London en la última representación de 1956, que complementaron la edición Melodram en disco de vinilo; el actual bonus, dos de los fragmentos registrados por Parlophon en Berlín, en 1922, con Friedrich Schorr en plenitud y quizá Leo Blech al frente de la escuálida orquesta anónima,

WAGNER: *El holandés errante.* Astrid Varnay, soprano (Senta); George London, baritono-bajo (Holandés); Arnold van Mill, bajo (Daland); Josef Traxel (Erik); Elisabeth Schärtel (Mary); Jean Cox (Timonel). Coro y Orquesta del Festival de Bayreuth. Director: Joseph Keilberth. Escenografía y dirección de escena: Wolfgang Wagner. Grabación: Bayreuth, 25-VII-1955. Bonus: fragmentos del dúo Senta/Holandés, con Melanie Kurt y Friedrich Schorr, Berlín, 1922. Comentario en inglés sin firma y libreto en alemán. MYTO 2 MCD 931.75. ADD. 147'26", 8'03".

padece aquí demasiado por las precarias condiciones de la era acústica, aunque siempre sea un placer escuchar al barítono-bajo húngaro.

Dos últimas «consideraciones interpestivas»: una, ¿qué habría sido de su *Holandés*, espartano escénicamente, si Wolfgang Wagner lo hubiera puesto al fin en las manos de «otro director, muy joven?»; mejor hiciera el nieto incombustible mostrándose hoy más agradecido con todos aquellos que, casi por amor al arte, le elevaron la producción a tales cimas dramático-musicales. Otra, en 1955 Hotter cantó una de las funciones; ¿con qué director lo haría?; ¿no habrá un avisado editor que haga la pesquisa de la hipotética cinta? Uhde, London, Hotter... El tríptico sería insuperable.

Ángel Fernando Mayo

1. Ciertas fuentes me dijeron que la ruptura de Keilberth con Bayreuth tras el Festival de 1956 se debió a su total desacuerdo con la sustitución de la primitiva pantalla acústica (en realidad, visera) de madera por otra de metal. Sería instructivo poder verificar la fecha del cambio.

2. No es cuestión de duración, cuatro minutos más en total (151'34"), sino de fraseo, acentuación y acumulación de tensión.

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



Importante legado pianístico

Comienzan las empresas discográficas a publicar testimonios fonográficos celebrando el centenario de la muerte de Chaikovski (1840-1893). La firma francesa Erato ha lanzado al mercado un álbum de siete compactos con toda la música para piano solo y para dúo de pianos del compositor ruso en notables interpretaciones protagonizadas por Viktoria Postnikova (acompañada por su marido, Gennadi Rozhdestvenski, en las piezas para dos pianos) y que tienen el atractivo de ser la primera vez que aparecen en su totalidad en el mercado del disco (antes que ella, sólo Sviatoslav Richter en un compacto JVC y, en menor medida, Vladimir Horowitz en RCA, por citar solamente a dos grandes intérpretes del compositor ruso, habrían grabado una selección de estas *Piezas* en discos realmente poco difundidos).

A la pianista moscovita la hemos visto regularmente en Madrid acompañada por diversas orquestas dirigidas por Rozhdestvenski (recordemos un buen *Tercero* de Rachmaninov, un idiomático y vibrante *Primero* de Chaikovski o un acerado e intenso *Segundo* de Prokofiev), dando siempre la impresión de ser una artista coherente y apasionada, de notable corrección en el fraseo, de sentido melódico y rítmico, claridad de exposición y justeza en el ataque sobresalientes. En cambio, no es una creadora de timbres excepcional: su sonido, intuitivo y directo, su fantasía e imaginación algo limitadas, son algunas de las limitaciones que hemos podido apreciar en la traducción de estas pequeñas obras que, tras sus precisos dedos, nos suenan algo rudas y prosaicas, aunque siempre con idioma y convicción admirables (algo de responsabilidad seguramente la tendrá la propia pianista: grabar así nueve horas de pequeñas piezas para piano en el transcurso de unos pocos meses, aunque pertenecientes a diferentes años, siempre es un riesgo enorme, dado que seguramente se



Viktoria Postnikova

pecará de monotonía y de poca variedad expresiva). Añadamos que la comparación de algunas de estas versiones, por ejemplo, el *Nocturno*, Op. 10, nº 1, o el *Vals-Scherzo*, Op. 7, o la *Humoresca*, Op. 10, nº 2 o, en fin, la *Canción elegiaca*, Op. 40, nº 2, con las traducciones de Sviatoslav Richter, de una delicadeza, color, poesía y elocuencia únicas, dejan a Viktoria Postnikova en un honroso y gris segundo puesto, con la ventaja para esta última de haber grabado la totali-

CHAIKOVSKI: *Obras completas para piano solo y para dúo de pianos.* Viktoria Postnikova, piano; con Gennadi Rozhdestvenski en las piezas para dos pianos. 7 CD ERATO 2292-45969-2. DDD. 480'53". Grabaciones: París, II y VII/1990, XI/1991, IV/1992; Corseux (Suiza), IV y IX/1992; Arsenal de Metz, VII y IX/1992. Productores: Ysabelle van Wersch-Cot, Martine Guers, Yolanta Skura. Ingenieros: Jacques Doll, Yolanta Skura. Distribuidor: Warner Music.

dad de la música pianística de Chaikovski frente a sólo catorce piezas registradas por Richter.

Las obras en sí tienen interés relativo, todas poseen un innegable virtuosismo y están imbuidas del universo de la danza (ritmo, expresividad de los movimientos, plástica, magia del gesto, todo lo que se encuentra con profusión en los *ballets* del músico ruso, surge como en un microcosmos en un gran número de pequeñas piezas, en una especie de ballet en miniatura donde el vals ocupa un lugar destacado). También es interesante anotar, tal como hace Viktoria Postnikova en el libreto que acompaña a estos discos, que algunas de estas pequeñas páginas para piano de Chaikovski han encontrado una nueva vía de expresión, una nueva sonoridad en la música orquestal; así, se puede escuchar la ya citada *Humoresca*, Op. 10, nº 2 en el ballet de Stravinski *El beso del hada*, o la *Vieille channonette française* en la

música que Shostakovich compuso para la película *La nueva Babilonia*. Las piezas, en fin, virtuosísticas, brillantes, la mayoría de ellas de un sentimentalismo de salón, con temas populares más o menos evidentes, melancólicas e íntimas, nos muestran una de las facetas más atractivas de su creador, en donde su venta creativa, que se encontraba particularmente a gusto con las pequeñas formas, halló un adecuado cauce de expresión.

Así, pues, un álbum de interés indiscutible, un importante legado pianístico de un autor que, a los cien años de su muerte, aún tiene que decir cosas nuevas a su legión de admiradores. Los discos, de buen sonido, vienen con comentarios en los idiomas de siempre firmados por Catherine Steinegger, que analiza pormenorizadamente todas las piezas pianísticas incluidas en este álbum. Recomendable.

Enrique Pérez Adrián

La Sinfonía fantástica existe

Desafortunadamente, la tesis de Pedro Elías de que la *Sinfonía fantástica* no existe por sí sola, y que la *opus 14* berliozana, para ser completa, debe incluir necesariamente la interpretación de su segunda parte, *Lelio* o *el retorno a la vida* (SCHERZO n.º 46, julio-agosto 1990, págs. 54-56), no ha suscitado controversia alguna entre la crítica española. Una lástima, porque el tema podría generar un debate muy interesante sobre la posición, así como las obligaciones del intérprete, en relación con lo expresado por el creador, y en especial si una lectura, por muy extraordinaria que fuera artísticamente, quedaría invalidada de raíz por el incumplimiento de un dictado de este tipo.

La postura de Elías parece impecable histórica y argumentalmente: Berlioz pidió que toda ejecución de la *Fantástica* fuera seguida por *Lelio*, lo que respondía a su deseo de enmarcar dramáticamente la pieza sinfónica. ¿Por qué, entonces, el mundo del ser sigue sin coincidir con el del deber ser y los directores se empeñan en tocar en conciertos y en grabar la *Fantástica* aisladamente? Sin ánimo de dar por zanjada la cuestión, y sólo para aportar elementos al debate, cabrían algunos rastreos. Si nos mantenemos en un plano estético —dificultades económicas y de montaje de *Lelio* aparte—, se otean al menos dos razones objetivas para tocar sólo el *Op. 14a*. Si tomamos la *Fantástica* como música absoluta —realicemos el experimento mental de que no quedara memoria alguna del programa literario escrito por Berlioz—, desaparece la conexión principal con

Lelio, una propuesta cierta que modernísima, fuera de toda clasificación genérica. Como música sola, la *Sinfonía* puede quedar cerrada dentro de sus límites, mas incluso atendiendo a su retórica, ¿por cuál de las posibilidades programáticas optar—alucinación opiácea, sueño— de las varias que Berlioz redactó entre 1830 y 1855? La otra cuestión es el grado de fuerza normativa del deseo expresado por el compositor. Elías cree que tocar la *Fantástica* sin *Lelio* es como acabar la *Novena* de Beethoven antes de empezar el cuarto movimiento. Parecen grados distintos de obligatoriedad: la parte coral de la *Sinfonía* en *re menor* beethoveniana

está impuesta desde la propia partitura que pide ser leída con fidelidad; la continuación con *Lelio*, editado por separado (*op. 14*: 1845; *op. 14 bis*: 1855), desde el exterior.

Ahora bien, no acaban aquí las razones en favor de la legitimidad de la *Fantástica* sin *Lelio*, puesto que el propio compositor admitía la interpretación no dramática de la *Sinfonía*, con lo que queda sancionada su autonomía:

«...se podría incluso dispensar de la distribución del programa, conservando tan sólo el título de los cinco movimientos: la sinfonía —es lo que espera el compositor— sería capaz de ofrecer por sí misma un interés musical independiente de toda intención dramática...».

En gran medida, lo que persigue Gardiner en su interpretación de la

familias instrumentales de aquella sesión.

Junto con la de Norrington (EMI), esta versión ahora publicada es respetuosa con la orquestación de su autor, que incluye oficleidos y serpentón, instrumentos muy alejados de las tubas con que suelen sustituirse en la actualidad. Este lado tímbrico devuelve a la *Fantástica* su condición de música romántica y revolucionaria.

Norrington, que señala las conexiones de la obra con el pasado, en concreto Beethoven, está también más apegado al programa literario: *Réveries-Passions*, por los London Classical Players, no sale del circuito cerrado del onirismo. La ansiedad de esta lectura se convierte en imperiosa urgencia en la de Gardiner, quien, luego de la vaporosidad del comienzo, logra una considerable espacialidad para esta parte. Al llegar a *Un bal*, Norrington, fiel a la primera explicación literaria del compositor, es salomero y mundanamente elegante, con un filigranesco trazado en los violines. Por el contrario, Gardiner nos conduce a un plano fantasmal, de pesadilla ridícula, donde se parodia al vals, como si de una danza de feria se tratase. Aquí, sin embargo —y con vistas a tal propósito— se incurre en una contradicción al tocarse la parte de cometa —Norrington la elude— que Berlioz añadió como elemento distanciador y burlón al revisar la obra. El centro de la *Sinfonía*, la *Scène aux champs*, es radicalmente distinto en una y otra visión: de dramatismo lejano, limado en la edición de EMI, es desolado en la de Philips, con un *climax* (c. 8'30") que es respondido por la ominosa percusión del

final. La *Marche au supplice* es igualmente más teatral, una verdadera subida al cadalso —caroso fagot del inicio, efectiva sonoridad de la percusión final— en la interpretación de Gardiner. Y si Norrington consigue hallazgos tímbricos en el *Songe d'une nuit de sabbat*, sobre todo en la presentación del *Dies irae*, no deja de entender el movimiento de manera un tanto burlesca, en tanto que Gardiner, depurando incluso la paleta sonora, es más negro, consiguiendo una orgía macabra, repleta de sonidos sibilantes y reptiles.



Fantástica es ajeno a todo este laberinto. Su intención es acercarnos a lo que ocurrió la tarde del estreno de la obra, el 5 de diciembre de 1830, en el Conservatorio de París, cuando *Lelio* (1832) aún no existía. Para lo cual, se ha reproducido aun la disposición de las

BERLIOZ: *Sinfonía fantástica Op. 14*. Orquesta Revolucionaria y Romántica. Director: John Eliot Gardiner. PHILIPS 434 402-2. DDD. 53'19". Grabación: París, IX/1991. Productora: Martha de Francisco. Ingenieros: Willem van Leeuwen, Niko de Koning.

Enrique Martínez Miura

Joseph Szigeti o la elegancia

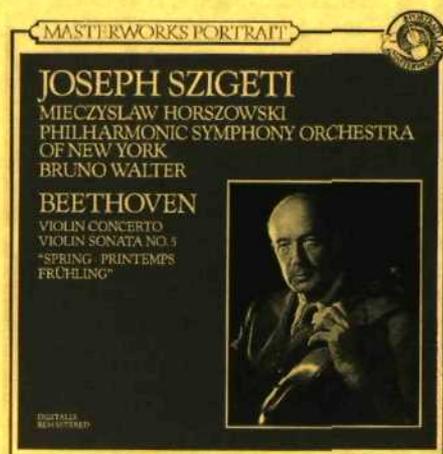
Llega esta serie de discos dedicados a Joseph Szigeti en la doble efemérides de los cien años de su nacimiento (Budapest, 1892) y los veinte de su muerte (Lucerna, 1973). Pero sobre todo llega en un momento en el que no conviene que la memoria arrincone a quien ha sido uno de los grandes violinistas del siglo XX, preterido al lado de los míticos Kreisler, Heifetz o Elman y, sin embargo, de una personalidad tan notoria en su evidencia como discreta en su manifestación. Menos apabullante en lo técnico que éstos, menos sorprendente que el Menuhin de los inicios, más preocupado de la musicalidad constante que de la precisión del ataque o la infalibilidad de una nota, su lugar parece estar, al cabo del tiempo, al lado de esos solistas que sirven en la interpretación desde la solidez del concepto. Es verdad que los hay, aunque sean muy pocos, capaces de no renunciar ni a una cosa ni a otra —pensemos en David Oistrakh— pero a veces lo estrictamente humano se agradece de veras. Tal vez por eso uno de los genios verdaderos del violín de nuestros días, Midori, no oculta en ningún momento su admiración por el gran músico húngaro.

Szigeti se formó en Budapest con Jenő Hubay —lo que significa haberse iniciado en la línea directa de Joseph Joachim, quien le admitiría como alumno a los catorce años— y en 1907 fijó su residencia en Inglaterra para trasladarse luego a Suiza —a donde volverá para quedarse en 1960— aquejado de tuberculosis e instalarse después, en 1940, en Estados Unidos tras una estancia en París. Junto a sus maestros, será Ferruccio Busoni, quien tocará con él en diversas giras, la personalidad que con mayor vehemencia le ayudará a adquirir la suya propia. Bartók, Prokofiev, Harty, Ysaÿe, Casella, Bloch le dedicarán obras suyas que él ofrecerá en estreno con su Guamerius que perteneció a Henri Petri.

Szigeti era, sobre todas las cosas, un hombre de cultura. Alguien que había intentado siempre formarse no sólo en la música, lo que si seguramente tiene que ver con esa huida del virtuosismo que le caracteriza, no menos ligado se encuentra a un rasgo que le perteneció desde siempre: la elegancia. Esa es seguramente su mejor definición, la de un violinista elegante que intentaba dar a sus interpretaciones una especie de plus de estilo, sin sacar nunca los pies del tiesto de un comedimiento que conducía siempre a la claridad del planteamiento.

La discografía de Joseph Szigeti es muy extensa, y el aficionado ha podido acceder a ella en los últimos tiempos gracias, sobre todo, al esfuerzo de las firmas Biddulph y Music and Arts, especialmente empeñada en la recuperación de viejos testimonios sonoros del gran violinista. Pero entre sus discos hay dos que siempre se recuerdan con verdadera emoción: aquel que recoge su colaboración con Benny Goodman y Béla Bartók en la primera grabación de *Contrastes* (Sony), una de las obras mayores de quien en aquella ocasión era el pianista, y ese otro en el que se une a Igor Stravinski para interpretar su *Dúo concertante*.

Dentro de esa serie impagable de Sony Classical que es Masterworks Portrait nos llega ahora un nuevo testimonio del arte de Szigeti. Un testimonio variado en sus propuestas que nos conduce por diversos caminos estilísticos, unos mejor transitados que otros pero todos ellos de un incuestionable interés. Con un excelente sonido se nos ofrecen grabaciones que van de 1940 a 1956 y en las que se rodea de colaboradores de primerísimo rango. Suma-



mente interesantes me han parecido sus versiones de los *Conciertos para violín y orquesta* de Brahms y Beethoven, de una limpieza olímpica, en los que la línea fluye con una enorme naturalidad, nada encorsetada, como si el violinista se regodeara en el instante sin perder de vista, naturalmente, la coherencia del conjunto. Bruno Walter y Eugene Ormandy —compatriota— son acompañantes que saben plegarse a una línea que, sobre todo en el caso de Walter, no les resulta en absoluto ajena, por más que Ormandy vuelva a mostrar el por qué de su recuperación creciente. El disco dedicado a Busoni es, además, una curiosidad que no debiera pasar inadvertida al buen aficionado que no posea la grabación de Borries y Celibidache (Hunt). Muy hermosa su *Sonata «Primavera»* con Horszowski y un instante de emoción su colaboración con Dame Myra Hess y Pablo Casals en el *Trío en do mayor* de Brahms. Menos interesante es el recital en el que se nos ofrece un cajón de sastre en el que, sin embargo, destacan una bella *Sonata* de Ravel, una excelente *Sonata en la mayor* beethoveniana y, por qué no, una *Folia* de Corelli en la que se nos muestra en la plenitud de sus medios, allá por 1940. La entrega dedicada a Schubert —de sonido algo irregular en relación con sus compañeras de serie— nos ofrece, sobre todo, una preciosa versión de la *Fantasia en do mayor*, una obra rara y hermosa, con ese Andantino que se diría agigantado por su autor. Todo ello conforma una buena posibilidad de conocer, o reconocer, a un intérprete que renunció a cualquier tentación de brillar por encima de una música a la que servía con infinito amor.

Luis Suñén

BEETHOVEN: *Concierto en re menor para violín y orquesta, Op. 61. Sonata para violín y piano n.º 5 en fa mayor, Op. 24 «Primavera».* Joseph Szigeti, violín; Mieczysław Horszowski, piano. Orquesta Filarmónica-Sinfónica de Nueva York. Director: Bruno Walter. SONY MPK 52536. ADD. Mono. 67'29". Grabaciones: IV/1947, XII/1953.

BRAHMS: *Concierto para violín y orquesta en re mayor, Op. 77. Trío para piano, violín y violonchelo en do mayor, Op. 87.* Joseph Szigeti, violín; Dame Myra Hess, piano; Pablo Casals, violonchelo. SONY MPK 52535. ADD. Mono. 69'05". Grabaciones: II/1945, 1952 (Festival de Prades).

BUSONI: *Sonata para violín y piano n.º 2 en mi menor, Op. 36a. Concierto para violín y orquesta, Op. 35a.* Joseph Szigeti, violín; Mieczysław Horszowski, piano. The Little Orchestra Society. Director: Thomas Scherman. SONY MPK 52537. ADD. Mono. 59'58". Grabaciones: II-III/1956 y XII/1954.

RECITAL: *Obras de Corelli, Beethoven, Ravel, Hindemith, Debussy, Lalo y Chaikovski.* Joseph Szigeti, violín; Andor Farkas, Mieczysław Horszowski, Carlo Bussotti, Andor Földes y Harry Kaufman, pianos. SONY MPK 52569. ADD. Mono.

SCHUBERT: *Sonatina para violín y piano en re mayor, Op. Post. 137 n.º 1, D-384. Rondó brillante en si menor, Op. 70. D-895. Fantasia para violín y piano en do mayor, Op. Post. 159. D-934.* Joseph Szigeti, violín; Andor Földes, Carlo Bussotti y Joseph Levine, pianos. SONY MPK 52538. ADD. Mono. 51'59". Grabaciones: 1942-1952.

Barato y buen nivel

La casa Philips ha echado una ojeada a su nutrido catálogo y, a la luz de tanto nombre insigne, ha decidido hacer una antología de precio reducido, en la cual podemos juzgar a buena parte de la interpretación musical entre 1960 y 1990. La excelencia de las tomas ha facilitado su optimización en compacto y lo demás es responsabilidad de cada artista y riesgo del gusto personal.

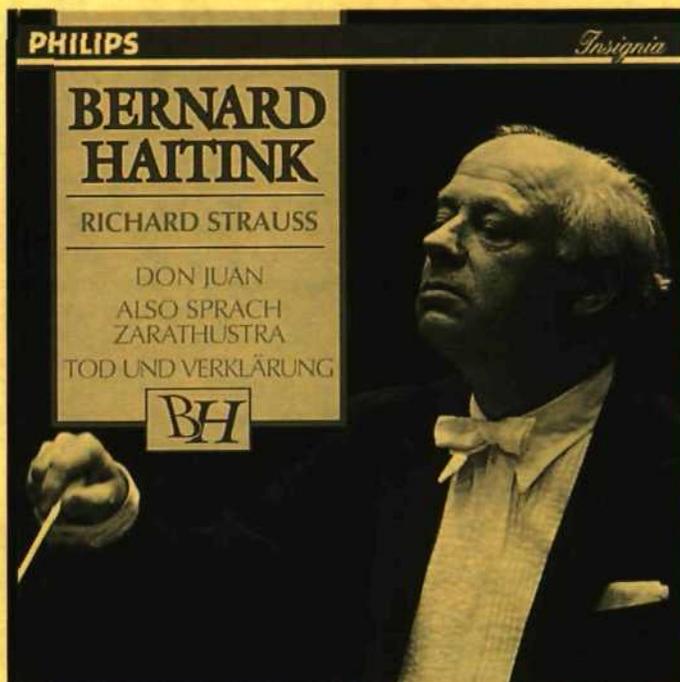
Entre los pianistas tenemos ejemplares de las dos razas principales: Arrau y Brendel son objetivos y privilegian una instrumentalidad sólida y un mecanismo límpido; Kocsis, en cambio, opta por el arrebatado, el brillo y el contraste de dinámicas: es un pianista subjetivo de raigambre

romántica. De Arrau tenemos una miniatura de programa personal, que va de Beethoven a Debussy. Brendel encarna un Mozart canónico y un Beethoven menor, para probar su sutileza en la lectura. Kocsis nos muestra los *Valses* de Chopin sin la menor intención de unidad chopiniana ni, tampoco, exaltando cada obra en sí misma. Su lectura es Kocsis ante todo.

Chorzempa inscribe un programa de órgano del Ochocientos donde prima la diversión. Las transcripciones wagnerianas suenan raras y apetitosas, como para casamientos de lujo. El resto de las páginas pertenecen a ese mundo del organicismo profano, brillante y muy apegado al género.

La música de cámara está representada, y cómo, por el Beaux Arts, con dos partituras cumbres para el trío clásico, que los músicos citados sirven con un predominio de la introspección y del matiz, que rehuye cualquier ventolera o ejercicio de virtuosismo. No siempre tres instrumentistas forman un trío, y éste es el caso modélico, afirmativo.

Por fin, llegamos al repertorio sinfónico, donde hay un poco de todo. Colin Davis en Berlioz y Haitink en Richard Strauss se mueven como peces en el agua. Son autores con los que simpatizan especialmente, sin desviarse hacia esa tipología, a menudo indeseable, del



especialista. En arte no hay especies, sino obras, y nadie toca dentro de un género, sino que interpreta, en nuestro ejemplo, una partitura.

De los varios Berlioz posibles, Davis escoge el de la lectura más atenta y dinámica menos contrastada, que alcanza algún clímax de intenso melodismo en el canto y convencen, sobre todo, por el equilibrio sonoro y lo impecable de la construcción de la frase. Como curiosidad, tenemos *Les nuits d'été* cantadas por voces varias, como parece que le gustaba oír las a Berlioz.

Haitink lee a Strauss desde una orquesta como pocas, la del Concertgebouw, lo que le permite echar luz en la selva instrumental de don Ricardo y hacer cantar su polifonía sin perder ningún desarrollo melódico, lo que vuelve su interpretación una suerte de coro sin palabras que enlaza, por temperamento, las tres obras escogidas como partes de un vasto fresco heroico: *Zarathustra*, el héroe transfigurado y *Don Juan*.

Marriner acierta en la *Octava* beethoveniana, a la que afronta con luminosidad ligera y de cámara, pero se queda corto en la *Pastoral*, que suena entre mozartiana y rossiniana, pero a la cual falta el

costado himnico de Beethoven (al menos, de este Beethoven).

Previn sirve un Glinka electrizante y de una limpidez irrefragable, está intenso en *Romeo y Julieta*, pero se abstiene excesivamente en la *Cuarta* chaikovskiana, que resulta blanda y sosa. Algo similar ocurre con Bichkov, buen concertador pero intérprete reticente y descomprometido de un Mendelssohn que exige elegancia pero también participación.

Bias Matamoro

CLAUDIO ARRAU. Piano. Obras de Liszt, Chopin, Brahms, Beethoven, Schubert y Debussy. Grabaciones: 1963/1990. PHILIPS 438305-2. ADD.

ALFRED BRENDEL. Piano. Mozart: *Sonata KV-331*. Variaciones sobre Dupont. Beethoven: *Variaciones en fa mayor. Sonata n.º 12*. PHILIPS 438306-2. ADD. Grabaciones: 1975/1990.

CHOPIN: *Valses*. Zoltán Kocsis, piano. PHILIPS 438302-2. DDD. Grabación: 1982.

DANIEL CHORZEMPA. Órgano. Obras de Rheinberger, Gigout, Vierne, Boëllmann y transcripciones de Wagner. PHILIPS 438309-2. DDD. Grabación: 1984.

TRIO BEAUX ARTS. Beethoven: *Trio «Arquiduque»*. Schubert: *Trio en si bemol*. PHILIPS 438308-2. ADD. Grabaciones: 1979 y 1984.

BERLIOZ: *El carnaval romano. Las noches de estío. Fragmentos de «Romeo y Julieta». Obertura de «Beatriz y Benedicto»*. Sheila Armstrong, soprano; Josephine Veasey, mezo; Frank

Patterson, tenor; John Shirley Quirk, bajo. Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Colin Davis. PHILIPS 438307-2. ADD. Grabaciones: 1965/1977.

STRAUSS: *Así habló Zarathustra. Muerte y transfiguración. Don Juan*. Orquesta del Concertgebouw. Director: Haitink. PHILIPS 438300-2. ADD. Grabaciones: 1973 y 1981.

BEETHOVEN: *Sinfonías Sexta y Octava*. Academy of Saint Martin in the Fields. Director: Neville Marriner. PHILIPS 438301-2. DDD. Grabaciones: 1985 y 1987.

ANDRE PREVIN. Con las Sinfonías de Los Angeles y Pittsburgh. Glinka: *Obertura de «Ruslan y Ludmila»*. Chaikovski: *Romeo y Julieta. Cuarta Sinfonía*. PHILIPS 438303-2. DDD. Grabaciones: 1980-1986.

MENDELSSOHN: *Sinfonías Tercera y Cuarta*. Filarmónica de Londres. Director: Semion Bichkov. PHILIPS 438304-2. DDD. Grabación: 1986.

El séptimo ángel

Después del estreno en 1979 de la versión completa de *Lulu* se hizo evidente que aquel intento era algo más que una aventura. Era la solución a una partitura que hasta ese momento había estado pura y simplemente truncada, amputada. El tercer acto era imprescindible, por su belleza, su teatralidad, su dramatismo, porque cierra realmente la famosa simetría de la obra y porque en él se proyecta, más que en los otros dos, lo *maldito* de la pieza. La labor de Friedrich Cerha restituía a *Lulu* lo que le era debido. Su versión se impuso en adelante, y cualquier puesta en escena de la ópera póstuma de Berg acudía a ella. Pero aunque se grabó en disco una lectura completa de la ópera, la de Pierre Boulez con Teresa Stratas, a partir de la puesta en escena de Chéreau de 1979 en el Palais Garnier, nadie se había atrevido a emprender otra versión fonográfica. El álbum que comentamos viene a terminar con el monopolio discográfico de la versión de Boulez, aunque no necesariamente a desbancarlo. Es la *Lulu* nº 7, aunque cinco de ellas, ya lo sabemos, están truncadas.

El resultado sonoro es, en esta ocasión, sobresaliente, sin apenas reservas de importancia. En primer lugar, por la protagonista, Patricia Wise, que tiene un largo historial belcantista —Mozart, Rossini, Donizetti— y que a mediados de los ochenta se decidió por un repertorio tan distinto como el de la protagonista de esta obra maestra del siglo XX. Patricia Wise hace una *Lulu* con matices de mujer-niña, permitidos por su especial timbre y su deliberada construcción del personaje. No hay que confundir esta opción con la de Ilona Steingruber en el primer registro de *Lulu* (1949, Häfner, Philips), que no sería lo mismo diez años después, con Maderna (RAI, 13 de diciembre de 1959), grabación a partir del vivo recuperada por Stradivarius en CD. En el caso de Wise hay una clara intención de dar determinada ilusión escénica: la joven irresistible que no es aún una mujer completamente adulta, o que presenta una personalidad ambigua, sugestiva, perversa, una especie de Salomé del lumpen urbano encubrada a un medio burgués. La creación de Wise es muy distinta de la de Stratas, la otra *Lulu* que cantó en disco el papel completo. Pero Wise saca recursos de su formación y experiencia belcantistas, de modo que consigue efectos vocales

distintos en su dificultad y altura. Eso sí, ambas —¿estamos en otros tiempos, tiempos de seducción?— optan por un personaje con menor fuerza aparente que Evelyn Lear (Böhm, 1968) o Anja Silja (Dohnányi, 1978), y mayor poder de subyugar a los confundidos personajes masculinos.

En segundo lugar, por la dirección orquestal de Jeffrey Tate, que en los últimos tiempos ha demostrado una impresionante capacidad como director de foso, y que en las representaciones de la Ópera de París ya era director asistente de Boulez. Se trata de una toma en vivo, como es habitual en esta ópera (las versiones de Böhm y de Dohnányi, las únicas en estudio, son consecuencia de puestas en escena), en este caso en el Châtelet, con lo cual París puede estar orgulloso: las dos versiones íntegras de *Lulu* proceden de teatros suyos. La puesta en escena, que sólo en parte puede tener importancia



en una toma sonora, era la tan celebrada de Adolf Dresen. La toma sonora de la orquesta resulta muy adecuada, por situarse en un relativo segundo plano, pero su presencia responde a la necesidad de ser protagonista decisiva junto con los cantantes. Una orquesta envolvente, definidora, puntillista, cantabile, intencionada, dramática, acompañante... Un conjunto de gran categoría, la

BERG: *Lulu*, ópera en tres actos (versión completada por Friedrich Cerha). Patricia Wise (*Lulu*). Brigitte Fassbänder (Condesa Geschwitz). Wolfgang Schöne (Dr. Schön). Peter Straka (Alwa). Hans Hotter (Schigolch). Orquesta Nacional de Francia. Director: Jeffrey Tate. 3 CD EMI CDS 7546222. DDD. 172'23". Grabación: (en vivo) Teatro Châtelet, IX-X/1991. Productores: Arendt Prohmann y Michel Bernard. Ingeniero: Didier Gervais.

Nacional de Francia, que pareciese dominar este repertorio como cosa propia. Dohnányi y Boulez tal vez superen el resultado orquestal de Tate, que parece menos atrevido, menos vivaz que aquéllos, pero el británico se sitúa con ellos a un nivel muy alto.

Hay una sorpresa en este álbum. Es la presencia de Hans Hotter, con más de ochenta años, en un registro discográfico *jeu vivo*, en un escenario! Hotter hace un Schigolch que apenas puede cantar, en especial en el segundo acto, donde su intervención resulta casi angustiada.

Wolfgang Schöne compone un espléndido doctor Schön, una nueva y original definición del equilibrio entre respetabilidad y cinismo, dos de los componentes fundamentales del personaje. El otro, la dependencia sexual, la comparte con los demás personajes de la obra, masculinos (desde Alwa a Rodrigo), femeninos (Geschwitz) o travestidos (el colegial). Como es sabido, el cantante que asume el cometido del doctor Schön dobla en el tercer acto a Jack el destripador. Como Schön es la última de las tres víctimas de *Lulu* hasta el apogeo de la primera simétrica mitad. Como Jack es, por decirlo así, el *vengador*, dentro de una cultura falocrática. Las otras dos víctimas, Medizinalrat y Pintor, también doblan. Pero Schön es un auténtico protagonista, no un personaje secundario o episódico, como esos dos. De ahí el interés de cómo dobla tal o cual Schön a Jack, que se encuentra en las antípodas del doctor. Pues bien, en este caso el resultado es tan curioso como las propias expectativas piden. A Wolfgang Schöne le resulta difícil encanallarse (pero ¿quién nos asegura que Jack fuese un canalla, al menos el Jack esquizoide o paranoico de Wedekind y Berg?), y queda mucho del doctor en su destripador, mucho de su respetabilidad y dominio. Pensemos en el Schön de Fischer-Dieskau, en la versión en dos actos, es decir, sin Jack: ¿cómo hubiese resuelto la dualidad ese gran cantante, gran cómico, pero siempre refinado y señor?

El Alwa de Peter Straka resulta tan lírico y encendido como cabía esperar, en pos de ese modelo no lejano que es el de Kenneth Riegel con Boulez. Straka es un tenor lírico, de menor poderío que Riegel, pero con una expresividad *debole* que da un Alwa-Alfredo, sutilmente sometido a un Schön-Germont. Este Alwa traduce muy bien la improbabilidad de plenitud amorosa. Bodo Schwanbeck, en el domador, presenta

una voz vacilante, más de actor que de cantante, que consigue remediar en parte cuando actúa como Rodrigo. Graham Clark es un adecuado pintor, con ese estupor permanente de las dos primeras escenas de la ópera, convertido en el acto tercero, en el papel del negro, en el júbilo de un fugaz y determinante sadismo.

Y, para concluir, Fassbaender. Una

espléndida creación en lo histriónico, que se traduce en una vocalidad que se mueve entre lo cantabile y lo verista. Voz poderosa, que acentúa los elementos desagradables, rica en graves y en efectos (¿trucos?) de actriz-cantante con muchas tablas, Fassbaender, la mezzo que por séptima vez en disco-ópera canta la muerte de su ángel, de su Lulu, compone una *Geschwitz* con plena

certidumbre, una profunda construcción del personaje a través de la simpatía, de la defensa del mismo. Quién sabe si no es éste el secreto para que los cantantes consigan darnos los enfangados personajes de esta turbia tragedia que, con el tiempo, se ha convertido en uno de los títulos más luminosos del repertorio.

Santiago Martín Bermúdez

Pesadilla cumplida

Esta música teatral, no estrictamente una ópera, basada en un proyecto de Antonin Artaud y otros textos, quedará como uno de los productos de mayor altura estética de las celebraciones del Quinto Centenario. Las dos dimensiones del trabajo de Rihm son igualmente apasionantes: la búsqueda de una propuesta musical viable para la escena de hoy y la conjetura de lo que pudo haber sido la música azteca en que se basan gran parte del material sonoro y los procedimientos que utiliza. Ciertamente, existen precedentes en este siglo de su buceo por ese pasado tan perdido como irrecuperable —puesto que su transmisión era sólo oral—, entre los cuales los más representativos serían el ballet *Los cuatro soles* (1925) y la pieza para conjunto instrumental *Xochipilli* —dios azteca de la música— (1940) de Carlos Chávez. Pero lo que en estas obras, o en algunas de Revueltas, tiene la reconstrucción de nacionalismo apegado a la cáscara de una cultura de la que sólo nos queda un instrumental, en Rihm se transforma en la música posible, soñada y nostálgicamente contemplada de una civilización perdida. El compositor alemán se basa para conseguir sus fines en lo que sabemos de la música precortesiana: presencia de la percusión ya desde el murmullo telúrico que abre la composición —el teponaztl, idiófono que se tañía con macillos, y el huehuetl, membranófono que se hacía sonar con los dedos, formaban el orgánico principal de los aztecas—, uso de células repetitivas, sistema de organización casi seguro entre los precolombinos (Stevenson, *Music in Mexico*). También aparecen guturalidades, jadeos, sonidos hechos a boca cerrada y emisiones elementales, aunque quizá no tanto como rasgos de primitivismo sino queriendo simbolizar el apego a la naturaleza de los habitantes del imperio mexicano.

El núcleo dramático de *La conquista de Méjico* se sitúa en el encuentro de



Moctezuma y Cortés, estando clara cuál es la parte débil desde el momento mismo que el papel del emperador es confiado a una voz femenina. Se sigue la destrucción de la cultura con menor grado de desarrollo técnico (y militar), sin posibilidad alguna para el diálogo pacífico. Un detalle que pudiera parecer menor no lo es tanto: Malinche, que históricamente fue la *lengua* entre los hablantes del nahuatl y el castellano, es aquí un papel mudo, señal inequívoca con la que Rihm sanciona la imposibilidad de entenderse europeos y americanos en el trágico contacto de comienzos del siglo XVI.

La voz de Moctezuma introduce un texto, avanzada la obra, tras el paisaje sonoro que constituye su primera sección, con *Schatten von Wildpferden*,

donde profecías nada halagüeñas anticipan el negro futuro. Una línea vocal que todavía se muestra en su interválica conectada con la escritura de las vanguardias históricas de los sesenta y setenta, pero que en los remansos decididamente melódicos permiten colocar momentos muy concretos de la música de Rihm bajo el sello del surgimiento de un hipotético neorromanticismo. La entrada de Cortés, secundado por el metal, eleva la partitura a una dimensión trágica, que si emplea recursos por completo directos —no elaborados estéticamente— en las intervenciones desgarradoras del «hombre que grita» del comienzo de la segunda parte, *Bekennnis*, consigue un efecto terrorífico mediante un sencillo *sotto voce* (*Beginn*, c.2'40") y la secuencia más poderosa en el ritmo obsesivo —indicador del poder militar, que en este instante equivale a fuerza bruta, de Cortés —en *Ich ahme einen Krieger nach*. En este aspecto de la persistencia del material, el pasaje más netamente repetitivo de la obra, donde el raspador es una nueva referencia a la música prehispánica, es precisamente el de la realización de la matanza, cuya ominosa proximidad anunciaba el susurrante inicio de la sección titulada *Die Umwälzungen*, de los naturales a manos de los españoles. Desolada conclusión de esta música teatral cuando Moctezuma cede su poder al extranjero; acta de la muerte de un mundo. Se canta entonces una estrofa del poema *Raíz del hombre* de Octavio Paz, del que anteriormente se dejaron oír otras tantas secciones cerrando las tres partes precedentes.

Con la emoción de un verdadero descubrimiento, sonoro esta vez, Metz-macher dio vida la noche del estreno a esta obra magistral. Primitivismo y búsqueda actual, drama y cuestionamiento del propio teatro están presentes en esta lectura de enorme fuerza de una música naciente.

Enrique Martínez Miura

RIHM: *La conquista de Méjico*. Richard Salter (Cortés), Renate Behle (Moctezuma), Carmen Fugiss, soprano; Susanne Otto, contralto; Peter Kollek (el hombre que grita); Hans Joachim Frey, Georg Becker (partes habladas). Coro y Orquesta de la Ópera de Hamburgo. Director: Ingo Metz-macher. 2 CD CPO 999 185-2. DDD. 59'47", 48'18". Grabación: (en vivo, día del estreno) Ópera de Hamburgo, 9-II-1992. Productor: Günther Wollersheim. Ingenieros: Johannes Kutzner, Klaus Zahn.

Novedades históricas

Existen firmas discográficas especializadas en la búsqueda de grabaciones en vivo inéditas o poco distribuidas; éste es el caso de Ekipse que va ofreciendo al mercado este tipo de registros. No hay que buscar en ellos sonidos perfectos sino el conocer técnicas, estilos e interpretaciones en el contexto en que fueron realizadas, en el bien entendido que el conocimiento en el arte puede ser un proceso acumulativo. De las varias óperas completas que componen la actual oferta comentamos aquí *L'amico Fritz*, obra poco representada de Pietro Mascagni; compuesta después de *Cavalleria rusticana*, parecen representar ambas dos grandes contrastes, el estilo semicómico la primera y el verismo la segunda. La obra mantiene el carácter melódico y un mayor refinamiento en su composición, pero si bien tiene momentos de inspiración no acaba de completar su grandeza. Oír a Beniamino Gigli en 1951, representa escuchar a un cantante de 61 años y con 37 de carrera, con un repertorio nada fácil: destaca el fraseo dúctil y elegante, con un uso impecable de la media voz y una gran musicalidad, y en contra las limitaciones de su momento, falta de redondez de la voz, limitaciones en el fiato y un cierto cansancio en el instrumento, del que se resiente poco el registro agudo. Le acompaña su hija Rina Gigli, que aprendió de su padre la musicalidad y la técnica, si bien a su versión le falta una mejor gama interpretativa y una mayor fuerza. Completan el reparto la siempre interesante Miriam Pirazzini y el profesional Afro Poli. La grabación tiene deficiencias de sonido que no permiten, con cierta frecuencia, la compaginación de las voces y la orquesta, que bajo la dirección de Gianandrea Gavazzeni, consigue algunos efectos interesantes.

En el aspecto vocal se incluyen en esta oferta tres cantantes míticos en la historia del arte canoro, con una característica común: están grabados en los últimos años de su carrera. El disco de Kirsten Flagstad comprende varios de sus recitales del período entre 1948 y 1952; es un caso algo atípico, ya que el triunfo en su carrera le llegó casi a los cuarenta años, a partir de cuya época triunfó en los grandes teatros. En este registro mantiene las cualidades que la



Ezio Pinza como Mephistofele

hicieron famosa: una voz de excelente calidad, una gran potencia y un estilo muy depurado; en este registro aparece el estreno de los cuatro últimos lieder de Richard Strauss, bajo una gran dirección de Wilhelm Furtwaengler, a los que sabe dar su versatilidad, completan-

do con arias, dúos y lieder de Wagner, algunas en dos versiones, canciones de Grieg y una de las obras que le dieron merecida fama, *Dido and Eneas* de Purcell. Interesante comprobar el acompañamiento de Clemens Krauss en su concierto en La Habana.

Hablar de Tito Schipa es mencionar la elegancia y la musicalidad en el canto, el fraseo desgranado, las medias voces maravillosas y la más completa gama de matices. Las grabaciones corresponden a un período dilatado, de 1939 a 1959, es decir a partir de los cincuenta años, hasta llegar a los setenta. El repertorio incluido es muy amplio y va de Scarlatti y Pergolesi a las canciones napolitanas y similares, pasando por dos arias de ópera. Los primeros recitales nos muestran todas sus cualidades antes descritas con una gran belleza estilística, que subrayan palabra a palabra, su *Lamento de Federico* es una lección de delicadeza y musicalidad, y su *Duque de Mantua*, adaptado a sus características, queda excesivamente azuca-

rado. El último recital, manteniendo las cualidades, se acusan las limitaciones del momento: falta de redondez de la voz en ocasiones, voz cansada y legato limitado, abusando de algún efecto para conseguir el éxito.

En el mundo de los bajos Ezio Pinza ha pasado a la historia del arte por su sentido de la interpretación, que le llevó de los personajes más graves de su cuerda a los más abaritonados, como son los de Mozart, en los que se erigió en verdadero especialista, desde el Metropolitan, en el que transcurrió gran parte de su carrera. En estos dos discos que incluyen varios recitales es evidente su evolución y los últimos años de su carrera operística, consiguiendo sus grandes momentos en *Le nozze di Figaro* y *Don Giovanni*, excelsas creaciones, y en el *Largo de Xerxes* de Haendel, quedando falto de una mayor rotundidad en las obras de bajo puro, y en las de repertorio francés. Se incluyen canciones típicas italianas, espirituales negros, y un fragmento de *South Pacific*, musical americano, género a que se dedicó el cantante a partir de 1949, en que abandonó el Metropolitan, y del que acaba de salir una grabación completa de la firma Sony.

MASCAGNI. *L'amico Fritz*, Rina Gigli, Miriam Pirazzini, Beniamino Gigli, Afro Poli. Orquesta y Coro Teatro San Carlo Nápoles. Director: Gianandrea Gavazzeni. EKIPSE EKR. CD 11. Grabación: 7-II-1951.

KIRSTEN FLAGSTAD IN CONCERT (1948-1953). Obras de Grieg, Wagner, R. Strauss, Beethoven y Purcell. Bergen Symphony Orchestra. Director: Carl Garaguly (1953). Philharmonia Orchestra. Director: Wilhelm Furtwängler (1950). Filarmónica de La Habana. Director: Clemens Krauss (1948). EKIPSE 2 CD. EKD. CD 15.

TITO SCHIPA IN CONCERT (1939-1959). Obras de Tosti, Scarlatti, Sodero, Pergolesi, De Curtis, Barthelemy, Cilea, Verdi, Bixio, Lacalle y Palacios, Michael Raucheisen (piano) (1939). Berlin Radio Orchestra. Director: F. Marschalek (1942) y Frans Beeldnijder (piano) (1959). 1 CD EKIPSE CD 10. 58'.

EZIO PINZA IN CONCERT (1942-1948). Obras de Gounod, Mozart, Musorgski, Haendel, Rossini, Cámara, Sodero, Verdi, Seaver, Thomas, Flegier, Scarlatti, Chaikovski, Respighi, Tosti, Stewart, Roggers and Hammerstein. Directores: Donald Voorhes, Howard Barlow. EKIPSE. 2CD. EKR. 13.

Albert Vilardell

Edad de oro

The Golden Age of Opera se ha especificado en publicar grabaciones en vivo de ópera, que en general ya tienen algunos años, pero ha conseguido que podamos decir que los cinco registros que nos presenta tienen interés y calidad, cosa que por desgracia es francamente difícil decir de grabaciones actuales. Todas tienen interés, pero no todas por igual; *Aida* nos muestra una Amneris de lujo, en la voz de Ebe Stignani, cantada con fluidez y línea, pero un tanto inexpresiva en comparación con las posteriores Barbieri y Simionato, y un Filippeschi excesivamente burdo pero de voz impresionante, lo más destacable de la grabación es la frase *Sacerdote io resto a te*, cantada con toda la exageración que se quiera imaginar, pero que yo personalmente nunca había escuchado con tanta plenitud de timbre ni generosidad de fiato, y que deberemos relegar al género de las proezas vocales.

Rigoletto nos permite escuchar al inteligentísimo artista que fue Giuseppe Valdengo en un papel para el que su voz de condición más lírica y volumen limitado parecía incapacitarle, pero que con una técnica soberbia y un talento de primer orden, aborda con unas enormes dosis de imaginación, incisividad y expresividad en el fraseo, consiguiendo unos resultados que ya nos gustaría hoy verlos plasmados en vivo. Por su parte, Di Stefano luce su entonces bellísima voz y aunque todavía sería mejor en los primeros años cincuenta ya apunta unas altísimas cotas de calidad. La selección de *Mignon* es una maravilla en la que encontramos a sus

tres protagonistas en un momento de frescura vocal envidiable; así, Di Stefanos muestra su terciopelo e íntima calidez en una tesitura que le es cómoda y

propicia, Simionato luce su delicado esmalte y la pureza de su línea de canto y Siepi, tranquilo y dominador, exhibe su oscuro, rotundo y pleno instrumento de forma gloriosa.

Ernani alcanza un nivel sobresaliente con un Corelli que vuelve a demostrar que es, excepción hecha de Bergonzi, el mejor en el papel en los últimos años, con espléndida línea de canto y el poder y la facilidad necesarios para afrontarlo; Cappuccilli está en un maravilloso momento vocal, su voz amplia y el impresionante control del fiato convienen perfectamente a un juvenil Carlos V del que hace un romántico retrato. Por su parte, Ligabue tiene mejores medios que fama, que la hubiera merecido mayor, está brava de verdad y Raimondi carece del color oscuro y la autoridad inherentes a Silva, pero tiene buenas intenciones. La mejor de todas las carpetas es la que contiene una muy amplia selección de los *Puritinos* de San Francisco de 1966. En ese año Kraus y Sutherland tenían las voces, el estilo, la técnica y la suficiente experiencia para hacer unos *Puritinos* paradigmáticos e irrepetibles. Hablar en ambos casos de técnica, adecuación estilística o facultades para afrontar como nadie una de las óperas belcantistas más difíciles que se han escrito, es absurdo, inútil y reiterativo; a los que nunca hayan oído estos *Puritinos* les garantizo una enorme impresión, y los que ya lo tengan en otro soporte pueden ahora adquirirlo en CD con bastante buen sonido.

Ricardo de Cala

BELLINI: *I puritani* (selección). Joan Sutherland, soprano (Elviz); Alfredo Kraus, tenor (Arturo); Raymond Wolansky, baritono (Riccardo); Nicolai Ghiuselev, bajo (Giorgio); Dorothy Cole, mezzo (Enrichetta). Orquesta y Coro de la Ópera de San Francisco. Director: Richard Bonynge. Grabación: (en vivo), San Francisco, 20-IX-1966. THE GOLDEN AGE OF OPERA GAO 133. Distribuidor: Diverdi.

VERDI: *Ernani*. Franco Corelli, tenor (Ernani); Piero Cappuccilli, baritono (Don Carlo); Ruggero Raimondi, bajo (Silva); Ilva Ligabue, soprano (Elvira). Orquesta y Coro de la Arena de Verona. Director: Oliviero de Fabritiis. Grabación: (en vivo) Verona, 15-VII-1972. THE GOLDEN AGE OF OPERA GAO 131.

VERDI: *Rigoletto*. Giuseppe di Stefano, tenor (Duque); Giuseppe Valdengo, baritono (Rigoletto); Nadime O'Connor, soprano (Gilda); Oralia Domínguez, mezzo (Magdalena). Orquesta y Coro del Palacio de Bellas Artes. Director: Renato Cellini. Grabación: (en vivo), Méjico, 22-VI-1948. THOMAS: *Mignon* (selección). Giuseppe di Stefano, tenor (Guglielmo); Giulietta Simionato, mezzo (Mignon); Cesare Siepi, bajo (Lottario). Orquesta y Coro del Palacio de Bellas Artes. Grabación: (en vivo), Méjico, 28-VI-1949. 2 CD THE GOLDEN AGE OF OPERA GAO 128/9.

VERDI: *Aida* (selección): Mario Filippeschi, tenor (Radames); Anna M^a Rovere, soprano (Aida); Ebe Stignani, mezzo (Amneris); Robert Mc Ferrin, baritono (Amonasro); Carlo Cava, bajo (Ramfis). Orquesta y Coro del San Carlos de Nápoles. Director: Vincenzo Bellezza. Grabación: (en vivo), Nápoles (Arena Flegrea). 15-VII-1956. THE GOLDEN AGE OF OPERA GAO 130. BONGIOVANNI. Distribuidor: Diverdi.

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO



AVALON DISCOS S.A.

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

SOLO VENDEMOS DISCOS COMPACTOS Y... AL MEJOR PRECIO

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

GALLERIA, OVATION, SILVER LINE, 1.495 pesetas

SERVIMOS POR CORREO

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

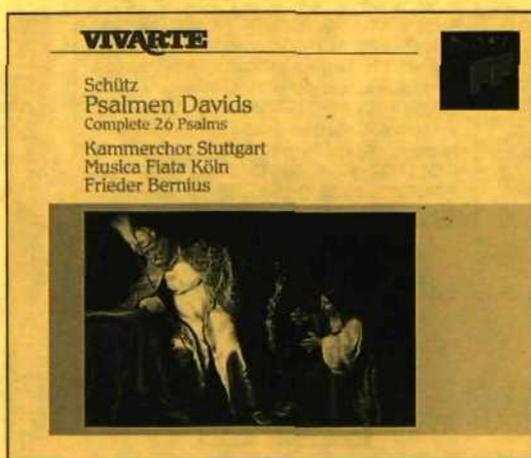
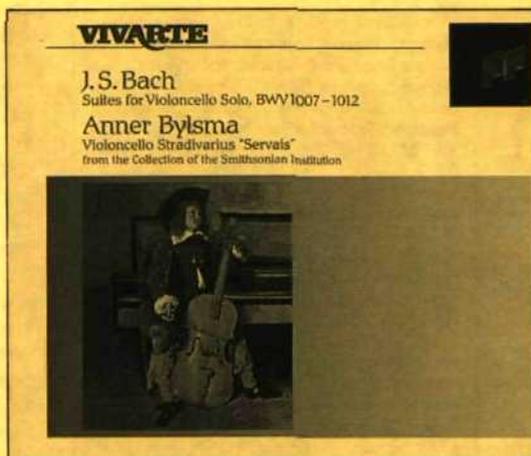
Muy bueno (pese a los lunares)

El último reciente lanzamiento de la serie Vivarte de Sony mantiene una pauta parecida a la anterior. Hay cosas en él muy interesantes, por repertorio, intérpretes o ambas cosas a la vez, otras lo son sólo por el repertorio pero pinchan en cuanto a interpretación. Empecemos por lo bueno, que siempre es más grato. Anner Bylsma ha grabado por segunda vez la integral de las *Suites* bachianas para violonchelo (su primera versión, 1979, fue registrada por Seon y editada por RCA). El hecho tiene *a priori* un doble atractivo, por cuanto parece que el chelista holandés no se encontraba del todo satisfecho con su registro anterior (en todo caso espléndido), pero además en el presente emplea (salvo para la *Sexta Suite*, en que usa un *violoncello piccolo* del Tirol, ca. 1700; creo que el mismo que utilizó para esta obra en su registro anterior, aunque no puedo asegurarlo porque el dato no figura en el folleto del álbum Seon) un instrumento cuya mención despertará la curiosidad de más de uno, el *Stradivarius* de 1701 conocido como el *Servais*, por haber pertenecido durante años al virtuoso del mismo nombre. Este instrumento es el último de los construidos por el legendario *luthier* italiano en los de mayor tamaño (unos 3-4 cms más largos que los posteriores) al uso en el siglo XVII, y al parecer uno de los pocos que sobrevivieron sin padecer una generalizada *cirugía* encaminada a acortar (!) la longitud, intervención que, según parece, produjo resultados desastrosos en más de una ocasión. Lo cierto es que estos aparentemente intrascendentes 3-4 cms se notan, en el sentido de que el instrumento posee un sonido particularmente potente en el registro grave, pero también que el timbre resulta más oscuro. Francamente, pese al nombre de *Stradivarius*, no estoy seguro de que, al menos para esta música, el cambio sea a mejor respecto al magnífico instrumento de Mattio Goffrilleri (Venecia, 1699) que Bylsma empleaba previamente. La cosa se complica aún más por el hecho de que el holandés ha cambiado notablemente su concepto en algunos movimientos, que ahora han adquirido un carácter más libre, casi improvisatorio (lo que se percibe especialmente en los Preludios). Anticipo que el cambio es considerable

y que no será del gusto de todos, por lo que quizá lo más aconsejable es hacer una breve prueba (la simple audición del prelude de la *Suite n° 1* en los dos registros es bastante ilustrativa) antes de decidirse. He de decir que tras la audición repetida la nueva versión ha ido captándome progresivamente. Hay en ella cosas extraordinarias (Preludio de la *Suite n° 3*, *Gigue* de la *Suite n° 1*). Aunque los discos del Huelgas Ensemble (la preciosa música de Gombert, heredera de Josquin, espléndidamente servida por el conjunto que dirige van Nevel, autor también del magnífico artículo del folleto, y la Música en la corte de Gastón Febus, este último disco con

Arias de Cour (mi ejemplar tenía un cierto tic-tic en las pistas 20-23, que no producía saltos pero sí era audible, y que no pude quitar con limpieza) si tuviera que elegir uno de los restantes probablemente me quedaría, por la trascendencia de la obra, también muy bien servida, con el dedicado a los *Salmos de David* de Schütz, un músico esencial que uno no se cansa de admirar. Esta obra, clave en la introducción del *stilo recitativo* de su maestro Gabrieli, es una hermosa demostración de cómo construir algo sencillo, directo y a la vez profundamente expresivo de los más hondos sentimientos religiosos. Escúchese si no la alegría casi ingenua que transmite el *Salmo SWV 26* (*Me alegré cuando me dijeron: Vamos a la casa del Señor*), o el triunfal y jubiloso *SWV 33* (*El Señor es mi pastor*). Abundan aquí las voces más que conocidas, cuyas prestaciones son extraordinarias (van der Sluis, Türk, Prégardien, Kooy), como también lo es la del Coro de Cámara de Stuttgart y la del conjunto *Musica Fiata* de Colonia. Por razones que se me escapan, no se detalla la filiación de los instrumentos, y la tabla que indica la distribución vocal e instrumental de cada salmo es un galimatías de pronóstico reservado. No obstante, éste es un álbum obligado para todos los amantes del arte de este gran compositor alemán.

Sin escaparnos aún de épocas pretéritas, el álbum dedicado a Weiss por el alemán Kirchhof es más que notable (cuán próximo está este músico a Bach, cuya atmósfera se palpa en muchos momentos), aunque en algunos momentos podría conseguir más claridad de articulación. El disco dedicado a Vivaldi del conjunto *Tafelmusik* es simplemente pasable, y su versión de las ubicuas *Cuatro Estaciones*, pródiga en adornos, un tanto lineal y aséptica aunque correcta, no pasará a la historia. Hogwood, Hamoncourt o Pinnock se han acercado a esta obra desde distintos prismas con bastante más éxito. Y el Vivaldi de *Tafelmusik* está lejos de causar el impacto que, por ejemplo, produce el del sorprendente conjunto italiano *Il Giardino Armonico*, cuya versión sí aguardamos con interés. Tampoco el Haydn de este conjunto admite ser comparación con el de Hogwood o Pinnock, mucho menos aún con el de Kuijken, Brüggén o Hamoncourt. El conjunto canadiense,



algunas piezas irresistibles como el *Se Galaas* de Couvelier) son simplemente espléndidos, como lo fueron los anteriores (éste es sin duda uno de los grandes fichajes del sello japonés que preside Günther Breest), al igual que el protagonizado por Kirchhof, van Egmond y Vallin (aunque ésta podría cuidar algo más la afinación) para las

aquí guiado por el gris, ultrarrápido, aséptico y aburrido Bruno Weil (la cruz de los fichajes de Sony), le deja a uno frío, lo que tratándose de *papá* Haydn es un delito imperdonable. Aparte de

batir el récord de velocidad, esto se parece a Haydn como un huevo a una castaña. Inmediatamente tuve que hacer terapia de Harmoncourt.

En fin, los dos discos dedicados a

Beethoven y a los octetos de Mendelssohn y Gade, están espléndidamente tocados. No obstante, cabe preguntarse si, aplicando criterios de la llamada *autenticidad*, parece muy lógico emplear el *Servais* tanto para la música de Beethoven como para la de Bach. La cosa es más grave cuando se emplean instrumentos de 1687 a 1734 (el primer y último Stradivarius empleados, pues de ellos se trata) para interpretar obras como las de Mendelssohn y Gade, escritas respectivamente en 1825 y 1848. Doy por sobreentendida la respuesta. Más de uno se preguntará también si el arreglo de la *Sonata Kreutzer* es algo más que una curiosidad. La respuesta es: no, al menos para el firmante.

En resumen, de todo hay en la viña del Señor. Pero lo bueno y lo muy bueno abunda más. De los lunares (Haydn, Vivaldi), pues se prescinde y santas pascuas.

Rafael Ortega Basagoiti

BACH: 6 Suites para violonchelo solo. Anner Bylisma, violonchelo (Stradivarius, 1701). 2 CD SONY S2K 48 047. DDD. 55'16" y 60'11". Grabación: Nueva York, I/1992. MENDELSSOHN/GADE: Octetos. L'Archibudelli y Smithsonian Chamber Players, con Stradivarius de la colección del Instituto Smithsonian. SONY SK 48307. DDD. 59'05". Grabación: Id. Bach. Música en la corte de Gaston Febus (1331-1391). SONY SK 48 195. DDD. 62'56". GOMBERT. MUSICA EN LA CORTE DE CARLOS V. SONY SK 48 249. DDD. 75'46". Huelgas Ensemble. Director: Paul van Nevel. Grabaciones: Lovaina, X/1991 (Febus) y I/1992 (Gombert). SCHÜTZ: Salmos de David, SWV 22-47. Coro y Solistas de Cámara de Stuttgart. Musica Fiata Köln. Director: Frieder Bernius. 2 CD SONY S2K 48 042. DDD. 59'55" y 60'10". Grabación: Reutlingen-Gönnigen, VII/1991. HAYDN: Sinfonías 41-43. SONY SK 48 370. DDD. 66'23". Sinfonías 44, 51, 52. SONY SK 48 371. DDD. 61'33". Tafelmusik. Director: Bruno Weil. Grabación: Ontario, II/1992.

BEETHOVEN: Sexteto para 2 trompas, 2 violines, viola y chelo, Op. 81b. Dúo para viola y chelo WoO 32. Quinteto para 2 violines, viola y 2 chelos (arr. de la Sonata Kreutzer). L'Archibudelli. SONY SK 48 076. DDD. Grabaciones: Haarlem, VI y IX/1991. AIRS DE COUR. (Música en la corte francesa del s. XVII). Marie Claude Vallin, soprano; Max van Egmond, barítono; Lutz Kirchhof, laúd. SONY SK 48 250. DDD. 66'45". Grabación: Grafenegg, XII/1991. VIVALDI: Las 4 Estaciones, Op. 8 n.º 1-4. Sinfonía en si menor RV 169, Al Santo Sepulcro. Concierto para 4 violines, chelo, cuerdas y bajo continuo en si menor RV 580, Op. 3 n.º 10. Tafelmusik. Concertino: Jeanne Lamon. SONY SK 48251. DDD. 53'52". Grabación: Toronto, XII/1991. WEISS: Las obras para laúd, vols. 1 y 2. Lutz Kirchhof, laúd barroco y tiorba. 2 CD SONY SK 48391. DDD. 53'58" y 65'44". Grabación: Frankfurt, I/1986. Productor (en todos los discos): Wolf Erichson. Ingenieros: Stephan Schellmann, Peter Laenger, Markus Heiland, Andreas Neubronner.

Bach y los demás

Bach sigue siendo el compositor contemporáneo más fascinante: diversos públicos, los entendidos con Leonhardt y compañía, los nostálgicos con las interpretaciones de Scherchen, los poetas con Gould, los rockeros y raperos con Keith Jarrett, así como todos los compositores admiran esa totalidad de sonidos coherente como el mar, como el viento. Bach ha cerrado una época de la creación utilizando un lenguaje del pasado transgrediéndolo hacia la más absoluta abstracción. Ningún otro compositor ha intentado frecuentar esta alquimia perfecta, ningún otro hasta Schnittke: este compositor propuso, hace muchos años, como posible definición de su obra la palabra poliestilismo y que podríamos aceptar como una *boutade*, al menos para las obras que empiezan con el primer *Concerto Grosso*: al igual que en la obra de Bach, encontramos una cultura absoluta, un conocimiento de -parece- toda la música escrita hasta hoy, y encontramos esa misma capacidad alquimista; ¿pero no es ésta la definición del acto compositivo? -de tratar todas estas músicas para crear un producto nuevo y fascinante a través de un número de opus considerable: música de cámara (dúos, cuartetos de cuerda, quintetos...), música concertante (para violín, viola, chelo...), sinfónica... En estas obras cora-

les, Schnittke crea un extraño virus, un canon desarrollado a lo Ockeghem y a lo Webern de manera simultánea, y que inculca a una especie de acorde (*Minnesang*); hace deslizar, según procedimientos del Ars Nova, unas armonías que identificamos como rusas, de Musorgski a Rajmaninov pasando por Chaikovski (*Concierto para coro*)...

Wagner. Más modestamente, Stockhausen se propone ser el Wagner de

este fin de siglo: una obra que dure días y días. Felizmente (para este cronista) el *Viaje de Michael* es un extracto de 50 minutos del *Jueves de luz*: el (excelente) trompetista solista es Michael, una de las figuras principales de la obra *Luz*, viaja alrededor de la tierra, acompañado por la orquesta que representa... el mundo. Al final de su viaje, Michael lanza una llamada y espera, en vano, una respuesta; un sintetizador imitando un contrabajo en pizzicato intenta consolar al desdichado.

Los demás. Luis Suñén ha criticado de manera feroz (varios SCHERZOS) a los compositores mínimo-repetitivos: temo mucho no -saber- apreciarlos mucho más, pero podría aconsejar a los admiradores de Michael Nyman no este CD de compilaciones de extractos, sino más bien las obras integrales editadas en Decca. Aaron Jay Kernis, por encima de los gustos de cada cual, es un compositor que conoce su profesión a la perfección. Su *Sinfonía «Olas»* es una muy ingeniosa y compleja fusión de elementos mínimo-repetitivos injertados por una refinada rítmica. Su *Cuarteto «Música celeste»* utiliza de forma atrevida la forma sonata, mezclando de forma no menos atrevida elementos casifunk o casijazz.

Pedro Elías

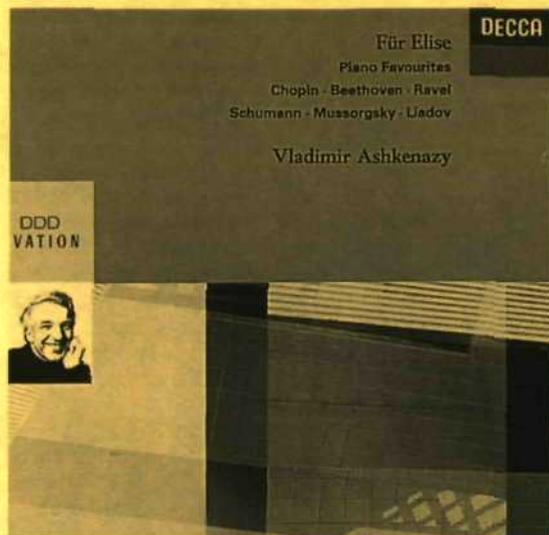
SCHNITTKKE: Concierto para coro. *Minnesang*. Coro de la Radio Nacional de Dinamarca. Director: Stefan Parkman. CHANDOS CHAN 9126. DDD. 59'. Grabación: 1992. Productor: B. Couzens. Ingenieros: L. Christensen y J. Jacobsen.

STOCKHAUSEN: *Michaels Reise*. (Versión solista). Markus Stockhausen, trompeta y orquesta. ECM NEW SERIES 1406 437 188-2. DDD. 48'. Grabación: 1989. Productor: M. Eicher. Ingeniero: J.E. Kongshaug.

NYMAN: Extractos de «El contrato del dibujante». «El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante». «Danzas del agua». «El libro de Prospero». «Drawings by numbers». «A Zed y two naughts». Michael Nyman Band. DECCA Argo 436 820-2. DDD. 67'. Productor: D. Smart. Ingeniero: M. Dutton.

KERNIS: *Sinfonía «Olas»*. Cuarteto de cuerda «Música celeste». New York Chamber Symphony. Director: Gerard Schwarz. The Lark Quartet. DECCA Argo 436 287-2. DDD. 71'. Grabación: 1991. Productor: A. Cornall. Ingenieros: N. Hutchinson y J. Dunkerley.

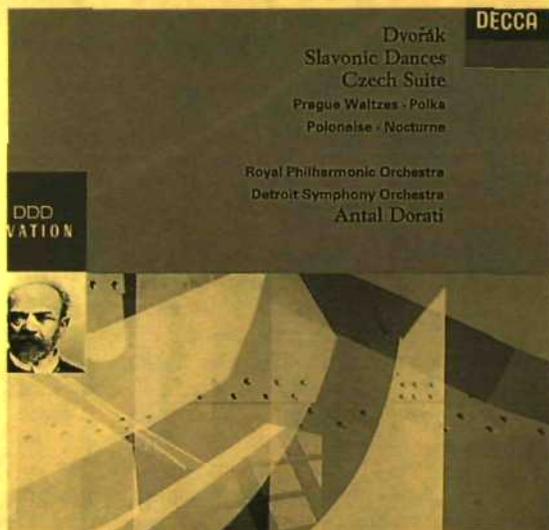
Más aplausos



Für Elise
Piano Favourites
Chopin · Beethoven · Ravel
Schumann · Mussorgsky · Ljadov

Vladimir Ashkenazy

DDD
OVATION



Dvořák
Slavonic Dances
Czech Suite
Prague Waltzes · Polka
Polonaise · Nocturne

Royal Philharmonic Orchestra
Detroit Symphony Orchestra
Antal Dorati

DDD
OVATION



Como toda selección dispar, esta nueva entrega de Ovation, de Decca, merece globalmente nuevos aplausos. La selección, a partir de los importantes fondos de esta firma discográfica, tiene un interés muy relativo según la discoteca de cada aficionado. El CD más destacable es el dedicado a Dvořák, dirigido por Antal Dorati, por su coherencia y calidad. De las dieciséis *Danzas eslavas* se extraen cuatro de la op. 46 y la n.º 2 de la op. 72. En ellas, y en los valeses praguenses, Polonesa y Polca, Dorati nos muestra sus mejores virtudes, *acordes con el vitalismo nacionalista de Dvořák* y su esplendente alegría ante la contemplación de la naturaleza. Las versiones de Dorati añan rusticidad y elegancia. Tiene especial interés la ajustada interpretación de la *Suite Checa*. Es, en conjunto, una versión de referencia para aproximarse al

Dvořák más vigorosamente pictórico. La selección centrada en Ashkenazi nos trae algunas de sus piezas favoritas para piano, grabadas en la década de los 80 y, también de la misma época, su acertada incursión en Sibelius, acertada dentro de su discutible carrera como director. Sin profundos problemas estilísticos (en cuanto compromiso con códigos clásicos o románticos de definida tradición), el temperamento de Ashkenazi se adapta bien a la frescura de la suite *Karelia*, incluyendo el intimismo de su Balada, al inquietante paisaje, de sombríos perfiles de *En Saga*, y la tristeza del poema sinfónico *Luonnotar*, con una Elisabeth Söderström de timbre mediocre, tremolante y forzado acento dramático, lejos de la maravillosa idoneidad que nos ha legado Kirsten Flagstad en las canciones del compositor finlandés. La soledad atormentada, y testamentaria, de *Tapiola* la traduce Ashkenazi con convicción, mientras *Finlandia* se nos ofrece en una versión sólo discreta. La selección de piezas favoritas para piano comienza con una *Para Elisa* sintomática del rigor constructivo y la musicalidad de Ashkenazi,

pero también de su limitado encanto. Bastaría compararlo con la gradación sonora de un Pogorelich. Lo mismo cabe decir de la *Sonata «Claro de luna»*,

en la que consigue bellísimos momentos en el Adagio.

Las versiones de las misas de Mozart y Haydn nos traen la corrección y la virtud de la claridad de la escuela inglesa, sin conmociones. La *Misa de la Coronación* destaca por las voces de Margaret Marshall y Ann Murray, y la ligera y nítida exposición de Cleobury con el coro del King's College y la English Chamber Orchestra. La *Missa in angustis*, junto a la *Paukenmesse*, una de las más conmovedoras de su última serie, sigue la orquestación original del compositor, sin las alteraciones en el viento de posteriores revisiones. Como en el caso de la misa de Mozart, la versión está alejada tanto de la ampulosidad (recordemos a Karajan) como de la vibración. En este caso, la versión de Richard Hickox es una de las referencias obligadas, aunque la calidad vocal no sobrepase lo correcto. Barbara Bonney no está a la altura demandada por el *Benedictus*; Anne Howells sí consigue un sensible *Agnus Dei*. Por último, respecto a la selección de oberturas rossinianas y verdianas, poco cabe comentar. Chailly nunca decepciona, pero tampoco arrebató. Hay que señalar, no obstante, el dramatismo conseguido en *La fuerza del destino*, la contrastada exposición en *Guillermo Tell* y, como promedio de su interpretación rossiniana, la correcta versión de *La gazza ladra*, a medio camino entre la muy inspirada de Zedda (Italia) y la insípida, apresurada y superficial de Gianluigi Gelmetti (Sony, 1989, con Samuel Ramey, en el Festival de Pesaro de 1989), extremos representativos, voces aparte, de cómo se debe entender a Rossini. En suma, selecciones de muy distinto interés pero que siempre merecen el aplauso.

Bias Cortés

MOZART: *Misa de la Coronación*, Margaret Marshall, soprano; Ann Murray, contralto; Rogers Covey-Crump, tenor; David Wilson-Johnson, bajo. Coro del King's College de Cambridge. David Briggs, órgano. English Chamber Orchestra. Director: Stephen Cleobury. **HAYDN:** *Missa in angustis*, Hob. XXII:11. Barbara Bonney, soprano; Ann Howells, mezzo; Antony Rolfe Johnson, tenor; Stephen Roberts, barítono. London Symphony Chorus. City of London Sinfonía. Director: Richard Hickox. **DECCA Ovation. DDD. 436 470-2.** Grabaciones: 1983 y 1984.

VLADIMIR ASHKENAZI: *Para Elisa*. Piezas favoritas para piano de Schumann, Chopin, Ljadov, Musorgski, Ravel y Beethoven. **DECCA Ovation. DDD. 430 759-2. 70'32".** Grabaciones: 1981-1989.

SIBELIUS: *Finlandia. Karelia suite. Tapiola. Luonnotar, En saga.* Elisabeth Söderström,

soprano. Philharmonia Orchestra. Director: Vladimir Ashkenazi. **DECCA Ovation. DDD. 430 757-2. 72'30".** Grabaciones: 1980-1985. Productor: Andrew Cornall.

DVOŘÁK: *Danzas eslavas, op. 46 n.º 1, 2, 3, 8 y op. 72 n.º 2. Suite checa op. 39. Valses de Praga. Polonesa B100. Polca op. 53a n.º 1. Nocturno para cuerdas. op. 40.* Royal Philharmonic Orchestra. Detroit Symphony Orchestra. Director: Antal Dorati. **DECCA Ovation. DDD. 72'01". 436 476-2.** Grabaciones: 1981, 1984. Productor: James Mallinson.

OBERTURAS DE OPERA ITALIANA. Rossini: *Guillermo Tell, La scala di seta, Il barbiere di Siviglia, La gazza ladra.* Verdi: *La forza del destino, Nabucco, I vespri siciliani, Giovanna d'Arco, Luisa Miller.* National Philharmonic Orchestra. Director: Riccardo Chailly. **DECCA Ovation. DDD. 430 758-2. 72'30".** Grabaciones: 1981, 1982 y 1984. Productores: Paul Myers y Michael Haas.

42

FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA Y DANZA DE GRANADA

20 de junio al
7 de julio de 1993

PATROCINIOS:



Venta de localidades e información:
Corral del Carbón
C/ Mariana Pineda
18009 Granada
Apartado de Correos 64
18080 Granada
Teléfono 958/229744.
Fax 958/229774.

Esta programación
podrá ser susceptible de cambios.



JUNTA DE ANDALUCÍA



Ayuntamiento de Granada



DIPUTACION PROVINCIAL DE GRANADA

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

1. Domingo 20 de junio, 20:00 horas
Auditorio Manuel de Falla
CONCIERTO INAUGURAL

Teresa Berganza, mezzosoprano
Juan Antonio Alvarez Parejo, piano
Obras de Rossini, Toldrá, Rodrigo,
Turina y Nin

Espectáculo patrocinado por

2. Lunes 21 de junio, 23:00 horas
Teatro del Generalife

**Ballet y Orquesta del Teatro
Marinsky de San Petersburgo**
Victor Fedotov, director
Tchaikovsky/Ivanov/Petipa:
El lago de los Cisnes

Espectáculo patrocinado por
"Día Europeo de la Música"

3. Martes 22 de junio, 23:00 horas
Teatro del Generalife

**Ballet y Orquesta del Teatro
Marinsky de San Petersburgo**
Victor Fedotov, director
Tchaikovsky/Ivanov/Petipa:
La Bella Durmiente

Espectáculo patrocinado por

4. Jueves 24 de junio, 23:00 horas
Teatro del Generalife

Compañía Nacional de Danza
Patrocinada por Telefónica
Director Artístico: **Nacho Duato**
Duende. Cor Perdut - Paso a dos.
Rassemblement. Nafloresta (estreno absoluto)
Espectáculo patrocinado por

5. Viernes 25 de junio, 23:00 horas
Teatro del Generalife

Compañía Nacional de Danza
Patrocinada por Telefónica
Director Artístico: **Nacho Duato**
Duende. Cor Perdut - Paso a dos.
Rassemblement. Nafloresta (estreno absoluto)
Espectáculo patrocinado por

6. Sábado 26 de junio, 12:30 horas
Santa Iglesia Catedral

David Titterington, órgano
Obras para órgano de Cabanilles,
Arauxa, Lidon, Walond, Boguey,
Stanley y Soler

7. Sábado 26 de junio, 22:30 horas
Palacio de Carlos V

Orquesta Nacional de España
Aldo Ceccato, director
J. Gómez: *Balada para orquesta*
Albéniz-Arbés: *Evocación,*
Puerta y Triana
M. Ravel: *Rapsodia española. Bolero*

8. Domingo 27 de junio, 20:00 horas
Auditorio Manuel de Falla

Orquesta Ciudad de Granada
Rafael Riqueni, guitarra
Eliot Fisk, guitarra
José María Gallardo, director
Sabicas/E. Cofre: *Gypsy Concert*
(estreno absoluto)
J. Rodrigo: *Fantasia para un gentilhombre*
Concierto Homenaje a
Andrés Segovia (1893-1989)

9. Domingo 27 de junio, 22:30 horas
Palacio de Carlos V

Orquesta Nacional de España
Guillermo González, piano
Aldo Ceccato, director
P. Rivière: *Manantial*
M. de Falla: *Noches en los Jardines
de España*
P. I. Tchaikovsky: *Sinfonía n.º 6 en Si
menor, op. 74, "Patética"*

Concierto Homenaje a
Rosa Sabater (1927-1983)

10. Martes 29 de junio, 23:00 horas
Teatro del Generalife

Noche de Flamenco
Argumento: **A. Mañas - El Güito**
Coreografía: **El Güito**
A. Mañas/El Güito: *Elegía a Carmen
Amaya "Cuando tu amor nos deja en el
olvido"* (estreno absoluto)

11. Miércoles 30 de junio, 20:00 horas
Auditorio Manuel de Falla

**Orquesta de Cámara
de Israel**
Shlomo Mintz, director y solista
F. Schubert: *Rondó para violín y
orquesta de cuerda en La mayor D438*
F. Mendelssohn:
Concierto para violín en Re menor
P. I. Tchaikovsky:
Serenata para cuerdas
F. Mendelssohn:
Sinfonía n.º 9 en Do mayor

12. Miércoles 30 de junio, 22:30 horas
Palacio de Carlos V

**Orquesta Filarmónica
de Moscú**
Vassily Sinaisky, director
P. I. Tchaikovsky: *Romeo y Julieta*
G. Balart: *Obertura*
S. Prokofiev: *Romeo y Julieta*

13. Jueves 1 de julio, 20:00 horas
Auditorio Manuel de Falla

**Orquesta de Cámara
de Israel**
Shlomo Mintz, director
B. Britten: *Variaciones sobre un tema de
Frank Bridge, op. 10*
S. Prokofiev: *Visiones fugitivas*
D. Shostakovich: *Sinfonía
de cámara, op. 110 a*

14. Jueves 1 de julio, 22:30 horas
Palacio de Carlos V

**Orquesta Filarmónica
de Moscú**
Rafael Orozco, piano
Vassily Sinaisky, director
P. I. Tchaikovsky: *Concierto n.º 1
para piano y orquesta en Si bemol
menor, op. 23*
S. Rachmaninov: *Sinfonía n.º 2
en Mi menor, op. 27*

15. Viernes 2 de julio, 22:30 horas
Palacio de Carlos V

**Orquesta Filarmónica
de Munich**
Sergiu Celibidache, director
R. Strauss: *Don Juan, poema
sinfónico, op. 20*
P. I. Tchaikovsky: *Sinfonía n.º 5 en Mi
menor, op. 64*

16. Sábado 3 de julio, 12:30 horas
Santa Iglesia Catedral

Presentación Ríos, órgano
Obras para órgano de **A. de Cabezón**,
Correa de Arauxa, **F. Andreu**, **B. Gavija**,
P. Bruna, **A. Soler**, **N. Ladesma**,
J. Turina, **E. Hoffler** y **J.L. Turina**

17. Sábado 3 de julio, 22:30 horas
Palacio de Carlos V

**Orquesta Filarmónica
de Munich**
Sergiu Celibidache, director
F. J. Haydn: *Sinfonía n.º 92 en Sol
mayor, "Oxford"*
S. Prokofiev: *Sinfonía n.º 5 en Si bemol
mayor, op. 100*

18. Domingo 4 de julio, 22:30 horas
Palacio de Carlos V

Orquesta Ciudad de Málaga
María Manuel Caro, piano
Cristóbal Hoffler, director
T. Marco: *Escorial*
C. Hoffler: *Concierto para piano
y orquesta*
X. Montsalvatge: *Desintegración
morfológica de la Chacona de Bach*
J. L. Turina: *Pantimento*
C. Hoffler: *Tiento y batalla*

19. Lunes 5 de julio, 22:30 horas
Palacio de Carlos V

Orquesta Ciudad de Granada
Elena Obraztsova, mezzosoprano
Katia Ricciarelli, soprano
Martin Fischer-Dieskau, director
Arias y oberturas de **C.W. Gluck**,
G. Rossini, **G. Donizetti**, **V. Bellini**,
P. Mascagni, **F. Cilea**, **A. Ponchielli**,
A. Catalani y **J. Offenbach**

20. Martes 6 de julio, 22:30 horas
Auditorio Manuel de Falla

**Orquesta Sinfónica
de Asturias**
Coro Nacional de España
Carmen González, soprano
Lola Casariego, mezzosoprano
Elena Obraztsova, mezzosoprano
Iñaki Fresán, baritono
Jesse Levine, director
F. Mompou: "Els Improperis" para
solista, coro y orquesta
J. A. García: *Cántica espiritual* (estreno
absoluto)

Concierto Homenaje a **Frederic
Mompou** (1893-1986)

21. Miércoles 7 de julio, 22:30 horas
Palacio de Carlos V

CONCIERTO DE CLAUSURA
**Orquesta de
Schleswig-Holstein**
Sir Georg Solti, director
I. Stravinsky: *Suite de Petrouchka vs.
1911*
A. Bruckner: *Sinfonía n.º 4 en Mi bemol
mayor, "Romántica"*

Espectáculo patrocinado por

Nota: los días 23 y 28 no habrá
actuaciones.

Mujeres, exilios

El 8 de marzo, escogido como *Día de la mujer*, conmemora el incendio de una fábrica norteamericana en la cual perecieron las obreras que la ocuparon durante una huelga insurreccional. Este año, el Día de la mujer (en España por lo menos) se asoció con el Día de las inmigradas. He aquí una pequeña colección de estrellas, fascinantes criaturas, creadoras, que nos recuerdan —tal como lo dijo un componente de Negro Marfil— que los artistas no están aquí para divertir al público.

Los tíos no pueden conmigo... nos avisa Meredith d'Ambrosio italo-americana, compositora, pianista y cantante que ha contado con los arreglos de un excelente músico (su marido), Eddie Higgins. El estilo de Meredith d'Ambrosio se sitúa en la línea de una creadora como Carmen McRae. El producto final es bastante suave, pero debajo de esta superficie yace *Amazon Lily*, un ángel salvaje, dice ella.

Sodade, saudade

Llenos de *sodade* (así llaman a la *saudade* en las Islas de Cabo Verde) están las *momas*, esos mensajes cantados escritos por encargo, devolviendo al compositor al sitio privilegiado de escribano público. Cesaria Évora es una —extraordinaria— cantante de la isla de São Vicente, cuna de las *momas*, fado-blues que rechaza el elemento más febril o más directamente sexualizado del *funana* practicado en la isla vecina, Santiago. Los textos —poemas populares— tienen tanta importancia como la música. De los cuatro discos escuchados el que lleva el título *Miss Perfumado* presenta a la diva caboverdiana consciente de su reconocimiento y saboreando su éxito. El CD *Mar Azul* tiene un



perfume más íntimo, más entrañable aún, tal vez; las carpetas son en este sentido significativas, la primera muestra el cuerpo triunfante y generoso de Cesaria Évora, la segunda se centra sobre sus finísimas manos. Pero poco importa cómo se empiece esta colección, los tiempos de la música *light* (tendencia *soft*) han pasado; escuchemos el testimonio de una mujer que ha vivido mucho y que nos cuenta su vida. Su voz —su arte— tiene el sabor y el color del Ron Brugal que *entra bien* pero que deja

trazas indelebles. ¡No nos deprimamos! "la *morna* es nuestra terapia: con ella fluye la tristeza." dice Cesaria Évora.

Tristeza sin remedio, por el contrario, en los fados de Alexandra. Nació en Mozambique, su voz sabe a algas y nos recuerda que el fado nació entre los marineros de las carabelas; su interpretación, negrísima, tan negra como rubio es su cabello, nos recuerda que fado proviene del *fatum* latino. A cada cual su destino, canta Alexandra en *Fado de cada um*, a mí le desgracia de haber nacido mujer, ¡Ay!

De una generación anterior, Lucília do Carmo canta el fado más clásico: reúne simplemente las cualidades de otras de sus contemporáneas, el magnetismo animal de Amália, el *deje* tabernario —y el humor— de Herminia (mi preferida) y la emoción rigurosamente controlada de María Tereza de Noronha.

Ladzair (Argelia) llora por la boca de Thamila, bereber que mantuvo su lengua, su patrimonio cultural, en su exilio francés. Canta, en su doble exilio (la única lengua autorizada en Argelia es el árabe), para sus hijas, para que apren-

SHADOWLAND: Meredith d'Ambrosio, voz y piano, acompañada por sección rítmica, violín, chelo, y vientos, dirigidos por Eddie Higgins, piano. SUNNYSIDE SSC 1060D. DDD. 61'. Grabación: Nueva York, 1992.

CABO VERDE: Cesaria Évora, voz, acompañada por guitarras, cavaquinho, percusiones. *Miss Perfumado*. MELODIE AUVIDIS 7940-2. 55'. Grabación: 1992. *Mar Azul*: Cesaria Évora, voz. MELODIE AUVIDIS 79533-2. 35'. *La diva descalza*. BUDA MUSIQUE 82453-2 AUVIDIS. 37'. *Distino di Belita*. MELODIE AUVIDIS 79526-2. 42'.

UN PERFUME DE FADO. Vol. 2. Alexandra, voz, acompañada por guitarras portuguesas, guitarras y guitarra baja. PLAYASOUND AUVIDIS PS 65704. ADD. 43'. Grabación: 1977.

Vol. 4. Lucília Do Carmo, voz, acompañada por guitarras portuguesas y guitarras. PLAYASOUND AUVIDIS PS 65702. ADD. 34'. Grabación: 1978.

ARGELIA: Tramila, voz, con acompañamiento. LA VOIX DU MAGHREB 82842-2. AAD. 50'.

O EROTAS: Angélique Ionatos, voz. AUVIDIS Tempo A 6187. AAD. 55'. Grabación: 1992.

CHINA: *La leyenda de la serpiente blanca*. Opera de Sichuan. Tercera Compañía de la Opera de Sichuan en Chengdu. 2 CD BUDA RECORDS 92555-2. DDD. 131'. Grabación: China, 1992. Ingeniero: François Picard. Distribuidor: Ades.

dan la peculiar profesión de ser mujer. Para ello recurre a los instrumentos tradicionales: derbuka, bendir, madol,... así como sintetizadores, para ser más moderna, dice ella. Yo prefiero pensar en un intento de culturizar este bárbaro instrumento, empapar la mecánica climatizada del olor a henná. "No pretendo ser libre, pero puedo soñar", dice Edmond Jabès.

Abrazaré tu cuerpo cansado, mi única preocupación... Poemas de Safo adaptados al griego moderno por Odysseus Elytis, poemas de Elytis, reunidos en el disco *O Erotas* de Angelique Ionatos quien reincide con delito de nocturnidad y alevosía. Su primer disco espectáculo fue dedicado a Safo y representado en *Les Bouffes du Nord*, el mítico teatro de Peter Brook. Volvemos a encontrar los mismos temas: el amor, el exilio, el dolor del hombre y de las cosas, el mar azul como el pecho del ser amado,... Los instrumentistas (guitarras, laúdes mediterráneos, percusiones, clarinetes, contrabajo) son extraordinarios virtuosos formados en distintas escuelas y con todos los sentidos despiertos. ¿Cómo podría ser de otro modo?

El amor más fuerte que la muerte

La ópera china, una de las formas de la cultura mundial más elaboradas, ha sido prácticamente desconocida en Europa: hace tres años unas compañías visitaron Francia, algunos LPs mal distribuidos...

La leyenda de la serpiente blanca fue grabada en China en su versión casi íntegra de dos horas: se trata de una de las más bellas obras de todo el repertorio: pertenece a la tradición de Sichuan, provincia famosa por sus poetas (Bajin), su carácter rebelde (batallas de los Tres Reinos), su cocina (picante) y los dos estilos de canto, *gaogiang* (Klangfarben-kunst antes de la letra) y *kungiang* (también de estilo tímbrico, pero favoreciendo a los instrumentos melódicos). El arte de los actores/cantantes es de una extrema exigencia (perceptible aunque sea en disco) repartidos como en algunos ballets occidentales, en papeles psicológicos, y en papeles de acción. A veces, como señala François Picard en sus excelentes notas (comenté en otras ocasiones su talento como intérprete de música china, varios SCHERZOS), los actores han de mezclar ambas cualidades. Asumiendo el riesgo de parecer simplote, debo decir que la música es absolutamente

extraordinaria y que, nosotros público occidental, podemos escuchar toda la ópera sin el más mínimo aburrimiento, al contrario: la variedad de colores y sus cambios repentinos debido tal vez a las distintas acciones nos mantiene en vilo, como durante la escucha del *Mar* de Debussy. Y esto, también sin enterarse de la historia, pero de todas maneras vale la pena: serpiente blanca (¡divina criatura!) ama a Rama de Canela. El sórdido monje Océano de disciplina no lo puede tolerar. Serpiente azul, enamorado de Serpiente blanca, se transforma en mujer para ayudar a los enamorados (aquí, de manera extraordinariamente curiosa encontramos el mito de Tiresias: las serpientes y la capacidad para el hombre de volverse mujer. Y el castigo de Hera por revelar que el placer de la mujer es siete veces superior—dijo Tiresias—). Muchas luchas guerreras y amorosas más tarde, la heroína, joven madre, muere vencida por los Espíritus del Viento y del fuego. El espectáculo acaba con una risa ambigua y una moraleja cantada por el coro: "una balada milenaria sigue siendo, para quienes vivimos hoy en día, emocionante."

Pedro Elías

DEL 2 AL 14 DE AGOSTO DE 1993, PALACIO DE MIRAMAR, DONOSTIA - SAN SEBASTIÁN



Conciertos, clases magistrales, conferencias, conversaciones,...

Información del curso: (943) 21 95 96 - (91) 532 00 93 (ext. 2731) - (93) 317 57 57

- EL CUARTETO VOCAL
- EL LIED
- REPERTORIO SOLISTA Y DE ÓPERA DE LOS s. XVII, XVIII Y XIX.
- REPERTORIO DEL PRE-BARROCO AL CONTEMPORÁNEO
- EL BAJO CONTINUO

DIRECTOR DEL CURSO:
DAVID VAN ASCH

COORDINADOR ARTÍSTICO:
CARLES RIERA

PROFESORES:
ALDO BALDIN, tenor
TIMOTHY BROWN, director del Coro de Cámara de la Universidad de Cambridge
JANE MANNING, soprano
DAVID LUTZ, pianofred
MARIMÍ DEL POZO, soprano
THOMAS QUASTHOFF, bajo
ALBERT ROMANÍ, clavicémbalo y pianoforte
THE SCHOLARS, cuarteto vocal
KYM AMPS, soprano
ANGUS DAVIDSON, contratenor
ROBIN DOVETON, tenor
DAVID VAN ASCH, bajo

JOSE ANTONIO SAINZ ALFARO,
director del Orfeón Donostiarra
RAINER STEUBING,
director del Coro del Teatro Real



CONSORCIO "PALACIO MIRAMAR"

MINISTERIO DE CULTURA

INAEM



Fundación "la Caixa"

Un bárbaro en Asia

El exotismo, en esta segunda parte del siglo, ha consistido para los occidentales en una compra de mercancías difíciles o peligrosas de obtener en sus países de origen: drogas y sexo (prohibido por la moral). Pienso en Allen Ginsberg, Truman Capote, Peter Orlovsky, Jack Kerouac, Cecil Beaton, William Burroughs, el matrimonio Bowles... Cole Porter... A pesar del éxito de las obras compuestas (salvo que consideren *El té en el desierto* de Paul Bowles como una obra maestra), la *fusión* entre las dos culturas ha sido bastante estéril. Bowles (en su faceta de compositor) ha dejado de escribir, Porter no hizo nada equiparable a las experiencias paralelas jazz/música caribeña... Otros músicos, a la búsqueda de una espiritualidad oriental se juntaron, como Yehudi Menuhin y Ravi Shankar ayer, como el saxofonista Jan Gabarek con Ustad Fateh Ali Khan hoy, en este CD que me toca comentar: asistimos a un encuentro de músicos de distintas culturas que se estiman; los músicos pakistaníes proporcionan un marco lo suficientemente adecuado para que los saxos de Gabarek se *orientalicen* sin perder nada de su imaginario occidental.

Otro compositor contemporáneo, Giacinto Scelsi, se interesó en las músicas asiáticas, pero de otra forma: estudió su refinamiento tímbrico (entre otras cosas) y lo aplicó, de forma estructurante, en sus obras (sobre una sola nota, por ejemplo) sin que tengan barniz exótico. Siguiendo su propuesta, nos podemos acercar al resto de los CDs asiáticos: no intentan ninguna fusión, son músicas clásicas en su mayoría, y en cierta medida evocan a sus países y culturas como Alban Berg a Viena o Vaughan-Williams a Londres.

BALI

MUSIQUES DU NORD-OUEST
MUSIC FROM THE NORTH-WEST



El CD *Músicas del noroeste de Bali* es muy peculiar entre todos los dedicados a la isla: tal vez debido a la influencia colonial holandesa (el recuerdo nostálgico de los carillones) la música de esta región es la más dura, la más violenta, la menos refinada de todo el repertorio; pero esta violencia (*kasar* dicen los balineses del sur, o sea: vulgar) se transformó poco a poco en un estilo

RAGAS Y SAGAS. Jan Gabarek, saxofones; Ustad Fateh Ali Khan, voz; acompañados por tabla, sarangi y tambores. ECM NEW SERIES 1442 511 263-2. DDD. 52'. Grabación: 1990. Productores: J. Gabarek y M. Eicher.

BALI: *Músicas del noroeste.* ETHNIC AUVIDIS B 6769. DDD. 74'. Grabaciones: 1989-91. Ingeniero: J. Fassola.

INDONESIA: *Músicas del oeste de Java.* AUVIDIS D 8041. 53'. Grabación: 1976. Ingeniero: J. Brunet.

LAOS: *Músicas del sur.* AUVIDIS D 8042. 52'. Grabación: 1973.

VIETNAM: *Tradicción del sur.* OCORA C580043. ADD. 52'.

que privilegia la exaltación rítmica (en oposición a la sutileza tímbrica de Java por ejemplo) y se convierte en algo irresistible que podemos comprobar en los poemas épicos de Java (*Perfume errante*) vapuleados por el gran conjunto *anklung*.

El CD *Música del este de Java* (o sea: el país de Sunda) ofrece el más delicioso contraste: Sunda fue hinduizado y después islamizado; de estas culturas adoptó las largas y sinuosas líneas melódicas (ilustradas con ejemplos vocales y tocados en la flauta *suling*); el conjunto *gamelan* formado por metalófonos, percusiones de metal y de piel, violines *rebab* para acompañar la voz, *trabaja* con la atomización de los sonidos, a lo

Webern para entendernos (para Bali, podría ser a lo Hindemith).

El CD *Laos* propone un recorrido de varios estilos: músicas campesinas rituales (para el sacrificio del búfalo), orquestas que podrían recordar a los gamelanes pero con una gran participación de vientos; un estilo de canto, *Lam*, en solo y en dúo, a medio camino entre la épica y el divertimento; el *Jen*, órgano de boca utilizado con el más increíble virtuosismo.

La música del sur de Vietnam *Don tai tu*, o sea: de aficionados, es en realidad una música tan compleja que ha de ser interpretada por profesionales: es una música de *divertimento* incluida en la categoría de la música erudita con su codificación de los modos, ritmos, y de la improvisación. Una amplia colección de instrumentos se puede escuchar: laúdes *kim*, *xen* y *tam*; vielas *co*, *gao* y un violín (utilizado desde 1950); varias percusiones.

Pedro Elías



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

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

Entre guitarristas anda el genio



«Su manera de ejecutar es verdaderamente extraordinaria, pues no solamente da la debida expresión, de la cual la guitarra es tan capaz, sino que también imita el sonido de otros instrumentos, produciendo una variedad inmensa de tonos, convirtiendo la guitarra en una orquesta en miniatura...». Estas palabras, robadas de una crítica aparecida en el diario *The Times* referente a un concierto ofrecido por Julián Arcas en Londres el 12 de septiembre de 1862, son hoy igualmente válidas para definir —parcialmente— las fabulosas interpretaciones que de fragmentos inéditos creados por el gran guitarrista almeriense ha grabado ahora María Esther Guzmán para la colección Documentos Sonoros del Patrimonio Musical de Andalucía, el bien diseñado y vasto proyecto fonográfico emprendido por el Centro de Documentación Musical de Andalucía.

Julián Arcas (1832-1882) fue el más importante guitarrista de ese período romántico —tan absurdamente perdido de la música española— que se extiende desde Dionisio Aguado hasta Francisco Tárrega. Su producción para la guitarra se aproxima a los noventa títulos, entre transcripciones, diversas obras de carácter flamenco y folclórico y composiciones originales. Todo ello está presente en este disco compacto, desde la *Fantasia sobre temas de «La favorita»* (sobre la ópera de Donizetti) o la recreación que efectuó Arcas a partir de las *Vísperas sicilianas* de Verdi, hasta la utilización de antiguos temas procedentes del folclore español, como la *Fantasia sobre «El paño»* (en la que recurre al mismo motivo popular que utilizó Glinka en la *Segunda*

obertura española y Falla en sus *Siete canciones populares españolas*), sin olvidar las composiciones originales entre las que se incluyen *Andante*, *El delirio* y *Polaca fantástica*.

No ha podido llegar en mejores manos al disco la desconocida obra de Julián Arcas. La sevillana María Esther Guzmán es, sin duda, uno de los más sobresalientes talentos de la guitarra contemporánea. Superada felizmente la espectacular fase de *niña prodigio*, su técnica y lenguaje musical se han desencorsetado para llegar a una joven madurez capaz de recrear en su más elevada dimensión estos placenteros y bien contruidos pentagramas de la guitarra romántica española. Refinamiento, belleza sonora, riqueza de color, hondura expresiva y una consustancial gracia en el juego de las dinámicas personalizan estas modélicas versiones, que con toda seguridad cautivarán muy particularmente a los amigos de la guitarra. Ejemplar la estupenda toma de sonido y los extensos y bien documentados comentarios (en castellano!) que acompañan la grabación, firmados por Eusebio Rioja.

J.R.

ARCAS: *Fantasia sobre «El paño»*. El sueño de Rosellón. *Polaca fantástica*. *Fantasia sobre «La favorita»*. Rondó. *Andante*. *Vísperas sicilianas*, melodía y bolero. *Andante* y estudio de Prudent. *El delirio*. María Esther Guzmán, guitarra. Productora Andaluza de Programas. DDD. 66'42". Grabación: Sevilla, II/1992. Productor: José María Valverde. Ingeniero: Jorge Marín. Fandango.

BACH: *Conciertos para clave en re menor*, BWV 1052; *mi menor*, BWV 1053 y *re mayor*, BWV 1054. Melante Amsterdam. Bob van Asperen, clave. EMI REFLEXE CDC 7 54478 2. DDD. 59'35". Grabación: Utrecht, XII/1991. Productor: Simon Woods. Ingeniero: Simon Rhodes.



Espléndido comienzo el del excelente clavecinista holandés en lo que promete ser una interesante integral de estos preciosos *Conciertos del Cantor*. Como es habitual, sus versiones (tal ocurre con la del conocido BWV 1052) son incisivas, vivas, bien articuladas y dotadas de un *rubato* que, aunque no del gusto de todos, al firmante siempre le ha resultado muy natural y atractivo. Su mecanismo es, como de costumbre, extraordinario (espléndida la traducción del tercer tiempo del citado BWV 1052). Hace años que su maestro Leonhardt grabó una excelente integral de los *Conciertos* para Teldec, que presumiblemente no tardará mucho en reeditarse en serie económica. La concepción de Leonhardt es simplemente inefable, dotada de esa natural perfección de quien es un colosal traductor de la obra para teclado de Bach, y resulta curioso que su conjunto parece sonar más numeroso que el de su

discípulo cuando la composición es idéntica. El sonido del clave de Leonhardt es algo más duro —pero igualmente hermoso— que el que ofrece el Taskin (1764) de van Asperen.

Es muy difícil hacer una recomendación entre estos dos. Quien esto firma ha disfrutado un disparate con este disco, y desde luego espero poder escuchar el resto de la serie. Quizá entonces sea el momento de hacer una valoración global. Pero van Asperen no ha podido empezar mejor esta andadura bachiana.

R.O.B.

BACH-STOKOWSKI: *Preludio de la Partita n.º 3 para violín solo*. *Chacona de la Partita n.º 2 para violín solo*. *Aria de la Suite en re*. *Ein feste Burg*. *Pequeña fuga en sol menor*. *Arioso de la Cantata n.º 156*. *Wachet auf... Komm, süßer Tod*. Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Leopold Stokowski. RCA 09026 61267 2. ADD. 50'10". Grabación: Londres, IV/1974. Productor: Richard Mohr. Ingeniero: Robert Auger.



Los arreglos de Stokowski —a veces extraordinario director de orquesta— sobre obras de Bach

consistían fundamentalmente en recargar la línea melódica y acentuar los adornos hasta que el original quedara prácticamente irreconocible. Pasado el tiempo, nada pueden decir al oyente de hoy que, si no los conocía, se sorprenderá primero para aburrirse de seguido. La verdad es que este paseo por el kitsch más depurado no sirve absolutamente para nada. Todo esto está viejo, viejísimo.

L.S.

C.P.E. BACH: *Sonatas Prusianas y Württembergas*. *Concierto para clave solo*. Bob van Asperen, clave (Schütze, 1969, copia de Dulcken, 1745). 3 CD TELDEC 9031-77623-2. ADD. 70'50", 56'15", 48'51". Grabaciones: Haarlem, XI/1977; I y IX/1978; VI/1979. Edición en CD: 1992. Productor: Hans-Bernhard Bätzing. Ingenieros: Werner Schmidt, Siebert Ernst, Michael Schultz.



Escritas cuando aún vivía Johann Sebastian —las *Prusianas* datan del mismo año que las *Variaciones Goldberg*—, estas dos series de sonatas de Emanuel Bach evidencian un momento de transición estilística entre el barroco y la manera sentimental del preclasicismo. Sin embargo, Asperen prefiere acercarse a las partituras desde el firme apoyo de la referencia de la música del gran Bach. Desde luego, la influencia del padre sobre el hijo es bien patente para todo aquello que evoque las formas, ya en trance de desaparición, de la primera mitad del siglo XVIII, pero aquí el intérprete la extiende a la totalidad del mundo sonoro de las *Sonatas*. La aparición embrionaria de lo que habrá de ser la teoría de los afectos en algún tiempo lento —*Andante* de la *Sonata en fa mayor*— no prospera finalmente, sobre todo por el lirismo rígido del *Adagio* de la *Sonata en mi menor*. El clavecinista extrema los recursos dinámicos —*Largo* del *Concierto*—, despliega su gran capacidad virtuosística, en especial en el *Allegro* de la *Sonata en mi menor* y el *Allegretto* del *Concierto*, mas su dicción se hace un punto entrecortada al exponer el *Allegro assai* que cierra la *Sonata en mi bemol mayor*. La sonoridad ácida de los acordes iniciales del *Moderato* de la *Sonata en si menor* contrasta con el tratamiento muy refinado de este mismo aspecto en el *Adagio* no molto inmediato.

E.M.M.

BACH: *Los Motetes*, BWV 225-230. Coro de cámara Netherlands. Aageet Zweistra, violonchelo; Maggie Urquhart y Maarten van der Heyden, violones; Jan Kleinbussink, órgano. Director: Ton Koopman. PHILIPS 434 165-2. DDD. 62'. Grabaciones: XI/1986, III/1987.



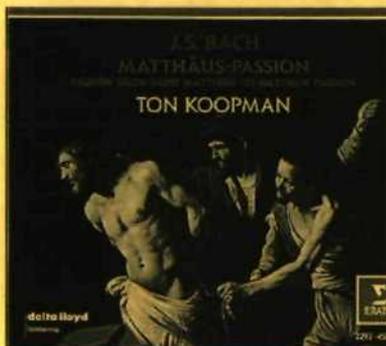
Aunque los 6 *Motetes* de Bach no constituyan precisamente un conjunto de obras de gran popularidad, en comparación con otras de su corpus religioso, sin embargo existen varias versiones lanzadas recientemente al mercado. Recordemos, por ejemplo, la debida a Eric Ericson y sus muchachos, uno de

Pasión preciosista



Debo confesar que tengo una impresión relativamente confusa tras escuchar la versión que ese músico peculiar que es Ton Koopman realiza del gran oratorio bachiano, una de mis obras más queridas. Todo está, sin duda, en su sitio. La lectura es fluida y expresiva, alejada de romanticismos innecesarios. El Coro canta muy bien (ha mejorado sensiblemente desde su prestación sólo discreta para Leonhardt en la *Misa en si menor*), pero no alcanza los niveles del Collegium Vocale de Gante para Herreweghe (Harmonia Mundi), aunque Koopman acierta al evitar los prolongados silencios entre frases de éste. La prestación orquestal es magnífica, y tanto Guy de Mey como Peter Kooy realizan sendas excelentes lecturas del evangelista y de Jesús, respectivamente, aunque el tenor no alcanza los excelsos niveles de Equiluz (Harmoncourt, Teldec) ni Crook (Herreweghe), y el bajo tampoco logra la imponente traducción de Ridderbusch para el berlinés ni de Cold para el belga. Wessel, cuyos medios son sólo suficientes, queda lejos del magnífico Jacobs para Herreweghe (el aria *Erbarme dich* es todo un ejemplo), y Schlick está simplemente espléndida.

Pero creo que lo que distancia a Koopman de las versiones ahora preferibles de este oratorio (las citadas, más Leonhardt, Deutsche Harmonia Mundi) es su tendencia al excesivo preciosismo, a una exagerada libertad de letra (¿para mayor efecto dramático?), que se manifiesta desde la extraña registración empleada en el órgano en diversos momentos, que lo hace demasiado presente, hasta, sobre todo, la profusión de efectos coloristas (¿a qué vienen las florituras del continuo en el recitativo del beso de Judas, como en muchos otros?), ¿qué clase de ruido indefinido hace el continuo en el recitativo del terremoto? Hay unas notas escritas en la partitura), aparte la si se quiere anecdótica inclusión de flautas de pico (prescritas por el compositor sólo en el número 23, recitati-



vo del tenor O Schmerz, al menos en las ediciones de Bärenreiter y Eulenburg) en los corales inicial y final de la primera parte. Creo sinceramente que estos artificios sobran, que la música que contiene este oratorio es, en primer lugar suficientemente bella, en segundo lugar, más que suficientemente expresiva, y en tercer lugar está suficientemente detallada por un compositor que sin duda es uno de los más perfectos que la historia de la música haya dado. Por ello creo que Koopman, un gran músico sin duda, yerra en esta concepción preciosista de la *Pasión* bachiana. Por lo demás, si uno es capaz de gustar de estos efectos añadidos, la interpretación tiene mucho que disfrutar, y la toma sonora es impecable.

R.O.B.

BACH: *La Pasión según San Mateo*, BWV 244. Guy de Mey, tenor (Evangelista); Peter Kooy, bajo (Jesús); Barbara Schlick, soprano; Kai Wessel, contratenor. Christoph Prégardien, tenor; Klaus Mertens, bajo. *Nederlandse Bachvereniging. Sacramentskoor Breda. Orquesta Barroca de Amsterdam.* Director: Ton Koopman. 3 CD ERATO 2292-45814-2. DDD. 164'. Grabación: Oudskarpel, VI/1992.

otros países de Europa y de América-, sino por el resto de sus muchas y multidireccionales actividades, todas teñidas de novedad inconformista. Sucede, sin embargo, que es aquella ocurrencia la que en mayor medida le ha proporcionado notoriedad y le ha acercado al gran público.

Pero, ¿son trasladables al disco, por excelentemente que se haya cuidado la incorporación a él de los acontecidos físico-sonoros, cuantas vivencias y sugerencias nacen de la experiencia directa y tangible de contemplar, de pasear, empapados en el allí y en el entonces, el entorno espacial preciso que acompaña al repicar? Con toda sinceridad, a pesar de los ladridos y de los bocinazos introductorios y finales, creo que no. Si no puede dudarse de la subsidiariedad —espléndida en tantos casos y necesaria siempre, eso sí— de cualquier grabación discográfica en relación con la correspondiente música en vivo, se me antojan insalvables los muros que se interponen, por mucha imaginación que se le eche el asunto, entre los sonos lanzados al viento por un par de centenares de campanarios urbanos, y aun por cuanto en torno pulula y respira, y quien lo recibe enlatado a través de fríos altavoces.

L.H.

BARTOK: *Concierto para piano y orquesta nº 1. Concierto para piano y orquesta nº 3.* Daniel Barenboim, piano. Nueva Orquesta Filarmonía. Director: Pierre Boulez. EMI 7 54770 2. ADD. 49'49". Grabación: Londres, VII/1967. Productor: Suvij Raj Grubb. Ingeniero: Christopher Parker.



Al fin aparece en CD una grabación saludada en su momento con todos los honores y cuya ausencia del catálogo parecía no entenderse demasiado bien. Boulez y Barenboim, con veinticinco años menos que hoy, nos ofrecen un Bartók en el que predomina el interés del director por mantener la claridad de la línea en un discurso que le permite centrarse en el espectro sonoro, en la exposición de un universo formal que remite menos que otras veces a esas cordialidades que, en aquella época, no parecían atraerle demasiado a la hora de acercarse a la música del húngaro. El pianista rebosa decisión y fuerza en un intento absolutamente logrado por seguir el fluir de una masa orquestal que comparte siempre con él el protagonismo de ambas piezas. Basta ver cómo se apoya en el fraseo del conjunto en el Allegro molto del *Primer concierto* —soberbiamente traducido— o en el bellísimo Adagio religioso del nº 3 que, sin embargo, no alcanza ese último grado de nocturnidad un algo alevosa que parece pedir. Boulez y Barenboim nos entregan así una de las grandes versiones del *Concierto nº 1*, que vuelve a pedir bajo sus manos un lugar semejante en el interés de los programadores a sus compañeros de ciclo. Baja algo el nivel en el *Tercero*, al que quizá le falte la energía que rebosa el anterior, con un Allegretto un punto rapsódico. En cualquier caso, una de las grandes versiones de unas obras que las conocen de altura, como la parece que al fin reeditada de Hambro y Mann (Bartok Records), o las de

F.B.C.

BARBER: *Concierto para campanas y espadañas de la ciudad de Granada. Trescientos músicos-gimnastas, dirigidos por Javier Lara y Julia Gutiérrez.* HYADES ARTS hy CD-6. 51'50". Grabación: bajo la Torre de Vela, Granada, 9-X-1992.



No sé si, como afirmó en su momento Daniel Charles, sería Llorenç Barber (Aielo de Malferit, Valencia, 1948) «el más brillante compositor de la joven generación española». Lo que sí sé es que es uno de los más originales e imaginativos de esa generación y de muchas otras. Y no sólo, por supuesto, por el invento de montar conciertos urbanos de campanas en tantas y tantas ciudades —de España, principalmente, pero también de

los maestros en el difícil dominio de las masas corales (EMI 7 54634 2, grabado en 1992). Aunque la versión de Koopman es anterior, no tiene nada que envidiarle a la del director nórdico. Koopman es más ligero, adelgazando los colores de las voces, para mostrar una polifonía más desnuda y camerística. Tanto impostan la voz los conistas (en el auténtico sentido de la palabra), que en el caso de la cuerda de los sopranos rozan un falsete inadecuado en el registro agudo. La impostación de los tenores, en cambio, es encomiable. Otra característica es el vibrato, medido, para provocar una mayor sensación de motilidad.

Con todo, la versión de Ericson es muy digna. Diríase, empleando la terminología sonatística corelliana *ad hoc*, que la versión de Ericson es *da chiesa*; mientras que la de Koopman es *da camera*; por una mayor proyección profana, de tratamiento concertístico.

Más que un placer



Más reconocido que nunca y grabando casi a ritmo *karajiano*, tras muchos años en la sombra investigando concienzudamente y colaborando con sellos minoritarios —salvo en su larga etapa americana, en la que registró para la hoy absorbida CBS obras como el *Elías* de Mendelssohn—, Helmuth Rilling sigue enfrascado en su mastodónico proyecto de dejarnos en disco su todo Bach, que incluye incluso la integral de la obra para teclado, que está registrando desde el clave y el órgano. Ahora, y tras la reciente aparición de las *Cantatas navideñas* (ya comentadas por Francisco Bueno Camejo en el número 72 de SCHERZO), llegan las de Semana Santa, también de la mano del sello Hänssler.

Escribía con tino Bueno Camejo que este vasto trabajo sobre las cantatas de Bach efectuado por Rilling merece un lugar de honor, incluso después de la «seria y rigurosa sistematización discográfica de Hamoncourt y Leonhardt». En esta nueva entrega, el riguroso e infatigable director alemán nos brinda en cuatro discos compactos su visión de las *Cantatas para la fiesta de Pascua*, al frente del Bach Ensemble y de un eficiente, disciplinado y opulento elenco de voces solistas, en el que destacan singularmente la soprano Arleen Augér (*Cantatas, BWV 31, 42, 43, 184, 249*), la mezzosoprano Carolyn Watkinson (*Cantatas BWV 6, 175*) y el tenor Peter Schreier (*Cantatas, BWV 42, 175*). Se trata de grabaciones efectuadas entre enero de 1975 y octubre de 1982, ahora felizmente rescatadas en compacto.

Rilling siempre ha estado particularmente interesado en buscar la simbología que establece Bach a partir de los textos de sus composiciones, algo que se pone particularmente de relieve en estas cantatas. Es un Bach sobrio, comedido, respetuoso, pero al mismo tiempo vivo y muy humano. Preciso. En absoluto frío. Como es tradicional en él, respeta en estas *Cantatas para la Fiesta de Pascua* las reducidas dimensiones orquestales de la época de Bach. En ellas se respira esa tercera vía bachiana establecida por Rilling, a medio camino entre el puntillismo de los historicistas y la visión romantizada de sus maestros (como Leonard Bernstein), que propicia una versión de enorme atractivo. Escuchar voces tan excelentes como las antes mencionadas y un conjunto tan preparado y competente en estas lides como el Bach-Ensemble, gobernados por una mente musical de semejante calibre, resulta, más que un emocionante placer, casi una necesidad. La calidad de la grabación, a pesar de no ser digital, es muy alta, casi óptima. Inconcebible que esta espartana edición no venga acompañada de los textos que merecen y exigen estas cantatas y estos intérpretes.

J.R.

BACH: *Cantatas para la Fiesta de Pascua, BWV 182, 249, 31, 6, 42, 108, 128, 43, 172, 34, 184 y 175. Bach Ensemble y solistas y agrupaciones corales varias. Director: Helmuth Rilling. 4 CD HÄNSSLER 98.837. ADD. 70'08", 71'01", 55'55" y 75'14".*

Anda-Fricsay (DG), Ashkenazi-Solti (Decca) —las dos en álbumes de dos discos— y Bishop-Kovacevich-Davis (Philips), que recoge —como la de Sandor-Fischer (Sony)— los tres conciertos en un solo disco, y de serie media. Queda por editar en CD la versión Rogé-Weller (Decca), que está francamente bien. Para quien quiera la obra completa para piano y orquesta, su opción está en el álbum de tres discos de Kocsis-Fischer (Philips).

L.S.

BEETHOVEN: *Sonatas para violín y piano n.º 4 en la menor, Op. 23. N.º 6 en la mayor, Op. 30, n.º 1. N.º 7 en do menor, Op. 30, n.º 2. N.º 8 en sol mayor, Op. 30 n.º 3. Zino Francescatti, violín; Robert Casadesus, piano. SONY Masterworks Portrait MPK 52534. ADD. 76'10". Grabación: París, 1961.*



Finaliza con esta entrega la integral que Sony nos propone de las *Sonatas* de Beethoven por Francescatti y Casadesus. Una opción sumamente interesante por lo que tiene de oposición de dos conceptos en el fondo complementarios: el más clásico, temperado, elegante por naturaleza del piano de Casadesus; el más romántico, apasionado, aquí siempre vigoroso de Francescatti. Los dos

intérpretes se entregan a fondo para darnos un Beethoven viril que muestra sus cartas desde el Presto de la *Sonata en la menor* atacado con una generosidad sin tasa. Muy bella la prestación de Casadesus en la inquietante *Séptima Sonata*, en la que marca desde el comienzo su carácter de curioso precedente de las piezas crepusculares del autor. El sonido del disco es simplemente digno, mejor para el piano. También en serie media, y con regular toma sonora, nos encontramos con una alternativa histórica: Arthur Grumiaux y Clara Haskil (Philips).

L.S.

BEETHOVEN: *Sonatas para piano n.º 30 en si bemol mayor opus 109, n.º 31 en la bemol mayor opus 110 y n.º 32 en do menor opus 111. Vladimir Ashkenazi, piano. DECCA 436 076-2. DDD. 65'08". Grabación: Lucerna, VII/1991. Productor: Andrew Cornall. Ingeniero: Colin Moorfoot.*



No se puede reprochar a un veterano de muchas lides y en varios menesteres la pérdida del candor; pero es el caso, y eso no hay quien lo remedie, que por él resplandeció en otro tiempo el joven Ashkenazi al piano, cuando la batuta no le había tentado todavía. En sus versiones había un dolor desvalido, que se

identificaba con una muy peculiar técnica de la digitación, y prendía en los oídos con amorosa simpatía. Aquel *pathos* no se ha perdido, pero al desamparo le sucede ahora una suerte de exasperación convulsa que no beneficia el más allá del bien y del mal que habita en el último Beethoven. Las versiones son formidables y están formidablemente registradas: pero no todo es Sinaí en Beethoven y menos a estas calendas de su recorrido por la Música. Y el revés de lo que antes cautivaba, ahora llegar a irritar. Acaso no esté de más que así sea, si de alardear modernidades se trata: pero uno no busca en Beethoven a Alban Berg.

J.A.A.

BEETHOVEN: *Sonatas para piano Op. 2: n.º 1 en fa menor, n.º 2 en la mayor, n.º 3 en do mayor. Melvyn Tan, fortepiano (Derek Adlam, sobre un original de Anton Walter). EMI CDC 7 54657 2. DDD. 73'07". Grabación: Dorset, III/1992. Productor: David Murray. Ingeniero: Mike Clements.*



Nuevo ejemplar del ciclo Beethoven que el fortepianista asiático está registrando para EMI. E interesante, porque aunque algo lineal en algunos momentos (tiempos centrales de la *Sonata en fa menor*, dicho con escasa gracia el Minuetto; segundo tiempo de la en la mayor), Tan extrae todo el partido a las posibilidades sonoras del instrumento, y su mecanismo sigue siendo espectacular, como puede evidenciarse en el fulgurante Prestissimo final de la primera de las *Sonatas* mencionadas. Los *tempi* son uniformemente muy vivos. Uno pediría más reposo y ciertamente más trascendencia en los tiempos lentos y especialmente en el segundo movimiento de la *Sonata en la mayor*, pero estas lecturas elegantes y ágiles sirven en general bien a esta música del primer Beethoven. Impecable toma sonora. Un disco entretenido, en suma. No obstante, no es preciso —supongo— decirles que los Richter, Barenboim, etc. son *otra cosa*.

R.O.B.

BLOCH: *Sinfonía en do sostenido menor. Schelomo, rapsodia hebrea para violonchelo solista y gran orquesta. Torleif Thedéen, violonchelo. Orquesta Sinfónica de Malmö. Director: Lev Markiz. BIS-CD-576. DDD. 78'25". Grabación: Malmö (Suecia), VIII/1990 (Schelomo) y VIII/1992 (Sinfonía). Productores: Robert von Bahr (Sinfonía) y Robert Suff (Schelomo). Ingenieros: Robert von Bahr (Sinfonía) y Siegbert Ernst (Schelomo).*



Ernest Bloch (1880-1959) es producto del choque entre una formación musical occidental y su raigambre judía; como muchos de sus colegas: Mendelssohn, Mahler, Schoenberg, Bernstein, claro... pero también Meyerbeer, Offenbach, Dukas o Milhaud. Sólo que en el suizo el componente hebreo, con no ser objeto de citas literales, es más persistente y

evidente, cosa que él mismo subrayó. En la pugna entre la escritura orquestal de inspiración alemana y la melodía de filiación judía vence ésta, con sus tópicos melismas y ornamentos. «Es el alma judía lo que me interesa, el alma compleja, ardiente, agitada, que siento vibrar a través de la Biblia», escribió Bloch a modo de guía de su obra. Su propósito es aplicable sin reserva a *Schelomo*, su obra más difundida, acoplada en este compacto con la *Sinfonía en do sostenido menor*, pieza escrita a los veintitrés años —no hay que confundirla con la *Sinfonía Israel*— y desdeñada luego por confesada inmadurez. Pero es esta página de estudiante con ambiciones la que define el interés, mediano, de este compacto, recomendable a los optantes por dicho acoplamiento particular: para *Schelomo* hay copia de versiones mejores. Lev Markiz dirige la Sinfónica de Malmö con convicción limitada; casi con apatía, más preocupado por una respuesta orquestal que, queriéndose brillante, queda en ruidosa. Lo mejor es la limpia voz de Thedéen, prometedor violonchelista al que, por nórdico, quizás le falte el deseable punto de arrebatado caluroso. La grabación es deficiente: obliga a numerosos ajustes del potenciómetro; y —sobre todo en la *Sinfonía*— fatiga con un sonido amazacotado y emborronado, que a veces retumba y otras parece venir de una sala distante.

A.L.

BLOCH: *Concerto grosso n.º 1. Concertino para flauta, viola y orquesta de cuerdas. Cuatro episodios para orquesta de cámara. Concerto grosso n.º 2 para cuerdas. Solistas y orquesta de cámara Amadeus. Directora: Agnieszka Duczmal. CPO 999096-2. DDD. 71'51". Grabación: 1990. Productor: Wilhelm Meister. Ingeniero: Hans Schmidt.*



La imagen corriente de Bloch es el *gran formato*, a menudo ilustrado con motivos del folclore y la liturgia judíos. Gran orquesta, descripciones, narraciones, aliento épico. Pero, paralelamente, hay un Bloch poco frecuentado, recogido, divertido, de una intimidad regocijante, con una sutil y lograda mezcla de armonía expresionista (Bloch llegó a experimentar con cuartos de tono, p. ej. en su *Quinteto*) y apretados desarrollos de inspiración neoclásica. Las fechas de redacción de estas obras (de 1924/1926 hasta 1952) señalan que la tesitura camerística siempre le interesó y ocupó sus *intersticios* de compositor.

Los intérpretes dirigidos por Duczmal son excelentes y trabajan con aplicación y enjundia. Para ser una presentación discográfica de estas composiciones, nada puede pedirse de mejor.

B.M.

BOCCHERINI: *Quintetos n.º 4, en re mayor G. 448 y n.º 6 en sol mayor, G. 450. CASTELNUOVO-TEDESCO: Quinteto opus 143. Kazuhito Yamashita, guitarra. Cuarteto de Tokio. RCA RD60421. DDD. 61'17". Grabación: Nueva York, II/1990. Productores: David Saks y David Frost. Ingeniero: Paul Goodman.*



La fórmula boccheriniana del quinteto con guitarra, retomada luego en este siglo, se desmarca sin duda de la tradición europea. De hecho, se percibe en ella una cierta ambigüedad que deriva de su doble juego: la materia es camerística, pero el porte es sinfónico. Por ello, tal vez, el Cuarteto Japonés se halla en ella como el pez en el agua y la colorea a su vez con tintas de otras tradiciones. O acaso el conjunto nipón destaca con candor sus notas disidentes. En todo caso, el compacto respira un aroma muy sugerente que halagará a todos aquellos que invocan, en el músico de Lucca, al fantasma de la música ibérica que no llegó a ser.

J.A.A.

CHAIKOVSKI: *Serenata para cuerdas, Op. 48. Souvenir de Florencia, Op. 70. Orquesta de Cámara de Europa. Director: Gerard Korsten. DEUTSCHE GRAMMOPHON 437 541-2. DDD. 66'45". Grabación: Berlín, III/1992. Productor: Christopher Alder. Ingeniero: Gernot von Schultzen-dorff.*



He aquí un ejemplo estándar del disco de hogaño: espectacular sonido, gran orquesta, competencia grisácea en el director y encantadora presentación.

Lástima que falte fantasía en el canto de las cuerdas al inicio del *Allegro* con espíritu de la *Serenata*. O que los acordes finales muestren tan poca convicción. O que no haya más pasión en el primer tiempo del *Souvenir de Florencia*. O que los primeros dos minutos del *Allegro* vivace final sean de una sosería sin par. O que todavía tengamos en la memoria a los Stokowski, Kussevitzi, Mravinski y compañía.

R.Y.P.

CHAIKOVSKI: *Serenata para cuerda Op. 46. Cuarteto Op. 11. Elegía. Scherzo Op. 42, n.º 2. Orquesta de Cámara del Kremlin. Director: Misha Rachlevski. CLAVES 50-9116. DDD. 66'51". Grabaciones: Moscú, X-XI/1991. Productor: V. Ivanov. Ingeniero: V. Schuster.*



El mayor interés de este disco reside en que incluye una obra muy poco escuchada de Chaikovski: la *Elegía* para cuerda escrita en 1884 en memoria de su amigo el actor Ivan Samarin. Es una página breve pero intensa, con un tratamiento rítmico muy interesante y un tono doliente y austero no exento de sentimiento.

El disco se centra en la archifamosa *Serenata* para cuerda que no alcanza aquí una interpretación especialmente memorable. Sobre todo el primer movimiento —una sonatina en *Allegro moderato*— parece un presto agresivo. En general el sentido poético, de ligereza y elegancia que asociamos con la *Serenata* están casi siempre ausentes en esta grabación. Misha Rachlevski no parece encontrarse a gusto en músicas así. El célebre vals está dirigido con tanta dureza que pierde todo su encanto.

El propio Rachlevski —que dirigió en sus comienzos a la orquesta de Granada— es el autor del arreglo para conjunto de cuerda del *Cuarteto n.º 1* —que está mucho mejor en su versión original— y del *Scherzo de Souvenir d'un lieu cher* para violín y piano —al que le sucede lo mismo—. La Orquesta de Cámara del Kremlin tiene buenos instrumentistas, por descontado, pero aquí prima la personalidad de Rachlevski. Como la toma sonora tampoco es de mucha calidad mi consejo es la abstención.

C.R.S.

CHOPIN: *Concierto para piano n.º 1 en mi menor opus 11. LISZT: Concierto para piano n.º 2 en la mayor. Tzimon Barto, piano. Royal Philharmonic Orchestra. Director: Adám Fischer. EMI CDC 7 54648 2. DDD. 65'07". Grabación: Londres, XII/1991. Productor: David Groves. Ingeniero: Mark Vigers.*



La metáfora de la joya y el estuche para figurar el juego de solista y orquesta en el concierto clásico-romántico probablemente es poco feliz. Sin embargo, la R.P.O. y su director la propician en esta versión, donde los atriles rodean el teclado, ciertamente exquisito, de Tzimon Barto, sin osar penetrar en él y guardándole el respeto de un terciopelo distanciador. Lo cual, en el caso de Chopin, representa una opción defendible, aunque tópica; pero, en el caso de Liszt, desvirtúa la trama de la composición, porque diluye la inspiración de su centro. Nada que objetar al registro, por supuesto.

J.A.A.

CHOPIN: *Fantasia en fa menor opus 49. Baladas en sol menor opus 23, en fa mayor opus 38, en la bemol mayor opus 47 y en fa menor opus 52. Barcarola en fa sostenido menor opus 60. Nocturno en do sostenido menor opus posth. Paul Badura-Skoda, piano. VALOIS V 4672. DDD. 60'06". Grabación: Viena, IV/1992. Productor e ingeniero: Thomas Gallia.*



Es obvio que la Historia del Piano no coincide con la Historia de la Música: en la época de Mozart, un piano menos que adolescente, por ejemplo, contemporiza con un lenguaje musical más que maduro. La de Chopin, sin duda, es época muy otra: pero el anacronismo de ambas historias subsiste y permite que un músico romántico pueda ser y de hecho sea un pianista clásico. Badura-Skoda hace suya esa perspectiva. Ahora bien: contención, y así lo atestiguan innumerables grandes intérpretes continentales, no es olímpica indiferencia. Y en todo caso, el viaje al Olimpo corre todos los riesgos, y los hielos, de la distancia que la grabación digital no hace sino agravar. Acaso por eso, se echa más de menos el vivo y se lamenta el soporte, no por su calidad, que la tiene, sino por el despeso que añade al despeso.

J.A.A.

COUPERIN: *Libro V de piezas para clave.* Blandine Verlet, clave. **ASTRÉE-AUVIDIS E 8735.** DDD. 58'16". Grabación: Colmar, VII/1991. Ingeniero: Nicolas Bartholomé.



Aunque la Sra. Verlet nunca ha querido permanecer encerrada en el campo de la literatura clavecinística, dedicándose también al piano-forte o a la dirección de grupos camerísticos (dirigiéndolos desde su instrumento, a la antigua usanza), y pese a haber ampliado su repertorio incluso a autores contemporáneos, lo cierto es que esta intérprete parisina pasa por ser hoy en día una de las más reputadas autoridades de la música barroca francesa para clave. Especialmente de los Couperin.

Desde su clave Ruckers, auténtico (1624), de sonido tan incisivo, Blandine Verlet nos expone la retórica sensual de la música clavecinística de Louis Couperin. Y lo hace con reposo y elegancia cortesana; entre las ampulosidades de las *allemandas* y el vigor manifestado en algunas *courantes* (como la *M106*, de la *Suite en la menor*, alternando los registros de 8' y el *tutti*). Los preludios introductorios constituyen el flanco más débil de su interpretación; en donde la parisina muestra escasa libertad e imaginación rítmica. Sus grabaciones son elaboradas de manera filigranesca y con exquisito primor, alternando entre los 4', 8' y *tutti*. Grabaciones que abarcan períodos enteros y que refuerzan las exposiciones temáticas, breves monólogos a cargo de distintas voces. Esta es, sin duda, su mayor contribución en este disco. Su ornamentación, muy cuidada.

F.B.C.

DEBUSSY: *Le martyre de Saint Sébastien.* Ann Murray, Sylvia McNair, Nathalie Stutzmann, Leslie Caron (narradora). Orquesta Sinfónica de Londres y Coros. Director: Michael Tilson Thomas. **SONY 48240.** DDD. 66'25". Grabación: 1991. Productor: Andreas Neubronner. Ingeniero: Marcus Herzog.



Esta música, escrita para la obra de Gabriele D'Annunzio, encuentra complicada cabida en el repertorio y no menores problemas de enfoque. Por un lado, interpretada sin su texto literario la deja incompleta y sin un punto de arranque expositivo; por otro cómo concebirla: ¿cual una obra religiosa o dramática; como una cantata, un oratorio, un ballet o una ópera? En disco se han buscado varias soluciones que van de la lectura de Inghelbrecht, quien entre los números introduce un narrador que cuenta la obra de D'Annunzio, en una amplia reducción orquestal, a la de Pierre Monteux (espléndida), únicamente provista de los fragmentos orquestales. Es preciso recordar de pasada la inmejorable lectura de Charles Münch, muy teatral.

Tilson Thomas, con poca dedicación a la música de escena, a excepción de una discutible *Tosca* con Carreras, Marton y Pons, ha elegido grabar la partitura completa tal como Debussy nos la dejó, introduciendo una voz recitante (la atractiva de Leslie Caron) que sobresale de la música, creando un mági-

clima, entre onírico y piadoso. Las partes musicales se leen luego aisladamente, es decir, que, según el texto y su significado musical, el director se muestra aquí lírico, allá dramático, unas veces místico, otras descriptivo. Quizás sea ésta la mejor fórmula para la diversificada partitura. Además de la opulenta traducción orquestal, Tilson Thomas cuenta con un buen reparto canoro, desde la exquisita Sylvia McNair, que se lleva la mayor parte de la presencia vocal, a la buena contralto haendeliana Nathalie Stutzmann, pasando por la menos dotada, pero siempre cuidada artista, Ann Murray. Un respetable resultado para una de las obras vocales de Debussy menos frecuentadas por el disco.

F. F.

DEBUSSY: *Sonata para violín y piano.* **RAVEL:** *Sonata para violín y piano.* **SAINT-SAËNS:** *Sonata para violín y piano, n.º 1, op. 75.* Kyoko Takezawa, violín; Rohan de Silva, piano. **RCA 09026 61386-2.** DDD. 52'31". Grabación: Nueva York, V/1992. Productor: André Gauthier. Ingeniero: Anthony Salvatore.



Si tenemos en cuenta que el primer movimiento de la *Sonata* de Debussy va indicado *Allegro vivo*, esta versión comienza muy tímidamente, como recordando las propias dudas del compositor sobre este su postrer trabajo (1916-1917), al que meramente consideraba «interesante en cuanto ejemplo de lo que puede esperarse de un enfermo en tiempo de guerra». Sin embargo, a medida que el movimiento avanza, Takezawa va alternando los momentos de tristeza e incluso agotamiento con otros de un fraseo mucho más enérgico y un espectro dinámico amplísimo, rasgos que se hacen extensivos al final. A los *staccatos* y arpeggios del Intermedio les falta en cambio algo de *garra*, aunque el insinuante conjunto que resulta es sin duda cautivador.

Ravel presenta un mundo totalmente diferente, de dolor más recóndito, oculto bajo una dura superficie compuesta de pericia técnica real (*Perpetuum mobile* final) y buen humor sólo aparente (*Blues central*). Takezawa y De Silva responden en todo caso con el grado justo de amargura.

Y en el último vértice del triángulo, más alegre, más larga y menos divulgada que sus otras dos compañeras, la *Primera sonata* de Saint-Saëns; también la única en cuatro movimientos, que se interpretan agrupados en dos pares. Fechada en 1885, es obra de gran inventiva, como muestra el curioso ritmo en 6/8 del motivo con que se abre su primer movimiento. El estilo de la escritura para ambos instrumentos es muy refinado, como no podía ser menos en quien ya llevaba compuestos tres conciertos para violín y a los diez años de edad se había presentado en París como pianista ofreciéndose a tocar de memoria cualquiera de sus *Sonatas* de Beethoven que el público deseara escuchar como propina. Dando una vez más muestras de su versatilidad, esta pareja de jóvenes intérpretes (china ella, originario de Sri Lanka él) propone una lectura fresca y vívida, que completa brillantemente un disco muy recomendable.

A.B.M.

FAURE: *Cuarteto op. 121.* **FRANCK:** *Cuarteto en re mayor.* Cuarteto Parisii. **ACCORD 202142.** DDD. 71'15". Grabación: Abadía de Royaumont, VII/1992. Ingeniero: Jean-Marc Laisné.



En el interesante artículo del libreto, Richard Millet llama la atención sobre la común y peculiar prevención que parece presidir la labor de los compositores franceses por lo que al cuarteto de cuerda se refiere. Efectivamente, quizá por la impronta de Beethoven, los Franck, Chausson, Fauré, Debussy, Ravel, Roussel, Schmitt y Dutilleux solamente escribirán una obra para este conjunto de cámara.

Nos ha dado la impresión de que el Cuarteto Parisii interpreta el *op. 121* de Fauré mirando menos a París que a Viena, aunque Schönberg tiene ya cincuenta años cuando se compone esta obra. Demasiado frío el *Andante*, con más arquitectura que poesía. Oigase cómo secundan desde un segundo plano la melodía principal, hacia el minuto 2 de la pista 6, donde se echa en falta calor y una ambientación más acogedora.

Bien reflejada la típica densidad sonora de Franck en su *Cuarteto en re mayor*, que fue un gran éxito el día de su estreno. Lástima que la labor del Parisii quede ciertamente desmejorada por una toma sonora mate. Los instrumentos surgen como a través de un *sfumato* y algunos instantes, especialmente en el *Larghetto*, se ven afectados de forma sensible. Hay una versión excelente de esta misma obra, y del *Cuarteto* de Ravel, interpretada por el Cuarteto Fitzwilliam (Decca, en una bellísima colección de música de cámara comentada en la actualidad de SCHERZO, 58).

R.Y.P.

GADE: *Trío en fa mayor, Op. 42. Noveletten, Op. 29. Trío en si bemo mayor.* Trío de Copenhague. **KONTRAPUNKT 32077.** DDD. 58'25". Grabación: 1991. Productor: Michael Petersen. Ingenieros: Michael Petersen y Finn Kaufman.



El presente disco nos ofrece la obra compuesta por Gade para violín, violonchelo y piano. Unas composiciones muy gratas, no precisamente originales y que se inscriben en un romanticismo sin demasiados compromisos con lo que no fueran las convenciones de la época. De ellas la más valiosa es el *Trío en fa mayor*, sobre todo su primer tiempo, de cierto vuelo expresivo y una construcción no por sólida menos atractiva. Las *Noveletten* —forma que probó también con la orquesta de cuerda— son piezas más asalonadas, a punto nostálgicas, como respondiéndole a cierto tópico sobre la música nórdica. Tan agradable repertorio es servido espléndidamente por el joven y excelente Trío de Copenhague, una agrupación con la que sería grato contar también para empeños mayores.

L.S.

Grieg: canciones y cuerdas



El día 15 de junio se cumplen 150 años del nacimiento de Grieg. Con ese motivo, DG ha querido publicar una serie de grabaciones del maestro noruego para conmemorar el hecho. De entre ellos, aparecen ahora dos de muy distinto signo: una dedicada a las canciones y otra a obras para orquesta de cuerda. El primer disco es de muy relevante interés tanto por la calidad de las canciones como por su rareza entre las habituales grabaciones de obra de Grieg. El segundo, comparte partituras muy conocidas y llevadas al disco —como la *Suite Holberg* o las *Dos melodías elegíacas*— con otras mucho menos conocidas, tal es el caso de las *Piezas op. 53, 63, y 68*, todas ellas transcripciones del propio Grieg de piezas para piano o canciones—.

Al interés del primer compacto hay que sumar la excelente interpretación de la mezzosopranista Anne Sofie von Otter que canta con magnífica entrega, convicción, sensibilidad y adecuación a los textos y a la música; el pianista Bengt Forsberg es un adecuado acompañante resultando siempre musical. Es lástima que entre los muchos hermosos lieder no figure el op. 33, nº 3, *El corazón herido*, aunque sí los no menos famosos y bellísimos *Te amo* (esta vez en danés, en el original) y *La primavera* (en noruego, o más exactamente en un dialecto noruego). Para los amantes del lied un disco muy recomendable. Es de esperar que DG lance otros nuevos compactos con canciones de Grieg, pues aunque aquí figuran 25, el músico nórdico llegó a escribir más de 150, la mayoría escritos para su esposa Nina.

El segundo compacto está muy profesionalmente interpretado por ese fanático grabador que es Neeme Järvi (dicen que dice que no parará hasta grabar 1000 discos) al frente de la sección de cuerda de la Sinfónica de Gotemburgo. Es un disco al que va el siempre utilizado adjetivo de «bonito» aunque alguna de sus páginas sean algo más. Yo lo calificaría de agradable e inspirado. Suenan bien las cuerdas de Gotemburgo —y el oboe y la trompa en su única intervención en la *Pieza op. 68, nº 1*— y el sonido es excelente. Ambos discos tienen bellas portadas de Edvard Munch.

GRIEG: Canciones. Anne Sofie von Otter, mezzosoprano; Bengt Forsberg, piano. DEUTSCHE GRAMMOPHON 473 521-2. DDD. 67'30". Grabación: Estocolmo, III/1992. Productor: Karl Naegler. Ingeniero: Rainard Maillard.

GRIEG: Suite Holberg. Dos melodías elegíacas. Dos melodías nórdicas op. 63. Dos melodías op. 53. Dos piezas líricas op. 68. Orquesta Sinfónica de Gotemburgo. Director: Neeme Järvi. DEUTSCHE GRAMMOPHON 437 520. DDD. 58'16". Grabación: Gotemburgo, 1991-92. Productor: Lennart Dehn. Ingeniero: Michael Bergék.

C.R.S.

HAENDEL: Water Music. English Baroque Soloists. Director: John Eliot Gardiner. PHILIPS 434 122-2. DDD. 53'13". Grabación: Londres, II/1991. Productor: Wilhelm Hellweg. Ingeniero: Stan Taal.



Este registro se acerca a una de las obras instrumentales más apreciadas de Haendel desde un ángulo ligeramente nuevo, en tanto que se tocan no sólo las tres *Suites* estipuladas de la página —HWV 348, 349 y 350—, sino también dos variantes debidas al propio compositor —HWV 331/1 y 331/2. Pero la grabación, además de interesante, es una realización de extraordinaria fuerza y vitalidad de esta música al aire libre haendeliana. Gardiner saca a la luz la raíz culta, francesa, de la *Ouverture* de la *Suite nº 1*, o la base de baile popular del primer número —sin indicación de carácter o velocidad— de la *Suite nº 3*. Prima siempre la fluidez y elegancia melódicas, aunque tal vez en el *Minuet* y la *Bourrée* de la HWV 348 se conducen estos valores a su máxima expresión. Hay un notable equilibrio instrumental, en el que no falta el relieve conferido a las trompas —tercer número de la *Suite nº 1* y su retorno en el *da capo*—, si bien éstas son menos ariscas y raras de sonoridad que en la versión de Harmoncourt (Teldec). La ebriedad melódica con que es recreado el tiempo *Alla hompipi* de la *Suite nº 2* nos comunica la plenitud anímica de la época y el estilo barrocos.

E.M.M.

HAENDEL: El Mesías. Fritz Wunderlich, Tilla Briem, Margarete Bence, Otto von Rohr. Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión del Suroeste, Stuttgart. Coro Filarmónico de Stuttgart. Director: Heinz Mende. *Xerxes: Holdes Laubgezweige... Schattige Ruh', Das Jawort hol'ich selber; Alcina: Mi lusinga il dolce affetto, Sta nell'Arcana, pietrosa tana.* Fritz Wunderlich. Orquestas de la Radiodifusión de Baviera y de la Cappella Coloniensis. Directores: Rafael Kubelik y Ferdinand Leitner. 2 CD MYTO 2 MCD 925.71. ADD. 76', 76'. Grabaciones: Stuttgart, 1959 (*Mesías, Alcina*) y 1962 (*Xerxes*).



Una insufrible versión alemana, teutónica en el peor sentido, de *El Mesías*; lenta, lentísima; pesada, pesadísima, mal tocada por una orquesta plúmbea, peor dirigida por un tal Heinz Mende. Ni siquiera es la revisión de Mozart: lo que se toca y canta no guarda tampoco el orden del original haendeliano y se practican extrañas operaciones en el texto y en la música; por ejemplo, en el nº 11, que es un coro y que aquí se convierte en un cuarteto con coro. Las voces de los solistas son buenas, sólidas, pero salvando si se quiere a Wunderlich, no tienen ni la agilidad ni el color adecuados a estos menesteres; son también en exceso germánicas, propias para cometidos dramáticos de tipo wagneriano o straussiano. El tenor, con su espléndida voz plateada nos ofrece, en un bonus característico de Myto, un par de arias de dos de las más conocidas óperas del compositor; y lo hace correctamente, aunque dentro de un estilo poco auténtico, empleando el alemán para *Xerxes*. Sonido bastante deficiente,

sobre todo el correspondiente al pseudo *Mesías*. Hay que buscar, por consiguiente, la verdad del gran oratorio haendeliano en otras partes. Hay decenas de versiones. Entre Hogwood, Gardiner, Harmoncourt, Pinnock o Parrott, por un lado, Colin Davis (dos veces), Leppard o Marriner, por otro, Boult, Klemperer o Beecham, como tercera vía, y Mackerras o Corboz, para la revisión de Mozart en alemán, pueden localizarse posibilidades de elección suficientemente válidas como para olvidar esta demencial propuesta de Mende.

A.R.

HAYDN: Conciertos para violín y orquesta, Hob. VII a-1, a-4 y a-3. Frédéric Pélassy, violín. Conjunto Checo de Cuerda. Director: Jacques-Francis Manzone. AUVIDIS 112834. DDD. 68'08". Grabación: Praga, IX/1992. Ingeniero: Bernard Neveu.



En SCHERZO 64, llamábamos la atención sobre el precioso fraseo del violín de Frédéric Pélassy, alumno que fuera de Menuhin y Végh.

Auvidis presenta ahora estos *Conciertos para violín y orquesta* de Haydn, obras elegantes y expresivas, con momentos de notable belleza —*Adagio del Concierto en sol mayor*—, Pélassy se muestra en la misma línea competente del registro de sonatas beethovenianas que comentábamos entonces, aunque sin alcanzar el nivel espléndido de aquella *Sonata «Primavera»*. Le acompaña, sin alharacas, el Conjunto Checo de Cuerda comandado por Jacques-Francis Manzone, quien fue reclamado en su día como violinista por Charles Münch para la orquesta de París.

Sonido de gran limpieza en la grabación, aunque sorprenderá un tanto la ubicación del solista, en el centro de la orquesta, incluso un poco a la derecha del oyente, cuando lo habitual suele ser colocarse a la izquierda. El pobre Pélassy es humillado una y otra vez por el fotógrafo de Auvidis, aunque por lo menos ahora no le han quedado los ojos rojos por el flash como en el otro disco a que hacíamos referencia.

R.Y.P.

HAYDN: Conciertos para piano y orquesta en fa, sol y re mayor. Emmanuel Ax, piano y dirección. Orquesta de cámara Franz Liszt. SONY SK 48383. DDD. 58'41". Grabación: Budapest, III/1992. Productor: Georg Kadar. Ingeniera: Pauline Heister.



Un velo misterioso cubre estos tres *Conciertos*, tan injustamente desplazados de los programas por las obras mayores de Mozart y Beethoven. No existen manuscritos ni copias auténticas por Haydn. De uno de ellos se duda la autoría, aunque va, con reservas, en la Haydn Edition canónica. Las fechas de composición permanecen en una zona dudosa. Durante años se los tuvo por conciertos para órgano y orquesta. Luego, la tesitura del teclado que comprometen indicó que se trata del clave o el pianoforte. En fin, Ax ha escrito, para esta grabación, adornos y cadencias.

Sean más o menos de Haydn, merecen serlo, y toman penosa la avancia de nuestros organizadores de conciertos y grabaciones. Merecen una suerte mucho mejor, tales son su frescura, la inteligencia de su construcción y su lirismo decantado, gracioso y sereno. Unas obratas maestras de la cultura de la Ilustración.

Ax, a quien conocemos por sus briosas incursiones en el repertorio romántico, depura su expresión hasta ponerla a la altura meditativa de Haydn y obtiene resultados de primera calidad. Lo mismo cabe decir de sus tareas de arreglador y concertador. Para quienes aman a Haydn (cualquiera que ame la música) se trata de una múltiple y jubilosa sorpresa.

B.M.

KELLNER: *Piezas para laúd.* Stephen Stubbs, laúd. CPO 999097-2. ADD. 43'54". Grabación: Liliental, VIII/1982. Producción: Academia de Música Antigua de Bremen. Ingeniero: Gunter Schnell.



Las 17 *Piezas para laúd* de David Kellner (1670-1748) que presenta el sello CPO, son las conocidas como *XVI Auserlesene Lauten-Stücke* editadas en 1747, el año anterior a su muerte, 16 exquisitas piezas para laúd que en realidad son 17, sin que se sepa hasta la fecha cuál de ellas está integrada más tarde o si el título de «XVI» se debe a un fallo de imprenta (improbable). Kellner, nacido en Leipzig, siendo organista, conocía sin duda el laúd como queda demostrado con estas *Piezas*. El laúd barroco (o teorba) que utiliza Stubbs en la grabación es de 11 órdenes y está realizado por Michael Lowe en 1981.

La carátula del disco muestra un laúd con clavijero en ángulo recto, mientras que el instrumento que suena en el disco, como muestra (incompleto) la foto de la contraportada del librito, se trata de un laúd barroco emparentado con las teorbas de la misma época con seis cuerdas dobles y siete bordones. El instrumento suena claro y en ocasiones, quizás debido a la riqueza de armónicos propia de estos instrumentos, sensiblemente desafinado. La brevedad de los comentarios, que escribe el propio laudista, delatan lo desconocido que es David Kellner para nosotros, haciendo sin embargo merecida mención al tratado de bajo continuo, prologado por Telemann, que fue editado por el autor de las piezas para laúd en Dresde en 1732.

Las exquisitas piezas comprenden seis fantasías en diferentes tonalidades, y once danzas por otra. Las danzas a su vez se dividen en dos grupos, el primero en re mayor (Campanella, Aria, Courante, Sarabande, Giga y Gavotte) y el segundo grupo en la mayor (Rondeau, Giga, Pastorel, Passepied y Chaconne). El intérprete no cita la razón por la cual el laúd está afinado un tono bajo y por consiguiente las piezas no suenan en su tonalidad original, ¿será tal vez mi lector de CD? El hecho es que el la mayor suena sol y si bien es verdad que en el XVIII el la no era 440, la diferencia no es tanta para que hoy resulte un tono bajo.

La interpretación de Stephen Stubbs es ciertamente buena. Teniendo en cuenta la

Llegar a ser Haydn



En la interpretación de las *Sinfonías* haydnianas de este volumen de su integral en curso, ordenada cronológicamente según la datación más reciente, Hogwood especula más que en los hasta aquí editados en la búsqueda de un estilo característico para las obras. Ello es debido, en su mayor parte, a que el conocimiento historiográfico de las circunstancias que rodearon a la composición de las piezas es notablemente reducido; todo induce a creer que en varios sentidos son páginas de transición y no sólo por estar temporalmente situadas entre las escritas para el conde Morzin y las primeras nacidas al servicio ya de la corte de Esterházy. El problema fundamental con el que se enfrenta Hogwood es el de revelarnos el lado más fértil de varias partituras que tienen todavía mucho de inmaduro. Es el caso de la *Sinfonía n.º 17 en fa mayor*, donde el autor se muestra por debajo de posibilidades ya explotadas por él mismo,

sobre todo en la trilogía dedicada a las partes del día —*Sinfonías n.ºs 6, 7, y 8*— que la Academy recreaba en toda su rica potencialidad en una entrega anterior. La sencillez de las *Sinfonías n.ºs 19 y 20* es reconocida como tal, acercándose a ellas los intérpretes desde una óptica de ingenuidad y un lenguaje que podría ser tanto camerístico como sinfónico. Pero la naturaleza tentativa, ensayística se encuentra en la música del propio Haydn, como vuelve a ser patente en la *Sinfonía n.º 25 en do mayor* con su proximidad a una obertura tripartita de ópera. Todas las obras anteriores, e igual la *Partita* o *Sinfonía n.º 108* —*Sinfonía B* en otras terminologías—, dan, en su desnudez, la impresión de que la música debía ser rellenada, por el clavecinista a cargo del continuo, durante la ejecución; de modo que la eliminación de este elemento decidida por Hogwood vuelve a colocarse en un plano de polémica. En la *Sinfonía n.º 33*, en cambio, la opción recupera toda su validez, pues se trata de una composición mucho más hecha tanto por tímbrica como por textura. Rasgos barroquizantes conducen la lectura de la *Sinfonía n.º 36*.

E.M.M.

HAYDN: *Sinfonías n.ºs 3, 14, 15, 17, 19, 20, 25, 33, 36, 108 (Partita).* The Academy of Ancient Music. Director: Christopher Hogwood. 3 CD L'OISEAU-LYRE 436 592-2. DDD. 177'26". Grabaciones: Londres, VII/1991, I/1992. Productores: Peter Wadland, Morten Winding (14, 33, 36, 108). Ingenieros: Jonathan Stokes, John Dunkerley (14, 33, 36, 108).

actividad musical que desarrolla el intérprete norteamericano residente en Bremen (colaborador con Hilliard, grupo Tragicomedia, profesor y fundador del festival *Laúdes y arpas*) sólo podemos añadir que en su versión estas poco conocidas obras se muestran a veces impregnadas de un aire clásico y cuando se trata de danzas de origen español, con bajo ostinato, como la sarabanda y la chacona, se ve atraído por fraseos, a mi gusto, demasiado rapsodas. Los ligados realizados con mano izquierda presentan a Kellner como pionero en esta técnica tan usada ya en la fecha en la vihuela. Este es un disco recomendable para aquellos que gusten de escuchar el barroco alemán para laúd de Bach, Weiss, etc. y sientan curiosidad por otras tendencias que sin duda aportó el singular compositor David Kellner.

F.N.N.

KREUTZER: *Música de cámara para viento y cuerda.* Karl Schlechta y Jürgen Demmler, clarinetes; Gunhild Ott, flauta; Günter Pfitzenmaier, Bern Andres y Helmut Böcker, fagotes; Wil Sanders y Horst Ziegler, trompas; Friedrich Riedl, violín; Gerhard Rehkopf, viola; Ekkehard Opitz, violonchelo; Maria Bergmann y Hans Georg

Gaydoul, pianos. EBS 6020. DDD. 61'18". Grabaciones: Baden-Baden, III/1990, II/1990, XII/1989 y III/1989. Productores: Helmut Hanusch, Bernhard Mangold y Wolfgang Wtorczyk. Ingenieros: Frank Wild, Anton Enders y Regina Kraus.



Nada más adecuado para entender el carisma del genio como la escucha de aquellos que le rodean sin serlo. En ese sentido, esta *première* de Kreutzer, donde Beethoven está y no está, es toda una ronda enciclopédica por la periferia del coloso, para empezar. Pero el interés no se consume, ni mucho menos, en lo que no es, aunque la estrategia de la selección no favorece la primera imagen: la *Sonata para flauta y piano* que la encabeza es la pieza más anodina de las escogidas. El *Trío*, por el contrario, es una hermosura muy mozartiana, el *Cuarteto* no le anda a la zaga y los *Valses* son delicias donde las haya. El registro está a la altura de la novedad.

J.A.A.

KUHNAU: *Siete Sonatas.* John Butt, clave (Philips, 1981, copia de Ruckers, 1646). HARMONIA MUNDI HMU 907097. ADD (?). 64'35". Grabación: Los Angeles,

X/1991. Productor: Paul F. Witt. Ingeniero: Tony Faulkner.



Nacido un cuarto de siglo antes que Bach y Haendel, Johann Kuhnau (1660-1722), figura menor de la literatura barroca alemana para tecla, contribuyó con su obra a la formación de un legado común que llegó al arte de estas dos grandes personalidades, si bien aquél estuvo falto del rigor constructivo del primero o la sensualidad melódica del segundo. Recordado sobre todo por su colección de música descriptiva de las *Historias bíblicas* (1700), las *Siete Sonatas* que forman *Frische Clavier Früchte* (1696, 5ª edición: 1724) dan un ropaje alemán a las formas italianas o francesas entonces en boga. Butt emprende la búsqueda del estilo de Kuhnau más desde el efecto que desde el contenido anímico. Otorga a su visión del compositor un claro marco referencial que alude tanto a Bach, un poco genéricamente, como a Haendel, a éste de manera más concreta, como ocurre en el tercer movimiento de la *Sonata Prima* o con el tiempo inicial –sin indicación de velocidad– de la *Sonata Terza*.

E.M.M.

LISZT: *Obras para órgano*. Hans Fagius, órgano. BIS CD-170. AAD. 56'01". Grabación: Iglesia Katarina, Estocolmo, VII/1980. Productor e ingeniero: Robert von Bahr.



El interés que Liszt sintió por el órgano a lo largo de su vida creadora fue muy grande, como lo demuestra el hecho de que, sin ser organista en el sentido estricto del término, escribiese alrededor de cuarenta obras para este instrumento. Su extraordinaria dedicación al piano, tanto como compositor e intérprete, hizo que durante mucho tiempo quedase en la sombra el resto de su extensa y variada producción. Precisamente, y a pesar de su enorme belleza, la organística sigue siendo una de las facetas menos conocidas del compositor húngaro. Las tres composiciones incluidas en este disco –*Fantasia y fuga sobre el Coral «Ad nos, ad salutarem undam»*, *Preludio y fuga sobre Bach*, *Variaciones sobre «Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen»*– son las más logradas de todo el catálogo organístico lisztiano y pueden ser consideradas, sin asomo de duda, como obras maestras de la literatura para órgano. Además, la primera de las obras mencionadas constituye, tanto por sus dimensiones como por su desarrollo interno, el primer ejemplo conocido de composición organística de carácter sinfónico, escrita incluso varios años antes que la *Gran pieza sinfónica* de Franck. Hans Fagius recrea las páginas lisztianas de forma magistral, logrando una imagen sonora muy acorde con las exigencias derivadas del carácter interno de las propias obras. Aunque el mismo Fagius reconoce que el órgano utilizado se acomodó mucho mejor a los principios armónicos y sonoros de los órganos Cavallé-Coll que a un instrumento de tipo clásico-romántico, más adecuado para ejecutar la música de Liszt, a mi juicio, sin embargo, la elección del órgano en el que se ha efectuado la grabación, que no sería

demasiado acertada para interpretar otras obras de Liszt, sí lo es para las tres aquí presentes, dado el carácter sinfónico-orquestal que revisten estas páginas.

F.G.U.

MENDELSSOHN: *Tríos para piano, violín y violonchelo*, op. 49 en re menor y op. 66 en do menor. Monica Leonhard, piano; Rainer Kusm Maul, violín; Helmar Stiebler, violonchelo. ORFEO C308 921A. DDD. 57'04", 47'06". Grabación: Sandhausen, IX/1992. Productor e ingeniero: Teije van Geest.



Desde su fundación en 1969, el Trío de Stuttgart se ha caracterizado por el perfecto y natural equilibrio logrado entre los tres componentes que lo integran y por la intensidad de sus versiones. Estas virtudes, que se suman a las individuales calidades técnicas, las han puesto ahora a disposición de los dos *Tríos con piano* de Mendelssohn, en una luminosa grabación promovida por el sello Orfeo.

Venecia en Dresde



Entre las muchas cosas que hay que agradecerle al siempre radical, muchas veces sorprendente y en ocasiones extravagante Reinhard Goebel y su grupo –verdaderamente excelso– Música Antigua Köln está sin duda la recuperación de patrimonios musicales del barroco alemán más o menos olvidados, o eclipsados por figuras del calibre de Johann Sebastian Bach. El presente es un ejemplo paradigmático de tan encomiable labor. Nadie parece hasta ahora haberse ocupado demasiado de Johann David Heinichen (1683-1729), músico que tras estudiar con Kuhnau, licenciarse en leyes en Leipzig, ejercer de abogado, ser *Kapellmeister* en Dresde y emigrar a Venecia (entre otras cosas), fue repescado para la corte de la capital sajona por el heredero, futuro elector Augusto III en 1717. En los doce años que transcurren hasta su muerte, Heinichen produce música en abundancia, y entre ella destacan estos *Conciertos para la orquesta de Dresde*, destinados a una formación que entonces era espectacular por medios y perfección técnica. El estilo es sorprendentemente

italianizante, rico en la melodía, vivaz, contagioso; me sentí tentado de encabezar este recuadro con *El Vivaldi alemán*, tantos son los puntos en común (aunque no llega a la genialidad del *prete rosso*, por eso me frené) con el famoso compositor italiano (escúchese el *Concierto S. 214*; más de uno picará creyendo que es Vivaldi). Es sin duda una música deliciosa, con abundante empleo de las trompas (qué formidable ejecución la de los solistas del grupo de Colonia) a modo de instrumentos de caza, con momentos tímbricamente campestres (la *Pastoral del Concierto S. 211 en do mayor* es difícil de resistir), en la que por ello se perdonan algunos pasajes no resueltos a tiempo (demasiado larga la brillante cadencia violinística del último tiempo del *Concierto S. 217*, que desequilibra tanto que hace que este tiempo dure casi tanto como el resto del *Concierto*). La interpretación de Música Antigua Köln es modélica, con todos los ingredientes que clásicamente han caracterizado a este grupo (aquí con una dotación inusualmente amplia –hasta 18 instrumentistas de cuerda más 3 flautas traveseras, 4 flautas de pico, 5 oboes, 2 trompas, dos fagotes y clave) en cuanto a incisividad, viveza de los tempi y un nivel de perfección técnica apenas igualado por otros grupos similares. Impresionante interpretación de una música preciosa y magníficamente grabada. Enhorabuena, señor Goebel, y más, por favor. No se lo pierdan.

R.O.B.

HEINICHEN: *Conciertos de Dresde*. Música Antigua Köln. Director: Reinhard Goebel. 2 CD ARCHIV 437 549-2 AH2. DDD. 70'45" y 66'04". Grabaciones: Colonia, II-III/1992. Productor: Arend Prohmann. Ingeniero: Andrew Wedman.

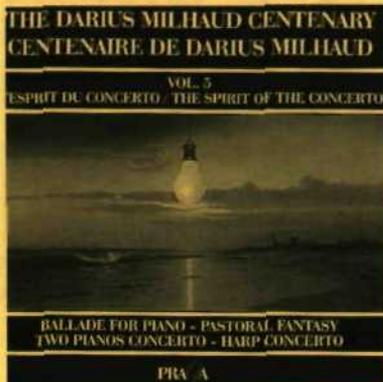
Milhaud: secuelas del centenario



El primero de los discos reseñados incluye la totalidad de las (denominadas) *Sinfonías juveniles* de Milhaud, al que le pasó lo que a Mendelssohn, que compuso una serie de brevísimas *Sinfonías primerizas* (sólo que Mendelssohn era un niño) antes de las cinco numeradas (sólo que en Milhaud las numeradas llegaron a ser nada menos que doce). No hay que tomarse al pie de la letra eso de «sinfonías». Se trata de piezas camerísticas de variado carácter, música sin profundidades, pero bella y llena de nervio. Las adecuadas y entusiastas interpretaciones de la Orquesta de Cámara de Austria dirigida por Rouchon encuentran también campo de acción en los dos concertinos *estacionales* aquí incluidos (faltan el *Concertino de printemps*, para violín y orquesta de cámara, y el *Concertino d'hiver*, para trombón y orquesta de cuerda). Un disco nada imprescindible, pero que merece la pena.

Los checos siguen demostrando su curiosísimo amor hacia Milhaud (primo hermano de su cariño por Honegger) con este quinto volumen del *Centenario*. Se trata de obras concertantes, tres de ellas para uno o dos pianos, otra para arpa. Como el disco anterior, nada imprescindible, pero de suficiente interés para cualquier aficionado que haya dado algún salto más allá del repertorio de siempre. Las interpretaciones corresponden a músicos duchos en diversas manifestaciones de la música del siglo XX. Son de garantía: imposible hablar de referencia con obras raras veces llegadas a la fonografía.

S.M.B.



MILHAUD: Seis sinfonías (1917-1923). *Concertino d'été. Concertino d'automne. Orquesta de Cámara de Austria. Director: Jean-Philippe Rouchon. DE PLEIN VENT DPV CD 9005. DDD. 59'19". Grabación: Viena, IV/1990. Productor: Jean Gibaud. Ingeniero: Ton Eichinger.*

MILHAUD: Balada para piano y orquesta op. 61. Fantaisie Pastorale, para piano y orquesta op. 188. Primer Concerto para dos pianos y orquesta op. 228. Concerto para arpa y orquesta op. 323. (Vol. 5 de la serie por el Centenario de D. Milhaud: «El espíritu del concierto»). Vlastimil Lejsek, piano; Vera Lejsková, piano (dúo en el op. 228); Milena Sperlová, arpa. Orquesta Filarmónica del Estado, Brno. Directores: Jiri Waldhaus (opp. 61 y 188) y Frantisek Jilek (op. 323). Orquesta del Teatro Nacional de Praga. Director: Milos Konvalinka (op. 228). PRAGA PR 250 025. 60'10". Grabaciones: Brno y Praga, 1972-1977.

toma y el procesado de sonido, que subrayan aún más estas a todas luces admirables interpretaciones del Trío de Stuttgart.

J.R.

MOLTER: Conciertos para trompeta MWV IV, 7, 13, 8, 14, 10, 12, 11. Guy Touvron y Guy Messler, trompetas. Württembergisches Kammerorchester Heilbronn. Director: Jörg Faerber. RCA VICTOR 09026 61200 2. DDD. 59'44". Grabación: II/1992.



Es curioso que un compositor de la talla de Johann Melchior Molter sea más conocido ante el público por su literatura concertística (recordemos una reciente edición de varios conciertos para clarinete agudo, próximo al requinto, del sello Pierre Verany; por poner un simple ejemplo) que por su importante música religiosa o teatral. Otro caso curioso de análogos características es el de Johann Nepomuk Hummel, magnífico pianista, quien —sin embargo— es reconocido por los aficionados como el autor del *Concierto*

para trompeta en mi bemol mayor, una obra feliz pero de menor entidad. En ambos casos encontramos una fácil explicación: estas obras grabadas obedecen a un deseo de ampliación del repertorio de los instrumentistas (en el caso de Molter), o a la supervivencia de otras debido a los grandes instrumentistas de la época (caso de Hummel). Nosotros, naturalmente, aplaudimos el deseo de ampliar el repertorio; rescatando parte de los 95 *Concerti y Concertini*, en el caso de Johann Melchior Molter; una literatura en donde el compositor alterna rasgos arcaizantes con otros más novedosos (una breve cadencia conclusiva para los dos solistas en el último Allegro del *Concierto MWV IV, 7*), dentro de la órbita melódica italiana.

Los solistas, pertenecientes a la escuela francesa, de indudable talla mundial (Maurice André, Pierre Thibaud, etc...), ejecutan las obras con límpido fraseo; aunque no creen suficientes zonas de sombra en algunos momentos con los contrastes *mf* y *p* (*Concierto MWV IV, 12*). Excelente orquesta, con una clara estructura a tre de sus voces, y cálidos *tutti*.

F.B.C.

MOZART: Sinfonía n.º 41 en do mayor, K. 551 «Júpiter». Concierto para piano y orquesta n.º 21 en do mayor, K. 467. Egin Klepper, fortepiano. Das Schlierbacher Kammerorchester. Director: Thomas Fey. RBM CD 6.3124. DDD. 72'33". Grabación: 1991. Productor: Teije van Geest. Ingeniero: Eckard Steiger.



Thomas Fey va de genio. ¿Lo es? Parece inevitable que, a primera escucha, se juzgue como manierismo en el mejor de los casos todo aquello que se derrama de una tradición interpretativa que, a estas alturas y tratándose de lo que se trata, es más que copiosa, y más cuando la coartada historicista empieza a palidecer. Manierista suena, para empezar, el tercer compás de la *Júpiter*. Y por de pronto irita. Luego, embarcados en la peripecia, las *licencias* son tantas que, o se zanja la escucha por lo sano, o la ira se calma. Y puede llegar a transmutarse en deleite si, cuando el insólitísimo Menuetto sucede, el filarmónico ha renunciado a todos sus votos de fidelidad y obediencia y, por supuesto, al de castidad mozartiana y al de pobreza de imaginación. Frenesíes de metales, protagonismo del fagot, tempestades del timbal... todo será bienvenido si el prejuicio vaca y todos aceptamos reinventar la coherencia a cada recodo. No me atrevo a sentenciar que Mozart lo oyera así, ni menos que lo oyera de otro modo. En todo caso, las coartadas están. El fortepiano es antiguo. La orquesta es pequeña y peleona. Y el candor vuelve a la partitura. Pero no hablamos de sonoridad o de un nuevo equilibrio, sino de hermenéutica fundamental, de lenguaje y de entendimiento. Hablamos de hipótesis que, al fin y al cabo es lo que es, en buena lógica, una partitura.

J.A.A.

MOZART: Concierto para piano n.º 23, en la mayor, K. 488. Concierto para piano n.º 24, en do menor, K. 491. Mikhail Pletnev, piano. Orquesta Philharmonie Alemana de Cámara. Director: Mikhail Pletnev. DDD. VIRGIN VC 7 59280 2 O. DDD. 55'38". Grabación: Wiesbaden, III/1991. Productor: Simon Foster. Ingeniero: Andrew Keener.



Los conciertos para piano de Mozart constituyen una de las áreas del actual mercado discográfico en que más dura resulta la supervivencia, si por tal entendemos despertar el interés del *connaissanceur*; otra cosa será si lo que se pretende es simplemente sacar tajada de la enorme demanda de este repertorio entre las masas de aficionados de gustos menos refinados. Por lo que se dirá parece que Mikhail Pletnev ha orientado este disco hacia la consecución de la primera meta y también en tan honesto empeño el éxito le ha sonreído sólo a medias.

Apenas una semana separan las fechas de composición de estos conciertos consecutivos, que presentan la cara y la cruz de una misma moneda. La verdad en la que convergen ambas obras se contiene en sus movimientos centrales: el melancólico Adagio del n.º 23, único en la serie y escrito

además en la igualmente insólita tonalidad de fa sostenido menor, y el sereno *Larghetto*, en mi bemol mayor, del n.º 24. Quiero advertir en Pletnev la plausible intención de oponerlos desde un plano compartido a la jovialidad y la tragedia que respectivamente agitan el espíritu en las dos parejas de movimientos extremos. Al mismo tiempo no puedo dejar de dar cuenta de la frustración que me produce la monótona linealidad del fraseo de Pletnev, sea en su labor como pianista o como director. Anverso y reverso han de coincidir en la moneda a que pertenecen, pero para que ésta sea de curso legal no puede tener dos caras o dos cruces.

Si se trata del episodio piloto de una nueva integral, aún caben esperanzas de que el nivel del conjunto llegue a ser razonablemente competitivo, pues la materialidad de las ejecuciones (nitidez de la pulsación, belleza sonora, control de las dinámicas y equilibrio de los planos) es buena; como incursión aislada, sólo con esto no bastará.

A.B.M.

MOZART: *Conciertos para violín y orquesta n.º 3 en sol mayor K-216. N.º 5 en la mayor K-219. N.º 2 en re mayor K-211. Zino Francescatti, violín. Orquesta Sinfónica Columbia. Director: Bruno Walter (K-216). Orquesta de Cámara de Zurich. Director: Edmund de Stoutz. SONY Masterworks Portrait. MPK 52526. ADD. Mono. 76'18". Grabaciones: Hollywood, 1958 (K-216) y Winterthur, 1968.*



Poco a poco se recupera la figura de un Zino Francescatti que andaba un poco perdido en ese purgatorio al que tantos artistas van a parar para siempre o por una temporada. Estas grabaciones nos devuelven al violinista comunicativo, abierto en su criterio, de bello sonido. El inevitable acercamiento romántico a estas obras se acentúa en la elección de las cadenzas de Ysaye para el *Concierto n.º 3* y de Joseph Joachim para el *Quinto*. Pero, en realidad, la diferencia en el acercamiento a las distintas obras estriba aquí en los acompañantes. Muy superior a Stoutz-flojo, por ejemplo, en el *Rondó del K-219*-, Walter es fiel a sí mismo en un concepto mozartiano sobradamente conocido por el aficionado. La razón de este disco está, pues, en los valores de Francescatti. La referencia, a mi modo de ver, se encuentra en las versiones de Grumiaux-Davis (Philips, serie económica) y Ling-Leppard (Sony).

L.S.

MOZART: *Cuartetos K-169, K-589 y K-590. Cuarteto Pro Arte de Salzburgo. RCA 09026 61375-2. DDD. 67'36". Grabación: XI/1991. Ingeniero: Hans-M. Kissing.*



En el número 73 de SCHERZO comentábamos la, a nuestro modesto entender, poca fortuna del Cuarteto Talich en su grabación de los *Cuartetos K-589 y 590*. Sin embargo, las

Lánguido



Procede recordar aquí las palabras de Sviatoslav Richter en el número 73 de nuestra revista afirmando «también Mozart, todo Mozart, es muy difícil». Igual que las de Lazar Berman en el número 2: «Mozart siempre me pareció el compositor que más dificultades entrañaba y, desde luego, su música es mucho más difícil que la de Liszt». Y es que el álbum que comentamos, interpretado por Mitsuko Uchida, es una demostración irrefragable de las verdades entrecomilladas más arriba.

La toma sonora corresponde a un concierto ofrecido en Tokio hace dos años. El atractivo que siempre supone la presencia de público se ve contrarrestado por un registro de sonido plano, sorprendentemente apagado para el nivel técnico actual. Y no es excusa la toma en vivo, pues la misma casa discográfica llevó a cabo un admirable trabajo fonográfico en otro concierto público de Richter tocando también Mozart (SCHERZO, 50). Se agradece, en cambio, que los aplausos sólo interrumpían a la artista al final de cada disco.

Uchida interpreta obras pertenecientes a los últimos años de vida del compositor, desde el K-397 a la última *Sonata*, K-576. De la pianista japonesa ya se comentó en estas páginas su integral de *Sonatas* para Philips (SCHERZO, 57). Allí, Pedro Elías planteaba el dilema de si su versión era «lamentablemente pálida» o acertadamente reservada. A nosotros, las presentes interpretaciones nos han decepcionado no poco, mostrando un Mozart como visto a

través de un cristal traslúcido —*Allegretto* del K-576—, menudeando además un discutibilísimo *rubato* —*Rondó en la menor*, nada que ver, ciertamente, con la sobriedad de Rudolf Serkin en su recital del Carnegie Hall (Sony)—.

Para hacernos una idea general del criterio empleado por Uchida, diremos que da la impresión de luchar por evitar las notas en *staccato* y, a base de cargar la mano en la vertiente más dramática de las notas, elabora un discurso musical fluido pero inevitablemente amanerado, cuando no hasta un poco *cursi* —óigase el tiempo lento de la *Sonata K-457*. Todo muy lejos de la variedad tan rica en matices de una Pires, por circunscribimos a una grabación suya que coincide en los K-397, 457 y 475 (comentado en SCHERZO, 62, donde también se ha recomendado encarecidamente su integral de *Sonatas*). Envenenada, asimismo, cualquier comparación entre su artificiosamente sentida *Fantasia K-397* y la formidable de Gilels (CD DG imprescindible).

Un Mozart, en fin, excesivamente lírico, desagradable a fuer de sentimental para quien esto firma. No obstante, habrá quien vea poesía y encanto garcilasiano en esta forma de interpretar las obras pianísticas del salzburgués.

Nosotros nos inclinamos mucho antes por el singular e incomparable de Gilels, el torrente musical de Richter (SCHERZO, 50), la permanente sorpresa de Gulda (SCHERZO, 53), el color de Pires (SCHERZO, 61), la sencillez de nuestra Alicia de Larrocha (SCHERZO, 50), el romántico Barenboim (SCHERZO, 63) o la acuarela un tanto falta de empaque de Gieseking (SCHERZO, 54). Hasta Gould, sacrilego en su planteamiento, tiene mayor magnetismo (SCHERZO, 45).

R.Y.P.

MOZART: *Obras para piano, K-397, K-455, K-457, K-475, K-533, K-545, K-540, K-576 y K-511. Mitsuko Uchida, piano. 2 CD PHILIPS 432 989-2. DDD. 124'42". Grabación: (en vivo) Tokio, VI/1991. Productor: Wilhelm Hellweg. Ingeniero: Suenori Fukui.*

lanzas deben tornarse cañas ahora para ensalzar la interpretación que el Cuarteto Pro Arte hace de estas mismas obras.

Modélico siempre Harald Herzl con su Guadagnini en el primer violín. Oiganse con detalle los diez últimos compases del *Finale* del K-589 o, sin ir más lejos, la discreción con que aborda las escalas de los cc. 33 a 36 del *Larghetto*, huyendo de cualquier vano protagonismo.

En conjunto, resuelven notablemente los problemas de articulación en pasajes como los cc. 167 a 180 del *Allegretto* del K-590. Logran, además, deliciosos efectos en los silencios con calderón del *Allegro* final, que aquí son más música que nunca.

El disco se completa con el *Cuarteto K-169*, en el que destaca su *Andante*, preciosa

muestra de lo que en 1773 estaba aún por venir.

Para deshacer cualquier posible duda, escúchese únicamente el trío del K-589. Decir que recuerda al Cuarteto Italiano es el elogio definitivo.

R.Y.P.

PROKOFIEV: *Sinfonía n.º 4 en do mayor, Op. 112 (Versión de 1947). Suite de «El teniente Kijé», Op. 60. Orquesta Sinfónica de Malmö. Director: James de Preist. BIS CD 531. DDD. 62'49". Grabaciones: Malmö, IX-X/1991. Productor e ingeniero: Robert von Bahr.*



Prokofiev escribió su *Cuarta Sinfonía* basándose en temas de su ballet *El hijo pródigo* y como encargo de la Orquesta Sinfónica de Boston para la celebración de sus cincuenta años. La obra no gustó en el estreno y Prokofiev decidió revisar la partitura tras la composición de la *Sexta*, ampliándola con largas introducciones en cada movimiento, desarrollando las transiciones entre los temas y variando el final. La obra pierde así espontaneidad y no parece que gane demasiado excepto en duración: casi el doble de la primera versión estrenada en 1930. Sin embargo, no merece el ostracismo a que le ha condenado la sala de conciertos. Una versión como ésta del norteamericano James dePreist, un director que ha dado muestras sobradas en otras grabaciones de una extraordinaria afinidad a la música de Prokofiev y Shostakovich, sirve para mostrar sus bellezas, sin excederse en la pompa del *Andante assai* de entrada o traduciendo con sobriedad el ondulante *Andantino* tranquilo, y quizá con un exceso de pudor el posiblemente más acerado *Moderato* casi *allegretto*. La lectura de *El teniente Kijé* queda en manos de dePreist y su honestísima pero no excepcional orquesta demasiado apagada, carente no ya de la necesaria ironía sino de gracia. Por ello, el disco se recomienda por la *Sinfonía* —si se desea la versión original puede consultarse la grabación de Järvi (Chandos)—, y para *El teniente Kijé* sigámonos quedando, por ejemplo, con Szell (Sony).

L.S.

PROKOFIEV: *Guerra y Paz. Suite sinfónica* (arr. Christopher Palmer). *Noche de verano: Suite de "La dueña"*, Op. 123. *Obertura rusa*, Op. 72. Orquesta Philharmonia. Director: Neeme Järvi. CHANDOS CHAN 9096. DDD. 63'47". Grabaciones: Londres, III-XI/1991. Productor: Brian Couzens. Ingeniero: Ralph Couzens.



Excelente disco dedicado a lo que podríamos llamar marginalia de la obra orquestal de Sergei Prokofiev, con la colaboración especial de Christopher Palmer, que se ha encargado de articular una suite con distintos fragmentos de *Guerra y Paz*. Una visión que, irremediablemente, sabe a muy poco cada vez que se piensa en la grandeza de donde procede. Lo mejor del disco, lo más interesante, es la *Suite extraída de Esponsales en el monasterio*, o *La dueña*, basada en el mismo texto de Sheridan que inspiró a Gerhard su ópera homónima. Järvi traduce el ambiente ensañador, la leve inquietud de la noche, con un especialísimo cuidado impropio de quien graba tantos y tantos discos. La *Obertura rusa* es una de las primeras páginas escritas por Prokofiev tras su vuelta a la URSS. Es una música repleta de sugerencias, de lo popular a las complejidades formales que Prokofiev resuelve con un dominio absoluto. No una partitura trascendente pero sí de las que garantizan, en una escucha atenta, buena cantidad de guiños para ir desentrañando sobre la marcha. Excelentes las versiones a cargo de un Neeme Järvi que parece sentirse muy a su gusto en este repertorio.

L.S.

PURCELL: *Las obras completas de música religiosa. Volumen 3.* Lynne Dawson, soprano; James Bowmann, contratenor; Charles Daniels, tenor; Michael George y Robert Evans, bajos. Nicholas Witcomb, Daniel Lochmann, Mark Kennedy y Philip Hallchurch, voces blancas. Coro King's Consort. The King's Consort. Director: Robert King. HYPERION CDA66623. DDD. 65'10". Grabación: VIII/1992. Productor: Ben Turner. Ingenieros: Philip Hobbs y Lindsay Pell.



Dentro de la costumbre al uso en la actualidad, consistente en grabar las obras completas de los compositores, esta vez le ha tocado el turno a la música religiosa de Henry Purcell. *Anthem*s y *canciones devotas* integran este volumen, el cual por cierto es numerado de manera distinta según el texto inglés (3), o el francés y alemán (2). Pese al buen consejo dado por Robert Schumann, consistente en escuchar sólo las obras más importantes de los creadores, sin embargo, las ediciones integrales o completas permiten valorar en su justa medida al compositor, al disponerse de toda su obra, en manos del oyente. En el caso de las obras completas religiosas de Purcell, se trata de una tarea gratificante. Como suele suceder con las grabaciones completas, algunos de los *Anthem*s aquí impresos son grabados por primera vez: es el caso de *Begin the song, and strike the living lyre* (Z 183), *O Lord, our Governor* (Z 141), y *Hosanna to the highest* (Z 187).

La interpretación del King's Consort, con Robert King al frente, apuesta por los ritmos pausados, con suaves bajos continuos, agrupando y homogeneizando las distintas voces contrapuntísticas. Destacable la magnífica actuación del bajo Michael George, de voz redonda pero dúctil y evanescente, con un registro bien elaborado en toda su gama (*Begin the song, and strike the living lyre*). En cambio, pese a la ligereza y versatilidad en el fraseo de la soprano Lynne Dawson, no nos parece una voz excesivamente adecuada para este tipo de música religiosa. Sin duda, Robert King se adecua al estilo y al género; pues no nos presenta aquí sus ritmos secos y punzantes, a los cuales nos tiene acostumbrados en la literatura profana del Barroco inglés.

F.B.C.

RAMEAU: *La obra para clave. Noëlle Spieth, clave* (Stehlin, 1767). 2 CD SOLSTICE SOCD 57/58. ADD (?). 66'18", 56'06". Grabación: Saint-Germain-en-Laye, XII/1988. Productor: David Simpson. Ingeniero: François Carbou.



Se añade este registro a los ya varios que presentan la totalidad de la obra clavecinística de Rameau, compositor que dedicó la mayor parte de sus esfuerzos al teatro. Spieth tiene a su favor la brillantez general de sus ejecuciones, así como el magnífico sonido del Stehlin original utilizado y una grabación excelente. El intérprete se mueve entre dos aguas; ni despliega la corrección mecánica extrema de Gilbert (Archiv), ni ofrece el interés musicológico y conceptual de Rous-

set (L'Oiseau-Lyre), aunque tampoco está del lado del distanciamiento de Christie (Harmonia Mundi). Hay pasajes de sus versiones en que parece que se elude la expresión, como en la *Allemande 2* del Primer Libro, se evita el humor, ocurre esto en *La poule*, o se expone titubeante, fragmentariamente la potencial modernidad de la música (*Le rappel des oiseaux*). Spieth se pega incluso a la literalidad en su lectura del *Tambourin* de la *Suite en mi*, pero, a modo de contrapartida, el canto pseudoteatral, puede que hasta frívolo, estalla en *Les niais* de Sologne. Un punto de serenidad viene representado por *L'harmonique* y la visión más penetrante del texto por *L'entretien des muses*.

E.M.M.

REGER: *Sonatas para violonchelo y piano, opus 5, 28, 78 y 116.* Ludwig Hoelscher, chelo; Karl Heinz Lautner, piano. BAYER 200033/4. ADD. 44'38" y 54'56". Grabación: 1974. Productor: Rudolf Bayer. Ingeniero: Teije van Geest.



Aunque más conocido por su obra orquestal, Max Reger empezó y terminó su carrera como compositor de cámara, con una *Sonata para violín y piano*, y un *Quinteto con clarinete*. Sus *Sonatas para chelo*, ahora reeditadas y reprocesadas por Polydor, cubren la parte central de su obra, la que va de 1892 a 1910.

Una pequeña biografía musical de Reger puede escribirse/inscribirse sobre estas cuatro obras. Las dos primeras son juveniles, posrománticas, escandalosamente brahmianas. La *Tercera* es ya una obra madura y en ella se advierte el trabajo puntillista, celular, propio del compositor, quien la estimaba sobremadurera. Pero quizá sea la última la que recoge mejor el talante neoclásico, a veces desenfadadamente académico, la requerida *ardez* del lenguaje regeriano.

Por ser partituras poco frecuentadas (la *Tercera*, además, francamente dificultosa) estas lecturas resultan ejemplares y muy fieles al difícil equilibrio que exige el estilo de Reger. Además, la aplicación en la lectura y el equilibrio sonoro de los intérpretes completan el listón de una excelente lectura de cámara.

B.M.

REICHA: *Octeto en mi bémol mayor, Opus 96.* BLANC: *Septeto en mi mayor, Opus 40.* Consortium Classicum. Director: Dieter Klöcker. ORFEO C 282921 A. DDD. 68'56". Grabaciones: Munich, I/1992 (Reicha); Castillo de Höhenrain, I/1989 (Blanc). Ingenieros: Ulrich Kraus (Reicha) y Bernhard Mahne (Blanc).



Un disco con pretensiones pedagógicas, al mostrar un pequeño escaparate de la literatura para amplios conjuntos camerísticos mixtos (viento y cuerda) del Clasicismo y de la égira romántica. Además del conocido *Octeto* de Reicha, se incluye el *Septeto, opus 40* de Adolphe Blanc, alumno de Jacques François Fromental Halévy, este último tío

de Ludovic Halévy, libretista de *Carmen* de Bizet (y también su suegro).

Parentescos y otras guisadas aparte, la interpretación del Consortium Classicum es un dechado de buen gusto, por la sabia conjunción entre los *tutti*, de sabor sinfónico y muy bien empastados (como el Lento del *Octeto* de Reich), y las intervenciones de los solistas, de extremado espíritu *cantabile*, pero siempre con ligereza clásica, sin caer en el manierismo. Los solistas, excelentes, saben combinar su quehacer como miembros del conjunto y en sus breves intervenciones a *solí*. La lectura del *Septeto* de Blanc recuerda más al romanticismo temprano, vinculado al Clasicismo (Mendelssohn, por ejemplo). Desde luego, se hace honor al nombre de la formación, Consortium Classicum.

F.B.C.

ROSSINI FAVORITO. Páginas de *El barbero de Sevilla*, *La donna del lago*, *L'italiana in Algeri*, *Tancredi*, *Il turco in Italia*, *La gazza ladra*, *La Cenerentola*. Con Nucci, Ricciarelli, Horne, Baltsa, Caballé, Palacio, Barbacini, Valentini-Terrani, Dara y Ramey. Varias orquestas y directores. SONY 48399. ADD Y DDD. 69'02". Grabaciones: 1982-1991.



Sony abre sus archivos rossinianos para darnos su particular homenaje, con algo de retraso, al músico de Pesaro. Tocando los tres teatrales géneros en los que se movió Rossini, nos encontramos en este ramillete selectivo con momentos de diverso cariz. Horne demuestra su disposición para esta música con dos lecturas ejemplares, de *Tancredi* una, de *Rosina* la otra. Palacio canta el aria siempre cortada de *Don Narciso del Turco* con estilo y disposición, aunque a veces le falten medios. Baltsa está exagerada pero irresistible como *Isabella* y *Ricciarelli*, de *Elena* a *Ninetta*, demuestra su paulatino y rápido deterioro. Ramey canta quizás la mejor *Calumnia* que ha sido grabada; Dara es un perfecto *Taddeo* y *Valentini* una sensual *Angelina*. Caballé (*cursi Fiorilla*) es una de las peores cantantes rossinianas de los últimos tiempos y Nucci, finalmente, un adocenado *Figaro*. Barbacini, por suerte, sólo está presente en breves réplicas a la chispeante lección de canto de *Rosina* por Horne.

F.F.

SAINT-SAËNS: *Sinfonía n.º 3 en do menor*, Op. 78. Virgil Fox, órgano. Orquesta de Filadelfia. Director: Eugene Ormandy. RCA 09026 61269 2. ADD. 34'41". Grabación: Filadelfia, XII/1973. Productor: Max Wilcox.



Ofrecer aunque sea en serie económica, poco más de media hora de música no es de recibo en los tiempos que corren. Así que por mucho que se trate de recuperar una buena versión —que ésta lo es— y se la etiquete con términos como «Sonic spectacular» o «Dolby surround» —referidas a un sonido que aquí queda un poco artificial—, la compra

de este disco no es rentable. Barenboim (DG) y Paray (Mercury) en serie media y Gunzenhauser (Naxos) en más barato, con programas mucho más generosos que éste, pueden ser buenas opciones en una discografía abundante.

L.S.

A. SCARLATTI: *Tocatas para clave*. Rinaldo Alessandrini, clave (Debbonis, Roma, 1678). ARCAN A3 942003. DDD. 73'10". Grabación: Colonia, XI/1991. Productor: Michel Bernstein. Ingenieros: Michel Bernstein y Charlotte Gilart de Kéranflèc'h.



Este disco nos descubre que Alessandro, padre del gran Domenico Scarlatti, uno de los creadores que inventaron la literatura moderna para teclado, fue igualmente autor de una música originalísima para clave. Ciertamente, por medio de la escucha de estas sorprendentes *Toccatte* puede apreciarse con nitidez lo que fue, en este campo de la música italiana para tecla, de una generación a la siguiente. Para Alessandro prima todavía el lado improvisatorio, la fantasía, sobre los aspectos formales. La pieza más ambiciosa del programa es la brillante y extensa *Tocatta per cembalo d'ottava stesa*, que presenta interés estructural por su organización interna en varias partes. También es muy característica la *Tocatta en la mayor*, que si se toca sobre un órgano debe ligarse, y si al clave, se arpeggia. Alessandrini aplica a las obras una interpretación radical, incluso desde el sonido un punto arcaico del instrumento, del que extrae —luego de batirse con la materia, percibiéndose claramente el mecanismo— todas sus posibilidades. Su arco expresivo va desde la delicadeza a la brutalidad, moviéndose de un extremo afectivo a otro. En este sentido, la música de Alessandro Scarlatti que nos propone se alza como de una novedad evidente.

Nota final: la presencia de las notas en castellano es una buena noticia, pero esta parte debería ser cuidada por el editor, porque la persona encargada de la traducción (Jean-Pierre Castellani) no acaba de dar con el término preciso —clave— para denominar al instrumento que tañe Alessandrini. Utiliza el italianismo «clavicembalo» y, lo que es mucho peor, «clavicordio», con lo cual se refiere a un instrumento distinto (de cuerda percutida, no punteada, como de hecho es el clave) del que se oye en el disco.

E.M.M.

SCHMITT: *Sonata Libre*, op. 68, *Tres Rapsodias*, op. 53 y *Hasards*, op. 96. Huseyin Sermet, Haridas Greif y Kun Woo Paik, pianos. Régis Pasquier, violín, Bruno Pasquier, viola y Roland Pidoux, chelo. AUVIDIS 4679. DDD. 66'30". Grabación: Lyon, IX/1992. Ingenieros: Ch. Germanique y J.-M. Golaz.



La Biental de Música Francesa de Lyon se dedica a la loable misión de desenterrar músicas

de un «repertorio olvidado o poco reconocido», tal como se explica en el libreto. No sólo se graban discos sino que también se realizan conferencias, simposios y coloquios.

A ese intento responde la publicación de estas obras de Florent Schmitt (1870-1958) en primera grabación mundial. Según Dutilleux, Schmitt es «el último de aquella gran familia a la que pertenecieron Ravel, Dukas y Roussel».

De las obras aquí representadas destacaríamos las *Tres Rapsodias para dos pianos*, de neto sabor raveliano, escritas en 1903 y magníficamente servidas por el coreano Kun Woo Paik y por el turco Huseyin Sermet, quien suele interpretar a dúo con Pires.

Con la *Sonata Libre* y los *Hasards* entran en liza los hermanos Pasquier, de quienes siempre recordamos con cariño su disco de sonatas para violonchelo y viola de Mozart (Harmonia Mundi). Delicada miniatura la de los citados *Hasards*, modelo de virtuosismo y expresividad, con su enigmático tercer movimiento.

Aceptable el sonido, nada espectacular, y comentarios del libreto en castellano.

R.Y.P.

SCHUBERT: *Tres sonatinas para piano y violín*, Op. 137 D 384, D 385, D 408. Oleg Maisenberg, piano; Gidon Kremer, violín. DEUTSCHE GRAMMOPHON 437 092-2. DDD. 62'. Grabación: 1991. Productor: W. Stengel. Ingeniero: U. Vette.



La crítica de la postguerra consideraba a Schubert un músico menor, después de afinar un poco se decidió por clasificar algunas de sus obras como menores: estas tres *Sonatas* o *Sonatinas para piano y violín*, por ejemplo. Hoy tenemos, el público, una manera diferente de abordar la obra de un artista amado: reconocer en toda su obra aquel *no-sé-qué* (para tomar prestado un concepto de San Juan de la Cruz) que define a un creador. ¿Qué encontramos de absolutamente schubertiano en estas obras del artista adolescente? Una ligereza, la misma que Mozart utiliza para las penas de amor, una duda constante entre un cierto clasicismo y un cierto romanticismo, una incapacidad (?) para desarrollar un vocabulario beethoveniano, un tono grave en medio de las risas que anuncia los *Momentos musicales* y los *Impromptus*. Es al menos lo que se puede percibir en la interpretación de Gidon Kremer, uno de los intérpretes contemporáneos más intelectuales y apasionados.

P.E.

SCHUBERT: *Sonata en la mayor*, Op. 120 (D-664), *Impromptu en si bemol mayor*, Op. 142 n.º 3 (D-935), *Klavierstück n.º 1 en mi bemol menor* (D-946), *Fantasia en do mayor* Op. 15 (D-760) *Wanderer*. André Watts, piano (Yamaha). EMI CDC 7 54153 2. DDD. 64'46". Grabaciones: Berkeley, XII/1990; I/1991. Productor: Patti Laursen. Ingeniero: John Newton.



Schubert pide a gritos un pianista alejado —como él mismo— de espectacularidades y virtuosismos (sólo la *Wanderer* escapa a estos moldes). Watts es justamente lo contrario. Su Schubert parece dicho desde fuera, pero el compositor nos habla desde su intimidad y el resultado que nos ofrece el pianista norteamericano es plano y sososo a más no poder. Lineal en la *Sonata*, incluso un tanto blandengue en la *Wanderer*, la que podía haberse adaptado mejor a sus características de virtuoso (¡qué aburrido segundo movimiento, con unas transiciones sin contraste ni tensión alguna!).

En fin, lo mejor que puede hacerse con este disco es pasar de él olímpicamente. El dinero estará mucho, muchísimo mejor gastado en Richter (EMI, Olympia) y Schubert le quedará agradecido.

R.O.B.

SCHUMANN: *Sinfonías n.º 1 en si bemol mayor, opus 38 y n.º 4 en re menor, opus 120. Manfred: Obertura opus 115. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: James Levine. DEUTSCHE GRAMMOPHON 435 856-2. DDD. 76'44". Grabaciones: Berlín, II-XI/1990. Productor: Wolfgang Stengel. Ingeniero: Günter Hermanns.*



El historiador suele asignar a la órbita de Brahms ese fantástico epílogo de la Música de Occidente que conocemos como postromántico. Por eso, no está de más ahondar en sus raíces. Acaso se descubra, como es el caso de este compacto formidable, que Chaikovski, por ejemplo, no se halla lejos de Schumann o, si se quiere entender de otro modo, se halla implicado en Schumann.

Los directores de orquesta, por su parte, apesadumbrados, o glorificados, por la herencia del diecinueve, tienden a despejar sus incógnitas en términos de estilo. Y es bastante obvio que este Schumann/Levine no responde al patrón estilístico que en su día asentaron para el arquetípico autor romántico los Furtwängler o los Schuricht, ambos schumannianos de pro. Pero cabe otra práctica, mucho más moderna, que pone el estilo entre paréntesis —el estilo mismo es un paréntesis: un artificio historiográfico— y se aplica a la fábrica. Y en ese sentido, las arquitecturas que Levine nos propone a propósito de Schumann se me aparecen fascinantes e infalibles —en materia de construcción, lo sólido es lo infalible—. Y de ellas, para abreviar, podemos entresacar dos cualidades: el esmero de los planos medios y el argumento polifónico, al cual no es ajeno ninguno de nuestros grandes, por muy romántico o pos-romántico que se sienta. Porque, por encima o por debajo del *Zeitgeist*, hay una marca occidental que perdura.

En todo caso, la escucha de Schumann con sus ecos históricos conlleva una alegría esencial. De hecho Levine convence menos cuando cede a la tradición —en el final de la *opus 120* en particular—. Y sospechamos que la interpretación más natural no es la actual, ni tampoco la historicista, sino esa que sucede a medio camino entre lo que fue y lo que ha llegado a ser Schumann. La toma de soni-

do es la que el acontecimiento merece. Bravísimo Levine.

J.A.A.

SHOSTAKOVICH: *Sinfonía n.º 8 en do menor, Op. 65. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Semion Bichkov. PHILIPS 432090-2. DDD. 62'43". Grabación: Berlín, III/1990. Productor e ingeniero: Volker Straus.*



El disco es realmente para poner de ejemplo de cómo no se debe dirigir. La Filarmónica de Berlín, opaca, sin brillo, está desaprovechada al máximo; no hay concepto aparente de lo que se está interpretando y se siente como un tono general de inseguridad, producto evidente de la falta de ideas de la batuta para comunicarla a la orquesta con claridad y precisión. Como no es cuestión de abrir la caja de las adjetivaciones peyorativas, recomendamos directamente la versión de Mravinski (Philips, ver SCHERZO n.º 40) y les rogamos encarecidamente que se olviden de este penoso registro, del que ni la porta-

da (Bichkov en plan orgásmico-doliente) merece la pena.

E.P.A.

SOR: *Introducción y Variaciones sobre un tema de la «Flauta mágica» de Mozart, Op. 9. Fantasía elegiaca, Op. 59. Estudios Op. 6, n.º 11. Op. 35, n.º 22. Op. 31, n.º 12. COSTE: Réverie Op. 53, n.º 1. Les soirées d'auteuil Op. 23, n.º 7. Grande sérénade Op. 30. Raphaella Smits, guitarra. ACCENT ACC 2 9182 D. DDD. 61'22". Grabación: Estudio 1, RTV Belga, 1991. Ingenieros: Adelheid Glatt y Andreas Glatt.*



Raphaella Smits, guitarrista belga, con absoluta delicadeza se nos presenta aquí pergeñando un registro equilibrado en el que se reseña a dos guitarristas compositores en ajustado contrapunto: Fernando Sor (1778-1839) y Napoleón Coste (1806-1883), este último alumno del primero y, de alguna manera, continuador de su camino.

Inteligente yuxtaposición de la que Smits sale airosa. Descubre con agudeza diferen-

De carne



Tras Liszt y Albéniz, Schubert. El reencuentro de los aficionados con Rafael Orozco sigue un ritmo implacable a la hora de enfrentarse a la dificultad de un repertorio capaz de combinar exigencia virtuosística y profundidad de pensamiento, justamente los dos datos que, unidos, configuran la personalidad del pianista cordobés. Y de Schubert dos obras mayores, bien distintas para colmo, como para mostrar aún más por dónde prosigue ese camino de perfección al que se nos invita. Primero la *Sonata en si bemol mayor*, la póstuma D 960, cargada de ideas, suerte de límite tras el cual cómo trascender más aún la relación entre el concepto y su forma. Con ese *Molto moderato* casi imposible —¡cuán difícil su arranque sin caerse ya en los primeros compases!—, que a Orozco, felizmente empeñado en hallar las zonas de luz —nótese cantar en plena búsqueda— de un ámbito tan ambiguo, le dura cuatro minutos y medio más que a Bren-

del; o el *Andante sostenuto* en el que la sombra de Beethoven no oculta al Schubert más abismal. Orozco, como sus compañeros de generación Leonskaya, Freire o Kovacevich encarga a la inteligencia que equilibre un discurso que se sabe a sí mismo decididamente camal y que se muestra en plenitud en ese respiro que es el *Scherzo* con su engañoso Trío. En la *Fantasia Wanderer* ya todo es fuego, con un Presto cuya aparente levedad se muestra plena de significado como eje de una obra que puede ser —por qué no— tanto una sonata disfrazada de fantasía como una fantasía que se sintiera demasiado brillante para llamarse sonata. Horowitz (RCA), Arrau (Philips), Brendel (Philips), Schnabel (EMI), Curzon (Decca), Kempff (DG), Pollini (DG), Richter (M&A, EMI), Ranki (Denon), Perahia (Sony)... son nombres asociados con estas músicas y que han dejado su huella en el catálogo fonográfico. Añadamos a Orozco sin complejo alguno a tan ilustre nómina de colegas y felicitémonos porque unos cuantos pianistas españoles —recordemos junto a Orozco a Cristina Bruno también con Schubert (EMI) y a Josep Colom con Brahms (Harmonia Mundi)— hallan llegado a su madurez explicando tan inteligentemente músicas al margen del repertorio nacional. No se trata de ser generosos con ellos. Simplemente de ser justos.

L.S.

SCHUBERT: *Sonata en si bemol mayor, D-960. Fantasía en do mayor «Wanderer», D-760. Rafael Orozco, piano. AUVIDIS VALOIS V 4683. DDD. 62'50". Grabación: Londres; VI/1992. Productor: Anthony Howells.*

cias estilísticas entre los dos compositores, empresa ardua por cierto. El mundo sonoro de Sor se luce en su cabal temperamento: intimista, doliente, austero, con un equilibrio clásico que, no obstante, abre una puerta a un romanticismo sutil. Coste, menos trascendente, con un estilo que anuncia ya la decadencia que se acerca y que él mismo ya vive y sufre, tiene en esta guitarrista una traducción muy ajustada. Smits sabe extraer el valor esencial de una música abúlica en cierta medida, con un norte muy claro, pero que posee una dulzura inocente y en la que a veces asoma un tinte genial que no termina de dibujarse y se desvanece en una búsqueda desesperada e inútil.

Con talento innegable, esta intérprete hace que el compacto nos resulte interesante. Lo que podría significar un estrepitoso fracaso, esto fácilmente puede suceder con las obras de Coste, ella convierte en una airosa victoria.

El registro tiene otra virtud: un perfume muy femenino sopla en él a todo lo largo. Esto le otorga un valor propio y genuino con un mordente que fija y sostiene una personalidad imperecedera.

L.M.G.

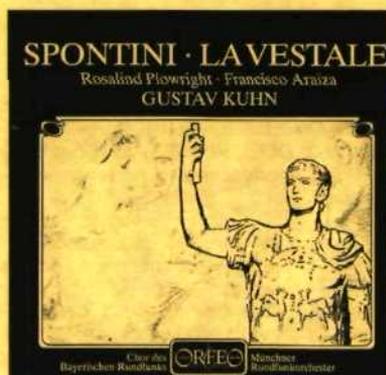
J. STRAUSS II: *El murciélago (obertura)*. Polca pizzicato. Vals del Emperador. Bajo truenos y relámpagos (polca). El bello Danubio azul (vals). Cuentos de los bosques de Viena (vals). Tritsch-Tratsch (polca). Marcha egipcia. **J. STRAUSS I:** *Marcha Radetzky*. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: Daniel Barenboim. ERATO 2292-45998-2. DDD. 62'17". Grabaciones: Chicago, III y IX/1992. Productor: Vic Muenzer. Ingeniero: Larry Rock.



Prosigue Daniel Barenboim en su empeño de abarcar todos los géneros de la historia de la música, y así le va, claro. El disco objeto de este comentario es una penosa sucesión de marchas, valsos y polcas traducidos de la forma más pedestre y vulgar que imaginarse pueda, y además con el agravante de cortar con un espléndido conjunto sinfónico. Desde luego, estas elegantes y a la vez rústicas composiciones no son el mundo estético de Barenboim, que las dirige sin chispa de humor, con trazo grueso y expresión pretendidamente trascendente. Nuestra opinión es que siga profundizando en su notable Bruckner y se deje de zarandajas (aunque éstas le proporcionen sustanciosos dividendos). Para apoyar lo dicho y con el fin de que nadie piense en supuestas manías personales, recomendamos escuchar cualquiera de las grandes interpretaciones de estos pentagramas: Clemens Krauss (Decca), Willi Boskovski (Decca), Carlos Kleiber (Sony y Philips), Herbert von Karajan (Deutsche Grammophon o Sony) e, incluso, Riccardo Muti (Philips); los que prefieran una aproximación menos vienesa pero de deslumbrante respuesta orquestal, les sugerimos a George Szell (Sony) o Fritz Reiner (RCA) —compárese a la Sinfónica de Chicago de Reiner con la protagonista de este disco—. En fin, nuevo pinchazo en hueso y sin visos de mejor puntería; el disco no sirve ni para los incondicionales de Barenboim.

E.P.A.

Los fines y los medios



Después de unos primeros pasos por Italia, iniciados por el estreno de su primera obra que mereció el apoyo de Nicola Piccini, Spontini emigró en 1803 a París, centro importante del arte, en un momento histórico que estaba viviendo la intensidad del imperio napoleónico. Después de unos primeros titubeos, en que su producción estaba demasiado marcada por la ópera napolitana, se adaptó a la estética del entorno, que con el estilo neoclásico imperante, le llevó, a partir de la temática griega o romana, a componer una música que sabía absorber el estilo reformista de Gluck, pero a la vez incorporaba el sinfonismo romántico alemán. *La vestale* parte de un libretto del poeta Etienne de Jouy, que cumplía las exigencias de la época, con el que el músico crea una partitura que posee el melodismo italiano, servido con un planteamiento orquestal denso y compacto; en él encontramos bellos fragmentos aislados, pero también notamos ese sentido de la concatenación de los mismos.

La obra se ha ido representando tímidamente, desde su estreno el 15 de diciembre de 1808, pero no ha acabado de incorporarse al repertorio; sólo la presencia de artistas de temple ha logra-

do realzar sus indudables valores: éste es el caso de Maria Callas, en la Scala, en 1954, o Leyla Gencer, en Palermo en 1969. Tampoco en el mundo discográfico ha sido muy afortunada; después de una tímida grabación de Cetra, en italiano, en 1953, la obra no ha tenido más registros comerciales que el que comentamos, que afortunadamente recupera la versión original francesa. En el campo privado junto a los registros que rememoran las dos representaciones antes mencionadas, apareció hace unos años una versión abreviada, en el idioma original, procedente de una audición en Radio France de 1964. Por ello el principal mérito de este registro es su propia existencia, el fin, aunque quizá los medios no han estado suficientemente en consonancia: Rosalind Plowright es una cantante correcta y musical, con una voz no especialmente bella, pero timbrada, a la que le falta una mayor fuerza interpretativa y un mejor estilo, que resulta algo superficial. Francisco Araiza es el gran cantante de siempre en una obra que da la sensación de quedarse algo fuera de su planteamiento estilístico, destacando su buen fraseo e intención. Discretos el resto de los intérpretes. El coro consigue una buena versión, tanto por cohesión, como por sutileza y brillantez y la orquesta, musicalmente impecable, no consigue, bajo la dirección de Gustav Kuhn, ni la frescura del melodismo italiano, ni el sinfonismo alemán que la obra posee.

A.V.

SPONTINI: *La vestale*. Rosalind Plowright (Julia), Gisella Pasino (La grande vestale), Francisco Araiza (Licinius), Pierre Lefebvre (Cinna), Arturo Cauli (Le grand pontifice). Coro y Orquesta de la Radio de Baviera. Director: Gustav Kuhn, 2 CD ORFEO C 256.922 H. 145'47". Grabación: Munich, X/1991. Productor: Michael Kempff. Ingeniero: Hans Christian Georg Schmid.

TELEMANN: *Conciertos para oboe (oboe y oboe de amor)*, Volumen I. Sarah Francis, oboe. Conjunto London Harpsichord. Directora: Sarah Francis. UNICORN-KANCHANA DPK (CD) 9128. DDD. 67'49". Grabación: I/1992. Productor: Martin Compton. Ingeniero: Antony Howell.



Inicia aquí la oboísta londinense, alumna de Pierre Pierlot, una interesante colección dedicada a la docena de conciertos que escribió Telemann para su instrumento; incluyendo también en este disco el *Concierto en sol mayor para oboe d'amore*. Suponemos que, —pese al título genérico presente en la cabecera de la colección, «conciertos para oboe»—, estarán previstas también las grabaciones de la media docena de conciertos para el «oboe d'amore», a tenor del incluido acá.

El lector conocerá ya de manera amplia a esta instrumentista británica, pues posee una discografía que comienza a tener entidad numérica, tanto en este sello discográfico (magnífica su participación en los conciertos para órgano, violín y oboe de Vivaldi, junto a Jennifer Bate y Richard Studd, DPK/CD/9050) como en otros (Decca, etc...).

Sarah Francis, en este disco, alterna el *staccato* en los tiempos rápidos con suaves *filati* en los tiempos lentos, en el marco general de un fraseo muy pulido y elegante. La orquesta, con un delicado clave continuo (ejemplar el uso del registro de laúd en el Adagio del *Concierto en do menor*, concierto al *goût français*), y la solista, se esfuerzan por presentarnos un Telemann galante y amable.

F.B.C.

TELEMANN: *Doce fantasías para flauta sola.* Patrick Gallois, flauta travesera. **DEUTSCHE GRAMMOPHON 437 543-2.** DDD. 53'36". Grabación: IV/1992. Productor: Christian Gansch. Ingeniero: Andrew Wedman.



En el encabezamiento a los comentarios de la carpeta acompañante a este disco, el joven intérprete, Patrick Gallois, reconoce las limitaciones del instrumento, al tiempo que destaca que el espíritu trasciende sobre la inmanencia instrumental. Ciertamente, el hacer música es independiente del instrumento destinatario; aun cuando las limitaciones de éste sean importantes.

Pese a no poseer como el violín, la viola, el chelo, contrabajo, etc., varias cuerdas con las que ejercer un juego polifónico, el flautista francés se esfuerza denodadamente por establecer una *polifonía figurada*. Y ello lo consigue con notable éxito, merced a la hábil escritura del propio compositor, que confiere a cada voz un registro determinado de la flauta (2 voces, usualmente); pero, también, al excelente fraseo del solista de Linselles. Un fraseo en donde las respiraciones y la personalidad imprimida a cada voz son la clave de su brillante interpretación; además de la individualización del espíritu de cada una de las fantasías. Las notas al servicio de la expresión. Derroche de arte por los 4 costados.

F.B.C.

VARIOS: *Noël à l'orgue.* Michel Chapuis, órgano. 2 CD AUVIDIS-VALOIS V 4637. ADD. 94'45". Grabaciones: Iglesia de San Jorge, Sarre-Union, XII/1968 (CD 1); Iglesia de San Pedro y San Pablo, Souvigny, V/1979. Productor: Michel Bernstein. Ingenieros: Georges Kisselhoff, Thomas Gallia y Paul Déry.



El vocablo francés *Noël*, aplicado a la música, sirve para denominar un tipo muy concreto de melodías inspiradas directamente en temas navideños. No se trata, sin embargo, de música religiosa en el sentido estricto del término, ya que su origen es popular, debiendo situarse, en realidad, a medio camino entre la música religiosa y la profana. Los *Nœls* equivalen, en cierto modo, a nuestros villancicos navideños, y, de hecho, la mencionada palabra francesa, cuya traducción más frecuente al español es la de Navidad, puede también traducirse como villancico. Estas melodías sirvieron como materia prima a diversos músicos franceses de los siglos XVII y XVIII para componer numerosas páginas caracterizadas en la mayoría de los casos por su tono alegre y festivo. Los dos discos de Auvidis recogen varias de las obras del tipo citado escritas por Louis-Claude d'Aquin, Jean-François Dandrieu, Claude Balbastre y Michel Corrette. Las páginas de los tres primeros autores proceden de una grabación efectuada en 1968 y aparecida en disco de vinilo. El segundo disco, grabado en 1979, está dedicado íntegramente a Michel Corrette con su obra *Nouveau livre de Noël*. La lectura de Chapuis es aceptable y se escucha con agrado en ambos discos, aunque resulta mucho más interesante y lograda en el caso

de la obra de Corrette, no sólo por el mayor atractivo que despierta el contenido de este disco, sino también por razones de claridad y precisión interpretativas. Positiva es también la valoración de los dos instrumentos en los que se realizaron las grabaciones. No obstante, destaca la superioridad sonora del órgano de la Iglesia de San Pedro y San Pablo de Souvigny, en el que precisamente se registró la obra de Corrette, lo cual ha sido, sin duda, una contribución eficaz para el logro de ese mayor éxito en la ejecución del segundo disco, a que se acaba de hacer referencia.

F.G.U.

TORRES: *Obras para órgano.* Vicent Ros, órgano. **NUEVAS PRODUCCIONES C.B. CD-2001.** DDD. 63'52". Grabaciones: Palau de la Música de Valencia.



Durante los siglos XVI y XVII España creó una de las más ricas, variadas y originales literaturas orgánicas. Por el contrario, los siglos siguientes, especialmente el XIX, se caracterizan por una fuerte decadencia en este terreno. Con todo, a lo largo del siglo XIX pueden mencionarse los nombres de algunos compositores que dedicaron su atención a este instrumento, como fueron, entre otros, Hilarión Eslava, Felipe Goriti, Nicolás Ledesma y Pedro Albéniz. Con posterioridad a los citados, y a caballo entre los siglos XIX y XX, merece una mención especial el compositor valenciano Eduardo Torres. De las obras para órgano de Torres —algo más de un centenar— se han incluido 21 en este registro. No se trata de grandes construcciones, sino de páginas breves, aunque llenas de inspiración y sensibilidad y dotadas de una gran riqueza expresiva. Es curioso comprobar en algunas de estas piezas cierto parentesco tímbrico con el órgano franciano. Dejando a un lado el posible conocimiento que Torres tuviera de la obra de Franck, tal parentesco podría explicarse por el hecho de que la mayoría de estas páginas fueron escritas para el órgano sinfónico de la catedral de Sevilla, de la que Torres era maestro de capilla, inaugurado en 1903 y construido por el organero español Aquilino Ameza, que, como discípulo que había sido de Cavallé-Coll, introdujo en los órganos por él construidos en España los elementos característicos de los órganos realizados por el citado organero francés. La correcta lectura de Vicent Ros y el excelente sonido del órgano del Palau de la Música de Valencia hacen muy agradable el resultado de la audición.

Por las razones apuntadas y, sobre todo, por la importancia que tiene el conocimiento de nuestro olvidado pasado musical, estamos ante un disco de indudable interés.

F.G.U.

VICTORIA: *Cantica Beatae Virginis.* La Capella Reial de Catalunya, Hespèrion XX. Director: Jordi Savall. **ASTRÉE-AUVIDIS E 8767.** DDD. 55'. Grabación: Colegiata románica del Castillo de Cardona (Barcelona), IV/1992. Coproducción Auvidis/Sociedad Estatal para la ejecución de programas

del V Centenario. Ingenieros: François Eckert y Michel Bernard.



En nuestra humilde opinión, el premio que ha recibido el pasado 8 de febrero del presente año Jordi Savall, *Victoria de la Música 1992*, anunciado a través de las ondas de France 2, por la colección de música española *El Siglo de Oro*, está totalmente justificado. Premio del que son copartícipes, naturalmente, La Capella Reial de Catalunya y Hespèrion XX. Junto a las excelentes interpretaciones del *Cancionero de la Colombina*, el *Cancionero de Palacio*, etc... se une ahora este disco dedicado al insigne Victoria, el cual reafirma ese galardón.

Desde el célebre *Ave María*, tan socorrido por las agrupaciones corales, hasta el *Magnificat Primi toni* con el que concluye el disco, Savall y sus muchachos ejecutan a un Victoria con plena espiritualidad y notoria flexibilidad; en el marco de una gran ductilidad vocal. Destacable la elasticidad rítmica, huyendo de la tiranía metronómica, para potenciar la fraseología del texto, y el elegante uso de los reguladores, que el oyente ya puede advertir de manera clara desde el *Ave María* inicial, un dechado de perfección.

Ciertamente, el sello Astrée-Auvidis no se reduce a Savall; pero él y su equipo constituyen una de sus mejores bazas en el mercado. Nuestra enhorabuena.

F.B.C.

VIVALDI: *Sonatas para violonchelo y bajo continuo en mi menor, RV 40; la menor, RV 43; si bemol mayor, RV 45 y si bemol mayor, RV 46.* **GEMINIANI:** *Sonatas para violonchelo y bajo continuo Op. 5 n.º 3 en do mayor y Op. 5 n.º 6 en la menor.* Heinrich Schiff, violonchelo; Ton Koopman, clave y órgano; Jaap ter Linden, violonchelo (bajo continuo). **PHILIPS 434 124-2.** DDD. 58'26". Grabación: Amsterdam, XII/1991. Productora: Tini Mathot. Ingeniero: Adriaan Verstijnen.



Espectacular demostración de virtuosismo y energía la que hace Schiff en este disco (escuchen los dos *Allegros* de la *Sonata en do mayor* de Geminiani), con unos ataques (primero de los movimientos citados, por ejemplo) de una incisividad extraordinaria, pero sin que en ningún momento se afee el sonido, siempre bello, Schiff emplea muy poco vibrato en su moderno —y hermoso— chelo, y quizá el único pero que cabe poner —aunque puede resultar serio para algunos— es que cuantitativamente está algo desequilibrado con el menos sonoro continuo de Jaap ter Linden (también hay un contraste de timbre, más oscuro el del chelista holandés). Los *tempi* son vivos, pero la articulación es extraordinaria y no se pierde detalle.

Aunque se pueden esgrimir argumentos en relación al instrumento utilizado, vale la pena disfrutar de unas interpretaciones que se antojan por lo demás estilísticamente impecables (qué hemosura la *Corrente* de la *Sonata RV 46* de Vivaldi), vitales, alegres y ejecutadas con una perfección asombrosa. Hubiera preferido un conjunto más homogéneo, pero tal como está, este disco proporciona una agradable escucha. Precioso, y magníficamente grabado.

R.O.B.

JAZZ

DIZZY GILLESPIE. *To bird with love. Billie's Bounce. Bebop. Ornithology. Oo Pa Pa Da. The Diamond Jubilee Blues.* The theme. Dizzy Gillespie, trompeta; Danilo Pérez, piano; George Mraz, contrabajo; Lewis Nash, batería; Kenny Washington, batería; con Paquito D'Rivera, Benny Golson, Antonio Hart, Clifford Jordan, Bobby McFerrin, Jackie McLean y David Sánchez. TELARC-JAZZ. CD-83316. Grabación: (en vivo) Club Blue Note, Nueva York, 23-25-I-1992.



Lo que iba a servir de homenaje a Dizzy Gillespie en su 75 cumpleaños se ha convertido en el testamento musical del genial trompetista. Durante todo un mes, jazzmen de todas las procedencias y de diversas generaciones se reunieron junto a Dizzy en una serie de conciertos que han quedado como últimos testimonios de la vitalidad que mantuvo, hasta el final, este reinventor insustituible del jazz, fallecido el pasado mes de enero, exactamente un año después de realizar estas grabaciones. Las sesiones correspondientes a este compacto tienen como destinatario la figura y la leyenda de Charlie «Bird» Parker, creador a mediados de los años 40 junto a Dizzy y a un grupo de amigos del estilo *be bop*, piedra angular de todo el jazz moderno. El disco rebosa una intensidad y una humanidad desbordantes que hay que atribuir, muy especialmente, a la presencia de Gillespie, que demostraba estar en excelente forma como trompetista a sus 75 años y con un sentido del humor intacto (como el que desprende el *Oo Pa Pa Da* cantado aquí a medias con Bobby McFerrin o en el hilarante *Diamond Jubilee Blues*). Junto al trompetista aparecen nombres que con él compartieron cartel en un momento o en otro de su carrera: Benny Golson, Clifford Jordan, Paquito D'Rivera o Jackie McLean entre los veteranos y el saxo alto Antonio Hart, el tenor David Sánchez (otra espléndida prueba más de la capacidad inagotable de Dizzy como cazatalentos) o el pianista Danilo Pérez entre los más jóvenes. Esta combinación de maestros incuestionables y de talentos de la nueva generación sirve para demostrar, en directo y a través de una música totalmente desinhibida, la pervivencia absoluta de temas clásicos del *be bop* como *Anthropology*, *Billie's Bounce* y *Ornithology* y la pasión y la imaginación que pueden destilar cuando caen en buenas manos.

M.I.F.

PAUL DESMOND QUARTET. *Like someone in love. Just squeeze me. Tangerine. Meditation. Nuages. Things ain't what they used to be.* Paul Desmond, saxo alto; Ed Bickert, guitarra; Don Thompson, contrabajo; Jerry Fuller, batería. TELARCHIVE CD-83319. Grabación: (en vivo) Bourbon Street Jazz Club, Toronto, Canadá, 29-III-1975.



Haría falta redescubrir la figura de Paul Desmond, saxo alto extraordinariamente sensible que quedó relegado durante años al papel de acompañante del pianista Dave Brubeck. No obtuvo un especial éxito de público en sus formaciones propias, a pesar de que nunca dejó de expresar las mismas virtudes que utilizaba bajo la sombra del pianista de *Take five* (un tema celebrísimo escrito, por cierto, por el propio Desmond): un sonido sensual y extremadamente límpido, y un singular legato que marcaba la calidez y la confidencialidad de todo lo que tocaba con su saxo alto. A pesar del éxito fuera de toda medida que logró con el quinteto de Brubeck, Desmond nunca llegó a tener talante de estrella. Lo mejor de su experiencia musical ha quedado recogido en sesiones discretas, de cámara, como en la de estas grabaciones en directo, hasta ahora inéditas, que nos lo presentan encabezando un cuarteto ya en los últimos momentos de su carrera: el contrabajista Don Thomson, el batería Jerry Fuller y el guitarrista canadiense Ed Bickert, perfecto aditamento para el sonido relajado de Desmond y para su música sencilla y aparentemente pero en realidad repleta de *swing* y de inventiva.

M.I.F.

RECITALES

GABRIELLA DALL'OLLIO: Recital de arpa con obras de Händel, Rossini, Spohr, Guridi y otros. CLAVES 50-9301. DDD. 63'03". Grabación: Centro Cultural Manuel de Falla, Granada, IV/1992. Productor: Mark Manion. Ingeniero: Nicolas Bartholomé.



Contaba Salvador Dalí que uno de los momentos más turbadores que había experimentado a lo largo de toda su vida aconteció con ocasión de un regalo. El destinatario era Harpo Marx y el regalo en cuestión, un arpa diseñada por el propio pintor con la peculiaridad de tener las cuerdas hechas con alambre de espino. La zozobra vino cuando vio cómo el bueno de Harpo acariciaba las traicioneras cuerdas ensangrentándose truculentamente sus manos.

Lejos de semejante exhibición está Gabriella dall'Ollio, quien protagoniza este recital de arpa con obras que van desde Händel hasta Guridi, pasando por Fauré, Rossini y Spohr. El reducido interés del disco es inversamente proporcional al decoro y la voluntad que demuestra la artista boloñesa en su interpretación. Únicamente recomendable para forofos del instrumento.

R.Y.P.

BALLET ESENCIAL Piezas de Chaikovsky, Delibes, Khachaturian, Chopin, Herold, Ponchielli, Ravel, Prokofiev y Stravinski. Filarmónica de Viena, New Philharmonia, Sinfóni-

ca de Chicago, Suisse Romande, Sinfónica de Montreal, National Philharmonic, Covent Garden y Cleveland. Directores: Herbert von Karajan, Richard Bonyngge, Georg Solti, Charles Dutoit, Aram Khachaturian, John Lanchbery, Bruno Bartoletti y Lorin Maazel. DECCA 436 658-2. ADD/DDD. 76'53". Grabaciones: 1961-1987.



Si es obvio que el crítico tiende a desdeñar antología de esta especie —setenta y siete minutos con lo mejor de lo mejor— no lo es menos que este compacto puede hacer felices a muchos amigos de la música y la danza de todos los pelajes. Porque, por ejemplo, Karajan con la Filarmónica de Viena, o Solti con la Sinfónica de Chicago, y Chaikovsky en cartel y rescatado de sus tinieblas, siguen siendo un goce absoluto. Y no ha dejado de ser cierto y válido que Dutoit y la Sinfónica de Montreal brillan con luz propia en el área que reúne a Falla, a Ravel y a Stravinski. Y para quien es Delibes, o Chopin descafeinado en abanico de instrumentos, con Bonyngge basta y sobra. Y la *Danza del sable* siempre es bienvenida: y más si viene de la mano del autor que la parió. Y a nadie amarga, por dulce, la de las Horas. Resumiendo: que no es el disco que adquiere el que tiene algunos. Pero hará feliz —técnicamente está más que garantizado— a quien, para empezar, quiera abrir boca.

J.A.A.

MUSICA BARROCA. Praetorius: *Danzas de Terpsicore.* Dowland: *Fantasie (a Fancy).* Robert Earle of Essex Galliard. Captain Piper's Galliard. Sir John Smith Almaine. Melancholy Galliard. *Fantasie.* Frescobaldi: *Aria deta La Frescobaldi.* Weiss: *Fantasie.* Bach: *Suite n° 3 BWV 995 (Laúd).* Miguel Angel Gírollet, guitarra. OPERA TRES CD 1006. DDD. 58'17". Grabación: Estudios Kirios. Ingeniero: Enrique Rielo.



Saludemos a este ilustre señor de la guitarra. Madurez interpretativa, equilibrio sonoro, búsqueda y dominio de los pequeños mundos ocultos en toda obra maestra, todo eso y más Miguel Angel Gírollet nos lo enseña en este estupendo compacto.

La elección del programa es una demostración de equilibrio y buen gusto. Se aprecia la labor de un artesano que ha construido su universo pensando en el detalle de cada frase, de cada obra y del conjunto comprendido por todas las obras. Un registro no es una sucesión de partituras al azar, es, en cambio, una unidad donde cada obra ocupa un lugar indiscutible, que deviene de lo anterior y/o prepara y echa luces a lo que le sucede. No es casual el orden de este compacto. Si intercambiamos las partes, rompemos el misterio.

Tiene Gírollet un refinado toque. Su paleta es rica en color y el mundo barroco que crea es muy pulido. Además, algo muy importante: detrás de la música se descubre al hombre.

Dolor, amor, luz y sombras acuden a la cita con elegancia, sin desbordamiento. El corazón de la música late con autenticidad, aquí todo es verdadero y honesto, y así

Santiago de Compostela, 12 al 25 de Julio de 1993

Clases Magistrales ALDO CECCATO

DIRECCIÓN DE ORQUESTA

Asistente: Roberto Montenegro

Profesores

Concertino: Víctor Martín
Violín: John Harding
Viola: Vladimir Mendelssohn
Violoncello: Konrad Haesler
Contrabajo: Antonio García Araque
Oboe: Rafael Tamarit
Trompa: Salvador Navarro
Percusión: Pascual Osa

Compositores

Carmelo Bernaola
Antón García Abril
Tomás Marco

Musicólogos

Emilio Casares Rodicio
Antonio Martín Moreno

Profesora de gimnasia
Enriqueta Zahonero



Clases Magistrales



Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música

MINISTERIO DE CULTURA

CONSORCIO DE LA CIUDAD
DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

INSCRIPCIONES: hasta el 15 de JUNIO

Información:

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. Departamento Musical.
Plaza de Rey. 1. 28071 MADRID. ☎ 532 5089 (Ext: 2734 y 2736). FAX: 532 9361



III Temporada 1993-94



EL CICLE DE CONCERTS
CINC ESTRELLES

Orquestra Simfònica
ORFEO CATALA
ORQUESTRA CIUTAT DE BARCELONA
Cant espiritual de Montsalvatge
Cant del Desti de Brahms

Orquestra Simfònica
ORQUESTRA SIMFONICA DE RUSSIA
YURI ROZUM, piano
VERONIKA DUDAROVA, directora
Obres de Rimsky-Korsakov, Rachmaninov i Txaikovski

Orquestra Simfònica
MIRELLA FRENI, soprano
ORQUESTRA SIMFONICA DEL G.T.L.
Obres de Verdi, Puccini, Cilea i Txaikovski

Orquestra Simfònica
EUGENI MOGILEVSKY, piano
Programa a determinar

Orquestra Simfònica
VIRTUOSOS DE MOSCOU
VLADIMIR SPIVAKOV, director
Programa a determinar

Orquestra Simfònica
ROYAL SCOTTISH ORCHESTRA
ORFEO CATALA
WALTER WELLER, director
Novena Simfonia de Beethoven

Orquestra Simfònica
TERESA BERGANZA, mezzo-soprano
J.A. ALVAREZ PAREJO, piano
Programa a determinar

Orquestra Simfònica
BAROCKORKEST D'AMSTERDAM
COR DE CAMBRA DEL
PALAU DE LA MUSICA CATALANA
(patrocinat per Fundació Caixa de Catalunya)
JORDI CASAS, director
Gloria de Vivaldi i Magnificat de Bach

Orquestra Simfònica
ORQUESTRA FILHARMONICA D'ISRAEL
ZUBIN MEHTA, director
Programa a determinar

Orquestra Simfònica
CONCENTUS MUSICUS
NIKOLAUS HARNONCOURT, director
Obres de Haydn

Orquestra Simfònica
RUGGERO RAIMONDI, bariton
ALDO CICCOLINI, piano
Programa a determinar

Orquestra Simfònica
ORQUESTRA DE LA RADIO DE BERLIN
VLADIMIR ASHKENAZY, director
Obres de Schumann i Stravinsky

Orquestra Simfònica
ORQUESTRA DEL MOZARTEUM
DE SALZBURG
HANS GRAF, director
Sinfonies num. 1 i num. 2 de Beethoven

Orquestra Simfònica
BERLINER BACH AKADEMIE
(Solistes Filharmònica Berlin)
L'Art de la Fuga de Bach

Orquestra Simfònica
DRESDNER PHILHARMONIC ORCHESTRA
ALICIA DE LARROCHA, piano
YURI TEMIRKANOV, director
Obres de Beethoven i Musorgski

Orquestra Simfònica
JEAN-PIERRE RAMPAL, flauta
MARIELE NORDMANN, arpa
ORQUESTRA CIUTAT DE BARCELONA
Obres de Mozart i Beethoven

Orquestra Simfònica
CONCERT EXTRAORDINARI
Fara d'abonament
Quarta Simfonia

Orquestra Simfònica
LOS ANGELES JUBILEE SINGERS
Espirituals negres

Orquestra Simfònica
ORQUESTRA FILHARMONICA DE MINSK
COR ESTATAL DE LA CAPELLA DE MINSK

I. OLOVNIKOV, piano
E. TARRÉS, soprano; J. ARAGALL, tenor
C. CHAUSSON, bariton
L. KREMER, director

Amb la col·laboració de FUNDACIÓ O.C.-P.M.C.
Obres de Glinka, Rachmaninov i Bonguerel

Preus abonament a 16 concerts: de 20.250 a 114.750 ptes.

Venda abonaments: de l'1 al 26 de juny

Venda localitats: a partir del 12 de juliol

Preus localitats: de 1.000 a 15.000 ptes.

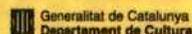
Palau de la Música Catalana Tel. 268 1000



Organitza

FUNDACIÓ ORFEO CATALÀ
PALAU DE LA MÚSICA
CATALANA

Amb el suport de



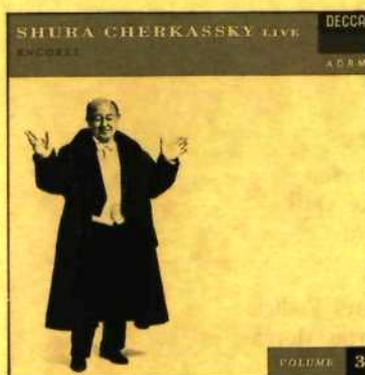
Aquest programa susceptible de modificacions

Fuegos artificiales



Parece que alguien tiene previsto castigarnos el hígado con el mejor virtuosismo pianístico a cargo de uno de sus más felices representantes, genuino *seisdedos*. Estos son dos nuevos volúmenes en una serie que se anticipa más larga de lo que el firmante desearía. Los malos tragos, cuanto antes mejor. Huir a toda velocidad, a poder ser en un deportivo, es mi recomendación para el volumen 3, un caramelo irresistible que empieza por titularse *Encores* (todo un anticipo de lo que vendrá), sigue con el intragable Minueto de Paderewski, continúa con un *Tango* (?) de Albéniz con un mucho de caramelo —innecesario, claro está— a cargo de Godowsky (estos atentados deberían estar prohibidos), insiste con la —supuestamente— *Marcha turca* mozartiana, porfía con la *Polka de VR* de Rachmaninov y la de la *Edad de oro* de Shostakovich, a las que convierte en sendas *gracias* entre las francas carcajadas del público, los gestos del ruso debían ser para verlos y, en fin, desata los furros del respetable tras cada pieza, aunque uno tiende a quedarse más bien frío después de la gélida *Elegía* debussyana, bien articulada y con un sonido bonito pero sin el más mínimo encanto.

¿Se han creído que el volumen 4 es mejor? Pues van listos. Aquí cojan el AVE por lo menos. Prepárense a todo un recital de exageración en el *rubato* y el *ritardando*, de los de cabeza atrás, mirada perdida, todos *epatés* y las damas emocionadas ante tanta melosidad (contemplan, contemplan ahora cómo ¡voilà! me paro de repente: ahora, miren, miren cómo echo a correr como si mi vida dependiera de ello). Apenas el final de la *Tercera Sonata* de Chopin, con algo de verdadero fuoco, se libra algo de la quema. No necesito insistir en que Rubinstein, Pollini, Argerich, Ashkenazi, Zimerman, etc. han proporcionado lectu-



ras harto más interesantes de estas obras del genial polaco.

En fin, que puestos a dulce, uno prefiere el mazapán de Toledo, pero hay quien se muere de gusto con *Lo que el viento se llevó* y habrá, seguro, amantes del merengue musical que aquí se nos brinda. Servidor no está, desde luego, entre ellos. Qué se le va a hacer. Es una pena que un pianista con esos medios se eche a perder de esta manera.

R.O.B.

SHURA CHERKASSKI. En vivo. Vol. 3: Encores. Obras de Paderewski, Chai-kovski/Nagel, Chopin, Rachmaninov, Shostakovich Scriabin, Balakirev, Cherkasski, Sinding, Albéniz/Godowsky, Mozart, Debussy, Rabikov, Rachmaninov, Moszkowski y Sibelius. Vol. 4. Chopin: Fantasia en fa menor Op. 49. Sonatas n.ºs 2 y 3. DECCA 433 650-2 DH y 433651-2 DH. ADD/DDD. 63'26" y 63'12". Grabaciones: Londres, Birmingham, Belfast, 1973-91. Productores: Richard Butt, David Byers, Misha Donat, Robert Layton, Peter Wadland.

esas características pueden y deben ser puestas de manifiesto. Y el resultado es espléndido, pletórico de encanto. Son, además, músicas muy bellas entre las que no desentonan la propia del intérprete, luminosa en la Sardana —fruto de una estancia con Ravel en Barcelona—, la nostalgia a la antigua de la Zarabanda y la vivacidad de la Tarantela. El resto son interpretaciones de referencia. Un disco precioso.

menos directa entre el organista de la Capilla Real inglesa, durante nuestra Guerra de Sucesión, y la Catedral londinense, San Pablo. Así, el *Te Deum* con el que comienza el disco, escrito para conmemorar la victoria en la batalla de Malplaquet del general Malborough (el célebre *Mambrú* de nuestras coplas que aún hoy cantan nuestros niños), fue estrenado en San Pablo, tras una revisión por el compositor.

El disco, dentro de la colección *El Orfeo inglés*, dirigida por Holman (éste es el volumen 15), nos desgrana —como los restantes— diversas obras de autores ingleses del Barroco medio y maduro.

La interpretación de Holman y su orquesta, The Parley of Instruments, cuida el melodismo del fraseo, de tintura italiana, dentro de un discurso compacto, buscando un efecto de conjunto. Los resultados de la orquesta y del coro son muy superiores al elenco canoro solista. Algo a lo cual Peter Holman nos tiene acostumbrados, incluso en sus actuaciones en directo (recuérdense las representaciones de la Opera Restor'd en el II Ciclo de Música Antigua y Barroca, celebrado en la Comunidad Valenciana y correspondiente al pasado año, 1992, reseñado por nuestro compañero Blas Cortés).

Con todo, las voces solistas de Holman son de carácter lírico, aspecto que confiere un aire distinto de otras ejecuciones.

F.B.C.

EL ESTUDIO DEL AMOR. Canciones y motetes franceses del siglo XIV. Obras anónimas y de Machaut, Pycard y Solage. Voces góticas. Director: Christopher Page. HYPERION CDA 66619. DDD. 60'10". Grabaciones: West Sussex, IV-V/1992. Productor: Martin Compton. Ingeniero: Tony Faulkner.



Voces góticas es uno de los conjuntos más interesantes de los que hoy se dedican a la música medieval; primero, por el repertorio que sacan a la luz, basándose en el trabajo musicológico y de investigación del propio Page, quien ha publicado un libro muy interesante bajo el título *The owl & the nightingale. Musical life and ideas in France, 1100-1300*; segundo, por el nivel altísimo de sus realizaciones vocales, tanto para el disco como en el concierto (extraordinaria su última actuación en Madrid en los Jerónimos, el 11 de marzo, con un programa de música española).

En este registro de música francesa del XIV se encuentran las pautas interpretativas de Voces góticas; emisión libre de vibrato, ligerísima nasalidad en el timbre y transparencia absoluta de líneas. Dentro del programa del ideal del amor caballeresco elegido, cabe destacar las monodías cortesanías anónimas con instrumentos, *Puis que l'aloie ne fine* y *Combien que j'aye*, por su finura; o la ondulación de la melodía en *Dame, je suis ciliz*, a tres, de Machaut. Sobresalen igualmente la hermosa voz del tenor Andrew Tusa, acompañado por los dos barítonos, en su entonación de la pieza anónima *Marticius qui fu*, el solo desnudo del también tenor Rogers Covey-Crump en *Se mesdisans* de Machaut, la intervención del arpa, tañida por

como nos sobrecoge también nos insufla la esperanza. Esto es el arte, esto es la música. Hagamos un respetuoso voto de silencio, demos paso a la música, porque todo lo que digan las palabras carece de sentido frente al momento mágico.

L.M.G.

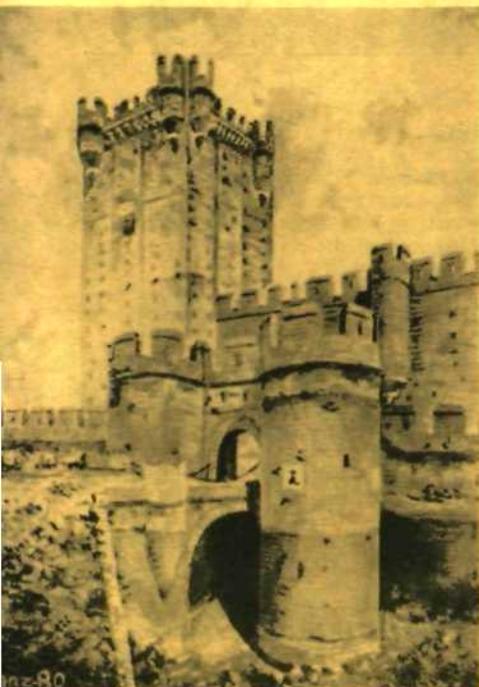
ROBERT Y GABY CASADESUS. Pianos. Debussy: Petite Suite. En blanc et noir. Fauré: Dolly, Op. 56. Casadesus: Tres danzas mediterráneas. Satie: Tres piezas en forma de pera. SONY Masterworks Portrait MPK 52527. ADD. Mono y Stereo. 65'40". Grabaciones: París, 1950-1963.



Con Robert Casadesus se evidencia de manera diáfana la quintaesencia de la escuela pianística francesa: elegancia en el fraseo, claridad en la línea, templanza en la expresión, delicadeza en suma. Aquí, con su mujer, Gaby, se enfrenta a un repertorio en el que



Bajo el título del disco se agrupan un conjunto de obras que poseen una relación más o



9º CURSO DE DIRECCION CORAL Castillo de La Mota MEDINA DEL CAMPO (Valladolid)

9 al 18 de Septiembre

Información:

Dirección General del Patrimonio
y Promoción Cultural.

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

Didáctica y profesorado:

Interpretación:

– Alberto Blancafort París.

Técnica de Dirección:

– Mercedes Padilla Valencia.

Análisis:

– Daniel S. Vega Cernuda.

Trabajo vocal individual:

– Alfonso Ferrer Prieto.

Concierto y Seminario Coral:

Coro «Hodeiertz» de Tolosa.

– Enrique Azurza.

El mundo coral contemporáneo:

– Javier Busto Sagrado.

Trabajo vocal con coro y correpetición:

– Francisco J. Rodilla L.

Seminarios complementarios sobre

Contemporánea y Folklore

– Ampliación de repertorio y criterios interpretati-
vos.

Despertar del cuerpo y expresión coral:

– Victoria Carbó Trill.

Coordinación:

José M^a Morate Moyano

Velardes, 7, 2º E - Valladolid

Tfno.: (983) 29 41 14.



**Junta de
Castilla y León**

Consejería de Cultura y Turismo

Andrew Lawrence-King, en *Le ior* —página anónima perteneciente al *Codex faenza*— y el efecto organístico de los dos tenores sobre los dos barítonos en el *Gloria* de Pycard.

E.M.M.

LOS MEJORES CONCIERTOS PARA OBOE. Cimarosa, Crusell, Bach, Albinoni y Mozart. Simon Dent, oboe. Orquesta de Cámara Pforzheim del Sudoeste de Alemania. Director: Vladislav Czarnecki. AMATI SRR 9103/1. DDD. 70'25". Grabaciones: Munich, 1991/1992. Productora: Christa Maria Bilz. Ingeniero: Wolfgang Karreth.



El título de este disco parece y es excesivo, pero se escucha con sumo agrado. No todas las obras que lo integran salieron tal cual de la

pluma de sus autores. Domenico Cimarosa (1749-1801), por ejemplo, ni por lo más remoto pensaba en el oboe cuando compuso las cuatro sonatas para piano a partir de las cuales Arthur Benjamin (1893-1960) pergeñó en 1942 este *Concierto en do mayor*. El resultado no es profundo, pero sí brillante y, por una vez, bien vale la pena tragarse los escrúpulos si con ello se contribuye a la popularización de este interesantísimo compositor, tan injustamente apartado en el oscuro rincón que ocupa en la historia de la música. Oportuno asimismo el rescate de la única composición para oboe del más olvidado aún —salvo por los clarinetistas— Bernhard Henrik Crusell (1775-1838), el *Divertimento en do mayor, op. 9*, otra página de revigorante vitalismo.

Con Bach entramos en otro mundo. El *Concierto en la mayor, BWV 1055*, reconstruido a partir de su propio arreglo posterior para clave, es una joya en su género. De Albinoni se incluye su famosísimo aunque no siempre reconocido *Concierto en*

re menor op. 9, n.º 2, y de Mozart el archigrabado *Concierto en re menor, K. 314*, único de esta selección cuya indicación de acompañamiento no se limita a las cuerdas de la orquesta.

Simon Dent se luce en los pasajes de agilidad —lástima que su mecanismo sea tan audible— y si en los pasajes más líricos se echa de menos una emisión más pastosa, al menos los frasea sin empalago, cosa muy de agradecer, por ejemplo, en el caso de Albinoni. La orquesta provee un soporte justo y equilibrado, con un clave en el continuo de los barrocos —Bach y Albinoni— que es lo que debe ser: un auténtico susurro.

A.B.M.

OBRAS PARA DOS GUITARRAS. Fabio Shiro Monteiro y Gen Hasegawa, guitarras. Obras de Castelnuovo-Tedesco y Santórsola. RBM CD 63111. DDD. 47'72". Grabación: Mannheim, 1988. Producción: Johanneskirche Taufkirchen. Ingeniero: Marc Seiffge.



He aquí dos guitarristas que trabajan con el criterio adecuado al conformar un dúo. Nos referimos a que no se ha recurrido aquí al poco feliz y manido hábito de dividir en dos partes obras que tienen concepción unitaria, hecho que hacíamos notar a propósito de un comentario anterior referido a otro compacto perteneciente al dúo de guitarras Horreaux-Trehard.

El compacto del dúo conformado por Fabio Shiro Monteiro y Gen Hasegawa tiene dos cosas que hay que valorar muy positivamente. La primera: no existe, en los 50 minutos de música, ni una sola transcripción. Todo el material expuesto corresponde a composiciones originales para dos guitarras. La segunda: trae a la palestra de la actualidad a un compositor que bien merece conocerse mejor y divulgarse. Se trata del compositor de origen italiano, nacionalizado en el Uruguay, Guido Santórsola.

Debemos destacar, además, el criterio inteligente con el que se ha concebido la globalidad del compacto al equilibrar el programa con dos autores de origen italiano, el ya mencionado Guido Santórsola y el conocido Mario Castelnuovo-Tedesco, ambos emigrados a América: a América del Sur el primero y a América del Norte el segundo. Apreciamos, de esta manera, a dos personalidades diferentes, con determinados puntos en común, y que han trabajado el mismo medio con notable destreza, consiguiendo resultados bien distintos.

El dúo Fabio Shiro Monteiro y Gen Hasegawa trabaja con buena penetración. En lo musical podemos reprochar que se echa en falta un fraseo algo más rico y flexible. En lo técnico, el registro adolece de un cierto abuso del efecto *cámara*, lo que no parece favorecer a obras como la *Suite all'antica* de Santórsola o la *Fuga elegíaca* de Castelnuovo-Tedesco. La *Sonata a dúo n.º 1* de Santórsola se constituye en uno de los puntos mejor conseguidos del compacto. Un dúo que goza de alto nivel profesional, que trabaja seriamente y con inteligencia.

L.M.G.

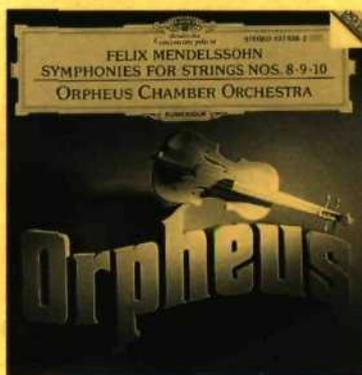
Novedades de la Lira órfica



La Orquesta de Cámara Orpheus es una de las mejores del mundo. Todos sus intérpretes son de gran calidad, tocan sin director y con una excelente preparación. Al natural no desmerecen en absoluto de sus grabaciones y si bien es cierto que la falta de batuta impide acaso unas interpretaciones especialmente interesantes, únicas, no lo es menos que nunca caen en la mediocridad, mal gusto o torpeza propiciada por tanto mal director como anda por esos mundos. Otra ventaja de la Orpheus es que no están especializados en una época determinada sino que abarcan un amplio repertorio que cubre, sobre todo, la segunda mitad del XVIII, el XIX, y la primera mitad del XX.

Siguiendo su ya abundante carrera discográfica nos ofrecen ahora dos discos muy distintos. En el primero, tres sinfonías de juventud de Mendelssohn y en el segundo diversas obras de Respighi. Es de suponer que la Orpheus completará la serie de las doce sinfonías de cuerda escritas por Mendelssohn entre 1821 y 1823, es decir entre sus 12 y 14 años!! Vaya con el niño. Porque las obras son preciosas, bien escritas, sencillas, claro (a veces no tanto como el *Scherzo* de la n.º 9) inspiradas y llenas de encanto. Un prodigio que sin llegar a la soberana belleza del *Octeto op. 20* —el niño era ya un viejo de 16 años— merecería la pena que se tocasen con más frecuencia. La interpretación de la Orpheus es magnífica desde todos los puntos de vista y el sonido tiene transparencia, los *tempi* son adecuados y todo está perfectamente en su sitio. De ponerle algún reparo señalaría que en los fortes, la cuerda resulta levemente agresiva, sin toda la redondez y pulimiento necesarios.

Acaso no tan buena me haya parecido la interpretación de las piezas neoclasicistas —y muy bellas— del *maestro italiano*. Aun teniendo en cuenta la alta calidad de la orquesta he echado de menos un mayor



refinamiento y gracia cortesana en algunas danzas, aunque la hermosísima Siciliana de la Tercera Suite de las *Antiguas danzas y arias* está muy bien expuesta y tocada. Alguna estridencia de las trompetas en *La primavera* y cierto apresuramiento en el crescendo de *El nacimiento de Venus*, dentro del *Trittico botticelliano*, apenas empuñan un conjunto de muy alta categoría.

La toma sonora es muy buena. Dos bellos discos de esta lira órfica de nuestros días. ¿Para cuándo un compacto dedicado a Arriaga?

C.R.S.

MENDELSSOHN: *Sinfonías para cuerda n.ºs 8, 9 y 10.* Orquesta de Cámara Orpheus. DEUTSCHE GRAMMOPHON 437528-2. DDD. 60'02". Grabación: Nueva York, XII/1991. Productor: Wolf Erichson. Ingeniero: Andreas Neubronner.

RESPIGHI: *Antiguas danzas y arias, suites 1 y 3. Las pájaros. Tríptico botticelliano.* Orquesta de Cámara Orpheus. DEUTSCHE GRAMMOPHON 437533-2. DDD. 69'28". Grabación: Nueva York, XII/1991. Productor: Wolf Erichson. Ingeniero: Stephan Schellmann.

**CONCURSO DE FOTOGRAFIA
«JUAN DE HERRERA»
JUNIO 1993**

Tema: «MUSICA Y MUSICOS»

Premio: 250.000 ptas.

Convoca: FUNDACION PAIDEIA

Presidente de Honor:

S.A.R. El Príncipe de Asturias

**CENTRO CULTURAL «JUAN DE HERRERA»
Virgen de los Rosales, 1**

**Teléfono 307 03 10 - Fax: 357 31 17
28023 ARAVACA (Madrid)**



I CURSO

DE INTERPRETACION MUSICAL

«JUAN DE HERRERA»

20 al 30 de Julio de 1993

ARAVACA - MADRID

ALUMNADO

Este curso está abierto a estudiantes activos y oyentes, con derecho a participar en todas las actividades programadas, así como al público interesado únicamente en los seminarios y conciertos que se ofrecen.

Activos: Estudiantes avanzados (a partir de Grado Medio) y profesionales en activo. En caso de sobrepasar el número de plazas disponibles, serán seleccionados por el profesor de cada materia mediante audiciones individuales.

Oyentes: Podrán asistir a cualquiera de los cursos. Las plazas serán limitadas.

INSCRIPCION

Para la participación al curso debe enviarse la siguiente documentación a la Secretaría del Centro Cultural «Juan de Herrera», Colegio Santa María de los Rosales, Virgen de los Rosales, 1. 28023 Aravaca (Madrid), antes del 20 de junio.

- Boletín de inscripción debidamente cumplimentado.
- Resguardo de ingreso de matrícula.

El importe de la matrícula deberá ser ingresado en Banesto, Alcalá, 14, c/c. nº 63-172, a nombre de Estudios Generales, S.A., con el epígrafe «I Curso de Interpretación Musical Juan de Herrera».

MATRICULA

- Alumnos activos 25.000 ptas.
- Alumnos oyentes 12.000 ptas.

ALOJAMIENTO Y MANUTENCION

- Habitación y desayuno (del 19 al 31 de julio) 35.100 ptas.
- Comida en el Colegio menú 500 ptas.

CONCIERTOS

Todas las noches del curso se ofrecerán conciertos abiertos al público a cargo de los profesores.

La programación para este ciclo de conciertos será confeccionada en fechas próximas al curso.

Para información y reservas, ponerse en contacto con la Secretaría del curso.

CONTENIDO

VIOLIN.....Nobu Wakabayashi
VIOLA.....Emanuel Vardi
VIOLONCHELO.....Angel Luis Quintana
PIANO.....Ana Guijarro
PIANO ACOMPAÑAMIENTO.....Juan Carlos Garvayo
GUITARRA.....José María Gallardo

CANTO:

Repertorio Romántico alemán
y Canción Española.....Manuel Cid
CONJUNTO CORAL.....Urszula Bobryk
DIRECCION CORAL.....Urszula Bobryk

INTRODUCCION A LA INFORMATICA Y ELECTRONICA MUSICALES:

Sistema M.I.D.I.
Sintetizadores y Samplers
El estudio de grabación doméstico
El ordenador (hardware y software)
Impresión de partituras.....Eduardo Armenteros
MUSICA DE CAMARA.....Profesores del Curso y
Cuarteto Paolo Borciani

PIANISTA ACOMPAÑANTE DEL CURSO.....Frank Moll SEMINARIOS:

- Luis Milán y Los TonosCraig H. Russell
- Aguirre - Murcia - Vargas y Guzmán
Músicos del Barroco Español
en México.....Craig H. Russell
- Jerusalem - Sumaya
La música en las Misiones
de CaliforniaCraig H. Russell
- Concierto RománticoCraig H. Russell
- Aproximación y apreciación
de la guitarra flamenca.....Rafael Riqueni
- Introducción a la música clásica
de la India y de Irán.....Paul Grant - Santur
Keyvan Chemirani - Zarb
Irshad Hussain Khan - Tabla

INFORMACION

Secretaría del Curso:

Colegio Santa María de los Rosales, Virgen de los Rosales, 1,
Aravaca. 28023 Madrid. Teléfs.307 03 10 y 307 04 40,
Fax: 357 31 17.

Horario de atención al público: Mañanas, de 10 h. a 14 h.

Beethoven con sabor a Mozart

En la Ópera de Dresde, el 4 de julio de 1988, tuvo lugar esta ejecución beethoveniana en el marco de una reunión de científicos en prevención de la guerra nuclear. Reunió a artistas de distintas nacionalidades y masas americanas y europeas, en un intento de alegorizar el humanismo de la música frente a los peligros de la violencia tecnológica. Filmada en vivo, la sesión documenta una de las finales apariciones del director húngaro, que condujo con ademán cortante, duro y senil, pero con un conocimiento de la partitura y una limpidez de planos realmente ejemplares.

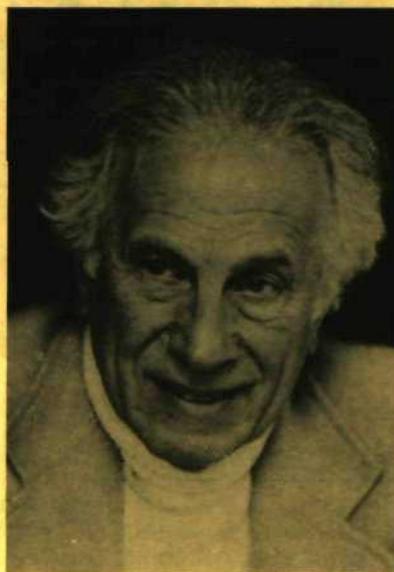
Dorati lleva la *Misa* a su terreno; sonoridad ligera, *mozartiana* (sobre todo en la primera mitad), colorido rico y sensual, elegancia en la dicción y el fraseo. Atraviesa con autoridad la arquitectónica aridez del *Credo* y acaba en el mundo francamente Beethoven de los

últimos tres números, hermanos de la *Novena*.

Las masas le responden con alta eficacia y, entre los solistas, destaca el violín, con su comprometido canto obligado del *Benedictus*. De las voces, la descolante es la del bajo, apretada y oscura, que da un intenso y resonante *Miserere*. Discretas, las damas, dicho sea en encomio de la soprano, parte de ardua tesitura. Modesto, el tenor.

B.M.

BEETHOVEN: *Missa solemnis*. Barbara Martig-Tuller, soprano; Rosemarie Lang, mezzo; William Cochran, tenor; Michailo Krutinov, bajo; Thomas Brandis, violín. Coro de la Universidad de Maryland y Orquesta Sinfónica de Europa. Director: Antal Dorati. ARS VISION. VHS HIFI Stereo 59037. Video 100'. Grabación: 1988. Dirección de cámaras: Helga Homa. Productor: Paul Traver.



Antal Dorati

Arte de siglos

Aunque data de 1956 (la coreografía de Grigorovich, de 1958), este ballet responde a la estética belicosa, gimnástica y espectacular del estalinismo, que coincide, curiosamente, con el pompiatismo y la arbitrariedad del Hollywood histórico, donde Kachaturian se encuentra, y con tanto gusto, a Cebil B, de Mille. Eficaz, trivial y algo reiterativo, es una prueba de fuego que sólo salvan airoosamente organizaciones como el Bolshoi.

En este sentido, cabría, ante todo, elogiar y resaltar el trabajo de equipo, a contar desde las masas y los solistas secundarios, todos de un ajuste, un dominio de estilo y una solvencia técnica, ejemplares. Luego, el cuarteto solista, en el cual es visible el equilibrio de los físicos exquisitamente elegidos, la psicología trabajada con arte actoral cuidadoso, y el contraste de los recursos coreográficos.

Por dificultad y extensión, pasa al frente Mukhamedov, actitudes estatuarías, figura hercúlea (algo excedida de cintura, digamos), salto arrojado, caída muelle, heroísmo, lirismo a ratos, impecable faena de *partenaire* en los dúos, perfil de medalla clásica, en fin un Espartaco que puede quedar como prototípico. El ahorro de recursos y la seguridad para llegar al final de viñeta (el gladiador atravesado por una panoplia de lanzas) son una paralela lección de inteligencia.

El Craso de Vetrov le sirve de contrafigura, con su rostro desapacible y siniestro y su talla articulada, elegante y felina. No le van en zaga su juego de piernas y sus diamantinas caídas, aunque está más flojo en los acompañamientos.

Las damas tienen menos papel, aunque no menor compromiso. Semenya, descamada, sensible y doliente, evoca a Plishekskaia (la del estreno, aclaremos). Pérfida, seductora, con desbordes calculados de vampiresa del cincuenta, Bilova es la mala y corruptora.

Los escenarios, anticuados y eficaces, y la orquesta, correcta, completan un equipo que es, sobre todo, eso: la síntesis colectiva de un arte de siglos, el ballet ruso.

KACHATURIAN: *Espartaco*. Irek Mukhamedov (Espartaco); Alexander Vetrov (Craso); Liudmilla Semenyaka (Frigia); Maria Bilova (Aegina); Gediminas Taranda (Gladiador). Cuerpo de baile y Orquesta del Bolshoi de Moscú. Director: Algis Zhuraitis. Coreografía: Yuri Gregorovich. Escenografía: Nikolai Volkov. Coproducido en 1991 por NHK, Videofilm y Primatime. 130'. Distribuidor: Selectavisión.

B.M.

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

CURSOS DE VERANO EL ESCORIAL 1993

LECCIONES MAGISTRALES

PROFESOR

ALEXIS WEISSENBERG

PROFESOR

CRISTOBAL HALFFTER

DIAS 19, 20 Y 21 DE JULIO

DIAS 26, 27, 28 Y 29 DE JULIO

PIANO

COMPOSICION

FECHA DE INSCRIPCION:

Hasta el 15 de Junio

DERECHOS DE MATRICULA:

5.000 pesetas

CURSOS DE VERANO DE LA UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

C/. Donoso Cortés, 63-1.º. 28015 Madrid
Tel.: 394 64 30. Fax: 394 64 33

CONCIERTOS

ALBAL

Conciertos de Santa Ana

- 5-VI: Coro Universitario Sant Yago de Valencia. Anónimos, Cancioneros, polifonía.
12: Orquesta de Valencia. José Fabra. Mozart, Palau, Ravel, Wagner.
19: Quinteto de Viento Cuesta. Danzi, Milhaud, Bizet, Ligeti.
26: Juan Linares, violín; Brenno Ambrosini, piano. Toldrá, Turina, Nin, Mompou, Falla.

BARCELONA

Ibercámara

- 16-VI: Maria João Pires, piano. Schubert.

Nick Havana

- 7-VI: Quinteto de Viento Harmonía. Ligeti, Roger, Berio, Civillotti, Hindemith.
14: Cuarteto de flautas Frullato. Armenter, Padrós, Davies, del Puerto, Hirose, Berenguer, Amargós, Steenthoven, Jobim-Leenhouts.

EUSKADI

Sinfónica de Euskadi

- 14-VI: Hans Graf. Joaquín Achúcarro, piano. Mozart, Beethoven, Chaikovsky. (Pamplona). (15,16: San Sebastián; 17: Bilbao; 18: Vitoria).

GRANADA

XLII Festival Internacional

- 20-VI: Teresa Berganza, mezzo; Juan Antonio Alvarez parejo, piano. Rossini, Toldrá, Rodrigo, Nin.
21,22: Ballet y Orquesta del Teatro Marjinski de San Petersburgo. Victor Fedotov. Chaikovsky, *El lago de los cisnes*. / *La bella durmiente*.
24,25: Compañía Nacional de Danza. Nacho Duato.
26: David Titterton, órgano. Cabanilles, Correa de Araujo, Lidon, Walond, Bague, Stanley, Soler.
26, 27: Orquesta Nacional de España. Aldo Ceccato. Gómez, Albéniz-Arbós, Ravel. / Guillermo González, piano. Riviere, Falla, Chaikovsky.
27: Orquesta Ciudad de Granada. José María Gallardo. Rafael Riqueni, Eliot Fisk guitarras. Sabicas, Rodrigo.
29: Noche de flamenco.
30. I-VII: Orquesta de Cámara de Israel. Shlomo Mintz, solista y director. Schubert, Mendelssohn, Chaikovsky. / Britten, Prokofiev, Shostakovich.
30. I-VII: Filarmónica de Moscú. Vasili Sinaiski. Chaikovsky, Balart, Prokofiev. / Rafael Orozco, piano. Chaikovsky, Rachmaninov.
2, 3: Filarmónica de Munich. Sergiu Celibidache, Strauss, Chaikovsky. / Haydn, Prokofiev.
3: Presentación Ríos, órgano. Cabezón, Correa de Araujo, Andreu, Clavijo, Bruna, Soler, Ledesma, Turina, E. Halffter, J.L. Turina.
4: Orquesta Ciudad de Málaga. Cristóbal Halffter. María Manuela Caro,

- piano. Marco, C. Halffter, Montsalvatge, J. Turina.
5: Orquesta Ciudad de Granada. Martin Fischer-Dieskau. Elena Obratsova, Katia Ricciarelli. Arias y oberturas de ópera.
6: Sinfónica de Asturias. Coro Nacional. Jess Levine. González, Casariego, Obratsova, Fresán, Mompou, García.
7: Orquesta Lysy-Gstaad. Director y programa sin determinar.
- Orquesta de Schleswig-Holstein. Georg Solti. Stravinski, Bruckner.

LAS PALMAS

Filarmónica de Gran Canaria

- 11,12-VI: Gabriel Chmura. Frank Peter Zimmermann, violín. Busoni, Beethoven.
18: Gabriel Chmura. Michel Dalberto, piano. Mozart, Bartók, Brahms.

MADRID

Ibermúsica

- 2,3-VI: Sinfónica de Chicago. Daniel Barenboim. Haydn, Bruckner. / Brahms, Chaikovsky.
9,10: Filarmónica de Londres y Coro. Franz Welser-Möst. Howarth, Cairns, Ainsley, Azeberger, George. Shostakovich, Schubert. / Bruckner, *Quinto*.s

Asociación Filarmónica

- 26-VI: Orquesta de Cámara de Israel. Shlomo Mintz. Vivaldi, Britten, Pärt.

Ciclo Brahms de Caja Madrid

- 24-VI: Orquesta Filarmónica. Gennadi Rozhdestvenski. *Sinfonías 3 y 4*.

Festival Mozart

- 12-VI: Camerata Académica del Mozarteum de Salzburgo. Alexander Janiczek, violín. Mozart, *Adagio y fuga*, *Concierto para violín n.º4*, *Sinfonía n.º40*.

MALAGA

Orquesta Ciudad de Málaga.

- 18,19-VI: Octav Calleya. Víctor Martín, violín. Castillo, R. Halffter, Orff.

SANTIAGO DE COMPOSTELA

Auditorio de Galicia

- 5,6-VI: Sinfónica de Chicago. Daniel Barenboim. Bruckner. / Brahms, Chaikovsky.
7: Filarmónica de Londres. Franz Welser-Möst. Shostakovich, Schubert.
17: Grupo Universitario de Cámara de Compostela. Manuel Arias. *Codex Calixtinus*, *Cantigas*, *Llibre Vermell*, *Cancionero de la Colombina*.
26: Ruggero Raimondi, bajo; Edelmiro Amaltes, piano. Bellini, Donizetti, Liszt, Ibert, Tosti.
30: Ballet Sankai Juku.

SEVILLA

Teatro de la Maestranza

- 17,18-VI: Sinfónica de Sevilla. Alexander Rudin, chelo y director. Mozart, Haydn, Shostakovich.

- 24,25: Sinfónica de Sevilla. Arturo Tamayo. Miguel Angel Muñoz García, piano. Flores, Brahms, Hindemith.

AMSTERDAM

Festival de Holanda

- PELLEAS ET MELISANDE (Debussy). Filarmónica de Rotterdam. Rattle. Sellars. Langridge, Ross, White, Lloyd, Palmer. 11,13,16,18,20,23-VI. (Muziektheater).
11: Coro y Orquesta de Cámara de la Radio. Pierre Bartholomee. De Leeuw, Pousseur. (Beurs).
12: Coro de Cámara de Holanda. Schoenberg Ensemble. Reinbert De Leeuw. Gubaidulina, Górecki. (B).
13: Nieuw Ensemble. Ed Spaanjaard. De Leeuw. (Concertgebouw).
17: Sinfónica de la Radio. Kenneth Montgomery. Feldman, Górecki. (B).
19: English Baroque Soloists. Coro Monteverdi. John Eliot Gardiner. Terfil, Hagley, Gilfray, Martinpelto. Mozart, *Bodas de Figaro*. (Semiescénificada). (C).
- Megaconcierto. Diversos intérpretes. Andriessen, Górecki, Reich, De Bondt. (Paradiso).
20: Coro y Orquesta de la Ópera de Flandes. Stefan Soltesz. Bach-Schoenberg, Beethoven, Stravinski. (C).
25: Coro de la Ópera. Filarmónica de Rotterdam. Simon Rattle. Ross, Aler. Berlioz, *Romeo y Julieta*. (C).
ANTIGONA (De Leeuw). Orquesta de Cámara de la Radio. Ópera Forum. De Leeuw. Engel. Mahé. 25,27,28-VI. (Westergasfabriek).
27: Filarmónica de la Radio. Dennis Russell Davies. Mackey, Harrison, Górecki (C).
29: Sinfónica de la Radio. Zoltan Pesko. Ives, Tortensson, Górecki, Varèse. (C).

Concertgebouw

- 11,13-VI: Filarmónica de Holanda. Ferdinand Leitner. Christian Zacharias, piano. Schumann, Bruckner.
12: Orquesta del Concertgebouw. Wolfgang Sawallisch. Beethoven, *Segunda*, *Tercera*.
15: Filarmónica de la Radio. Coro Omroep. János Füst. Schoenberg, Bartók.
16,17: Orquesta del Concertgebouw. Herbert Blomstedt. Frank-Peter Zimmermann, violín. Glazunov.
19: Orquesta del Concertgebouw. Herbert Blomstedt. Arleen Auger, soprano. Programa sin determinar.
23,25,26: Orquesta del Concertgebouw. Claus-Peter Flor. Robert Holl, bajo. Shostakovich.
30. 2,4-VII: Gerd Albrecht. Janáček, Suk.

FLORENCIA

Mayo musical florentino

- 10: Krystian Zimerman, piano. Programa sin determinar.
17: Coro del Mayo musical florentino. Marco Balderi. Sciarriano, Schütz, Manzoni, Glass, Castiglioni.
19,22: Orquesta del Mayo musical florentino. Zubin Mehta. Sarah Chang, violín; Yo Yo Ma, chelo. Messiaen, Mendelssohn, Schumann.
21,23: Karlheinz Stockhausen.
25: Yo Yo Ma, chelo. Bach, *Las seis Suites para chelo*.

LONDRES

The South Bank Centre

- 1-VI: Murray Perahia, piano. Mozart, Brahms, Beethoven.
2: Hugh Wolff. Sergei Nakaiov, trompeta. Jolivet, Bartók.
3: Real Orquesta Filarmónica. Libor Pesek. Stephen Hough, piano. Brahms, Liszt, Mendelssohn.
6: Filarmónica de Londres. Franz Welser-Möst. Coro de la Filarmónica. Howarth, Cairns, Ainsley, Azeberger, George. Shostakovich, Schubert.
7: Real Orquesta Filarmónica. Libor Pesek. Coro del Festival de Brighton. Field, Gunson, Murray, Rolov, Birch. Smetana, Janáček.
8: Conjunto de Cámara de la Academy of St. Martin in the Fields. Kenneth Sillito. Schumann, Schubert.
10: The Hanover Band. Roy Goodman. Adrian Thompson, tenor; Leslie Howard, piano. Schumann, Mendelssohn, Mozart, Liszt.
11: Orquesta Philharmonia. Claus-Peter Flor. Coro de la Philharmonia. Rodgers, Finnie, Randle, Michaels-Moore, solistas vocales; K. y M. Labèque, Gelber, pianos. Mozart, Szymanowski.
- Nuevo Cuarteto de Budapest. Andrea Hess, chelo. Mendelssohn, Kodály, Schubert.
13: Coro y Orquesta del Grupo de Ópera de Chelsea. Adrian Brown. Berlioz, *Benvenuto Cellini* (versión de concierto).
15: Real Orquesta Filarmónica. Per Dreier. Peter Jablonski, piano; Anne-Margrethe Eikaas, soprano. Grieg.
16: Orquesta Philharmonia. Claus-Peter Flor. Mikhail Pletnev, piano. Beethoven, Shostakovich.
19: Christophe Rousset, clave. Rameau, Royer.
20: Alicia de Larrocha, piano. Soler, Schumann, Falla.
21,23,25: Filarmónica de Londres. Coro del Festival de Glyndebourne. Andrew Davis. Otter, Hadley, Upshaw, Cachemaille, Rose. Berlioz, *Beatriz y Benedicto* (versión de concierto).
22,24,26: Filarmónica de Londres. Coro del Festival de Glyndebourne. Klaus Tennstedt. Varady, Seiffert, Korn, Muff, Bonney, Cachemaille. Beethoven, *Fidelio* (versión de concierto).
23: Sinfonietta de Bournemouth. Tamás Vásáry, dirección y piano. Mendelssohn, Pärt, Schumann.
29: English Baroque Soloists. Coro Monteverdi. John Eliot Gardiner. Terfil, Hagley, Gilfray, Martinpelto, Stephen, Egerton, Feller. Mozart, *Las bodas de Figaro*. (versión de concierto).
30: Orquesta Philharmonia. Walter Weller. Alicia de Larrocha, piano. Beethoven, Mozart.
- Miembros de los English Baroque Soloists. Mozart, Haydn.

MUNICH

- 13-VI: Alfred Brendel, piano. Beethoven. (Herkulessaal).
26,27,28,29,30: Coro y Filarmónica de Munich. Hiroshi Wakasugi. Berlioz, *Romeo y Julieta*. (Philharmonie).
27: Alfred Brendel, piano. Beethoven. (H.).
7,8,9,10-VII: Gianluigi Gelmetti. Bruno Leonardo Gelber, piano. Liszt, Mahler. (P.).

PARIS

- 12-VI: Coro y Orquesta de Radio Fran-

cia. Charles Dutoit. Pollet, Moser, Cachemaille, Harismendy. Berlioz, *Condición de Fausto*. (Sala Pleyel).

13: Pierre Amoyal, violín; Nobuko Imai, viola; Boris Pergamenschikov, chelo. Beethoven, Schubert. (Teatro de los Campos Eliseos).

16: Conjunto Vocal Europeo de La Chapelle Royale. Philippe Herreweghe. Lasso, *Lágrimas de San Pedro*. (T.C.E.).

17: Maurizio Pollini, piano. Programa sin determinar. (S.P.).

18: Filarmónica de Radio Francia. Eliahu Inbal. Bruno Leonardo Gelber, piano. Rachmaninov, Shostakovich. (S.P.).

20: Christian Zacharias, piano. Schubert. (T.C.E.).

22: Ensemble Orchestral de Paris. Ensemble Vocal Audite Nova. Marcello Viotti. Cüberti, Dupuy, Giménez. Tartini, Rossini. (S.P.).

25: Filarmónica de Radio Francia. Marek Janowski. Alicia de Larrocha, piano. Mozart, Strauss. (S.P.).

- Coro de Radio Francia. Orquesta Nacional de Francia. Seiji Ozawa. Florence Quivar, mezzo. Mahler, *Terceira*. (Basílica St. Denis). (26: S.P.).

28,29: Sinfónica de Londres. Pierre Boulez. Daniel Barenboim, piano. Bartók, Schoenberg, Stravinski (Châtelet). / Jessye Norman, soprano. Stravinski, Debussy, Webern, Schoenberg. (S.P.).

29: Orquesta de la Ciudad de Birmingham. Simon Rattle. Olaf Baer, barítono. Bartók, Mahler. (Chât.).

VIENA

XXVI Festival de Viena, Konzerthaus

11-VI: Cuarteto Hagen. Shostakovich, Stravinski, Dvorák.

12: Sinfónica de la ORF. Michael Gielen. Jard van Nes, mezzo. Stravinski, Schoenberg, Ravel.

13: Andrés Schiff, piano. Haydn, Janáček, Beethoven.

14,15: Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig. Kurt Masur. Elisabeth Leonskaia, piano. Schumann, Bruckner. / Tabea Zimmermann, viola. Ruzicka, Mahler.

14: Die Reihe. Friedrich Cerha. Satie. 18,20: Sinfónica de Viena. Rafael Frühbeck. Oleg Maisenberg, piano. Rachmaninov, Strauss.

19: Orquesta del Festival de Viena. Franz Welser-Möst. Yo Yo Ma, chelo. Debussy, Schumann, Stravinski.

- Sinfónica de la Radio de Colonia. Hans Vonk. Kenny, Ainsley, Miles, Shirley-Quirk, Nes. Stravinski, *The Rake's Progress*.

OPERAS

BARCELONA

Gran Teatre del Liceu

COSI FAN TUTTE (Mozart). Hacker, Bondy, Villarreal, Mentzer, Gantner, Gambill, Fabuel. 17,19,20,22,25,26,28,30-VI.

MADRID

Teatro de La Zarzuela

DER FLIEGENDE HOLLÄNDER (Wagner). Ros Marbà. Estes, Gessen-

dorf, Schenk, Cid, Bornemann. 20,23,25,28,30-VI.

Festival Mozart

COSI FAN TUTTE (Mozart). Silva. Stokalska. Teatro Nacional de Wrocław. Weidenger, Groop, Bradley, Dahlberg, Alvarez, Dean. 13,15-VI. (Teatro Albéniz).
DER FREISCHÜTZ (Weber). Silva. Grote. Teatro Nacional de Wrocław. 17,19-VI. (Teatro Albéniz).

AMSTERDAM

Nederlandse Opera

GASSIR (Loevendie). IL COMBATTIMENTO DI TANCREDI E CLORINDA (Monteverdi). Asko Ensemble. Porcelijn. Audi. McFaden, Poulton, Smeets. 11,12-VI.

BERLIN

Deutsche Oper

DON GIOVANNI (Mozart). Wächter. Noelte. Johansson, Peacock, Capasso, Robbins, Dale. 8,17-VI.

AIDA (Verdi). Navarro, Friedrich, Walther, Varady, Capasso, Molsberger, Lambert. 9,18,20-VI.

FIDELIO (Beethoven). Kout. Ponnelle. Devol, Malone, Robbins, Burt. 10,24-VI.

DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Lassen, Krämer, Halgrimson, Willis, Caruso, Bellamy. 11-VI.

TOSCA (Puccini). Wächter, Barlog, Kalina, May, Mangison, Wixell. 12-VI.

TRISTAN UND ISOLDE (Wagner). Kout. Friedrich, Polaski, Walther, Kollo, Salminen, Feldhoff. 14-VI.

LA BOHEME (Puccini). Frühbeck. Friedrich. Zambalis, Bradley, Ordóñez, Lukas. 28,30-VI.

BRUSELAS

La Monnaie

ANNA BOLENA (Donizetti). Viotti. Suárez. Stamm, Miricioiu, Dupuy, Turco. 11,13,15-VI.

DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG (Wagner). Pappano. Horres. Dam, Stamm, Krause, Duesing, Sunnegardh. 11,13,16,19,22,24,27,29-VI.

BURDEOS

Grand Théâtre

LA VIE PARISIENNE (Offenbach). Soustrot. Savary, Cassinelli, Sereys, Trempont, Dudziac, Lapointe. 17,18,20,22,23,24-VI.

DRESDE

Semperoper

LA BOHEME (Puccini). Albrecht. Heilmann. Cassello, Rossmanith, Michailow, Barth. 10,13-VI.

PARSIFAL (Wagner) Prick. Adam. Adam, König, Jones, Schmiege, Grundheber. 16-VI.

ARIADNE AUF NAXOS (Strauss). Seibel. Muck. Emmerlich, Adam, Thiede, König. 18-VI.

LES CONTES D'HOFFMANN (Offenbach). Richter, Konwitschny, Martinsen, Jahns, Strzyzek, Hassfeld. 17,20,23-VI.

FIDELIO (Beethoven) Davis. Mielitz

Büsching, Frier, König, Thiede. 22-VI.
DER FLIEGENDE HOLLÄNDER (Wagner). Schneider. Wagner. Büsching, Vogel, Adam, König. 26-VI.

DON GIOVANNI (Mozart). Layer. Decker. Barth, Kunz, Dorn, Tennford. 27,30-VI. 3,6,9-VII.

DER ROSENKAVALIER (Strauss). Rennert. Muck. Lott, Kannen, Murray, Haunstein, Fandrey. 29-VI. 8-VII.

DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG (Wagner). Zimmer. Wagner. S. Vogel, König, Haunstein, W. Vogel. 4-VII.

DER FREISCHÜTZ (Weber). Albrecht. Decker. Gentile, Rasilainen, Niehoff, Selbig. 7-VII.

DROTTNINGHOLM

Festival de ópera

ZÉMIRE ET AZOR (Grétry). Langrée. Cox. Eklund, Falkman, Hedlund, Tuvás. 12,14,16,18,21-VI.

FLORENCIA

Teatro Comunale

DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Mehta. Taymor. Hoelle, Jo, Walt, Devia. 15,18,20,23,25,27-VI.

LONDRES

Covent Garden

LA BOHEME (Puccini). Oren. Copley. Michaels-Moore, Hadley, Lima, Riedel, Mattila. 11,15,18-VI.

ATTILA (Verdi). Downes. Moshinsky. Ramey, Connell, Zancanaro, O'Neill. 14,17,19,22,25,28,30-VI. 3-VII.

TOSCA (Puccini). Orén. Cox. Malfitano, Yurisch, Lma, Dobson, Hall. 16,21,23,26-VI.

PRIHODY LISKY BYSTROUSKY (La zorrita astuta) (Janáček). Haitink. Bryden, Adams, Michaels-Moore, Watson, Knight, Leggate. 24,29-VI. 1,2,5,10-VII.

DON GIOVANNI (Mozart). Haitink. Schaff, Allen, Desderi, Mattila, Lloyd, Blochwitz, Murray. 6,9-VII.

English National Opera

INQUEST OF LOVE (Harvey). Elder. Pountney. Van Allan, McLeod, Field, Christie. 11,17,22-VI.

MILAN

Teatro alla Scala

FALSTAFF (Verdi). Muti. Strehler. Pons, Gavazzi, Manca di Nissa. 21,23,28,30-VI. 2,5,8-VII.

PALERMO

Teatro Massimo

MANON LESCAUT (Puccini). Kabai-vanska, Kaludov. 12,15,18-VI.
EVA (Lehár). Oberfrank. Crivelli. 10,11,13,16,17,19,20,22,23-VI.

PARIS

La Bastille

IL SIGNOR BRUSCHINO (Rossini). Dubois. Sinivia. Orquesta Nacional de la Isla de Francia. 11,12-VI.

CARMEN (Bizet). Chung. Langhoff. Monzon, Shicoff, Ramey, Hong. 14,17,22,24,26,29-VI. 1,3,6,7,9,10-VII.

FAUST (Gounod). Rudel. Lavelli. Winbergh, Burchuladze, Esperian,

Schmidt. 19,21,23,28-VI. 2,5,8-VII.

Opéra Comique

MÉDÉE (Charpentier). Les Arts Florissants. Ris et Danceries. Christie. Villégier. Hunt, Deletré, Mellon. Catala. 15,16,18,19,20,22,23,25,26,27,29,30-VI.

Théâtre de Châtelet

LE NOZZE DI FIGARO (Mozart). English Baroque Soloists. Monteverdi Choir. Gardiner. Thamin. Gilfray, Martinpelto, Hagley, Terfel. 9,11,13,15,17-VI.

SANTIAGO DE COMPOSTELA

Auditorio de Galicia

IL TROVATORE (Verdi). Pérez Batista. Gas. Coro y Orquesta del Gran Teatro de Córdoba. Troiskaia, Muñoz, Viscotti, Obratsova. 22,24-VI.

TURIN

Teatro Regio

LUCIA DI LAMMERMOOR (Donizetti). Alli. Ferrarini, Kunde, Servile. 8,11,13,25,27,29,30-VI. 1,3,4-VII.

VENECIA

Teatro La Fenice

IL MONDO DELLA LUNA (Haydn). Sin determinar. 3,6,8,10-VII.

VIENA

Staatsoper

LA BOHEME (Puccini). Luisi. Mazzaria. Vento, Carreras, Agache. 9,11,12-VI.

DAS RHEINGOLD (Wagner). Dohnányi. Pnew, Hale, Jerusalem, Slabbert, Zednik. 11-VI.

ELEKTRA (Strauss). Stein. Fassbender, Marton, Secunde, Zednik, Pederson. 13-VI.

DIE WALKÜRE (Wagner). Dohnányi. Meier, Behrens, Pnew, Rydl, Hale. 14-VI.

DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Weil. Kilduf, Ziesak, Lloyd, Lippert, Holecsek. 15-VI.

SIEGFRIED (Wagner). Dohnányi. Behrens, Jerusalem, Hale. 17-VI.

CAVALLERIA RUSTICANA (Mascagni). I PAGLIACCI (Leoncavallo). Luisi, Jones, Sebastian, Rucker, Borowska, Domingo, Pola. 18,21-VI.

ARIADNE AUF NAXOS (Strauss). Stein, Sima, Kilduff, Jones, Lohner, Pabst. 19,29-VI.

GÖTTERDÄMMERUNG (Wagner). Dohnányi. Behrens, Jerusalem, Rydl, Pederson. 20-VI.

TURANDOT (Puccini) Klobucar. Marton, Mazzaria, Rydl, Johansson. 22,25,28-VI.

LOHENGRIIN (Wagner) Stein. De Vol, Schnaut, Moser, Salminen, Hillebrandt. 24,27-VI.

ZURICH

Opernhaus

TOSCA (Puccini). Santi. Zampieri, Zancanaro. 11,16-VI.

DON CARLO (Verdi). Fischer. Benacková, Kaluza, Nichiteanu, Araiza, Hampson, Raimondi. 12-VI.

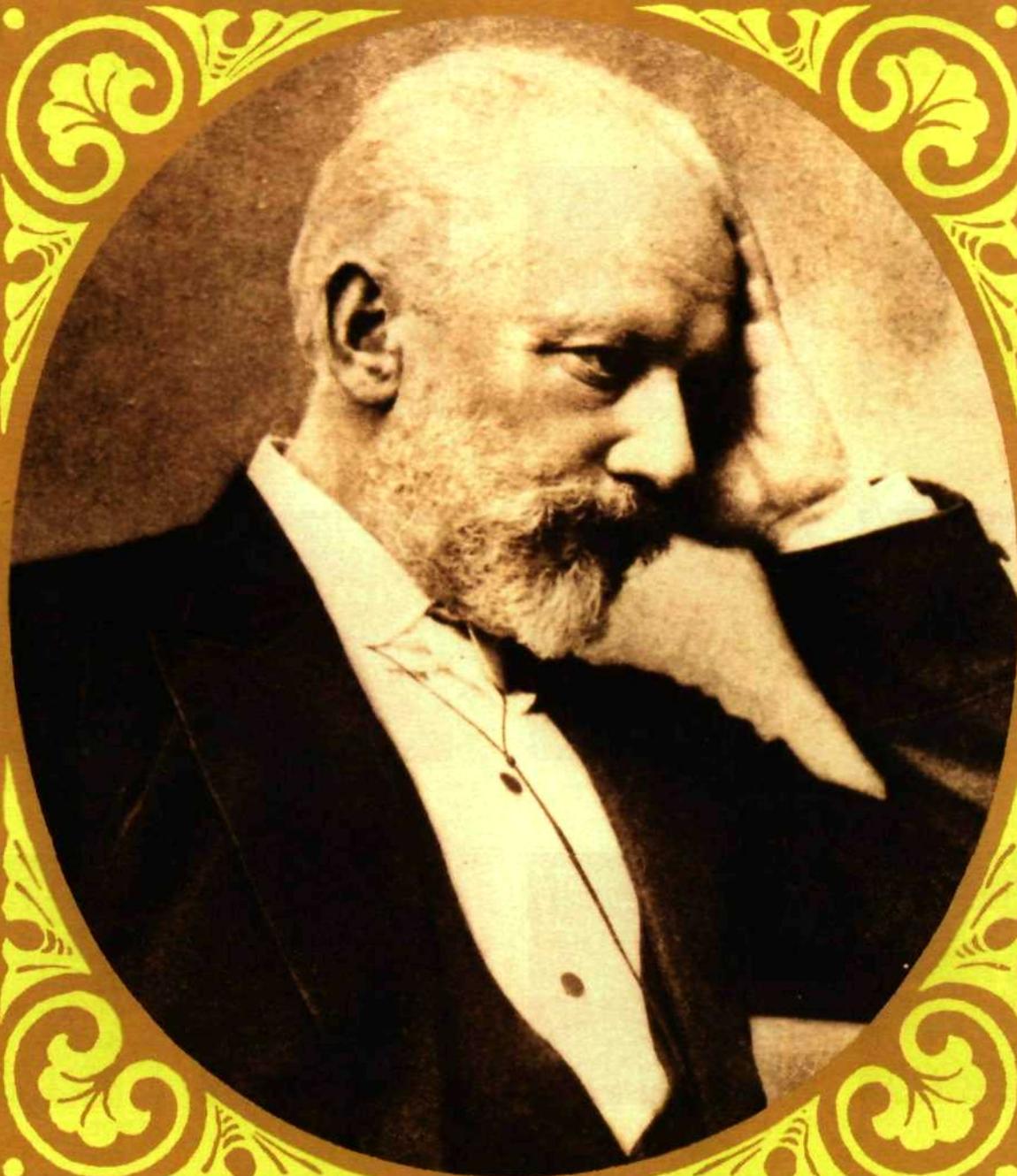
ARIADNE AUF NAXOS (Strauss). Frühbeck. Benacková, Gruberova, Pnew, Vogel. 19,23-VI.

LOHENGRIIN (Wagner). Weikert. Popp, Silja, Winbergh, Salminen. 20-VI.



100 AÑOS DE

EMI
CLASSICS



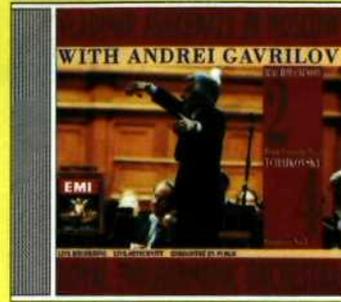
*T*CHAIKOVSKY



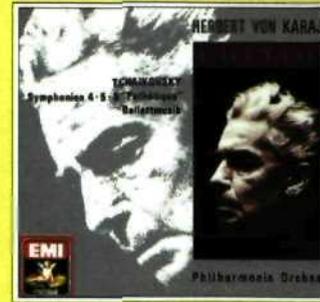
7595882 (Virgin)



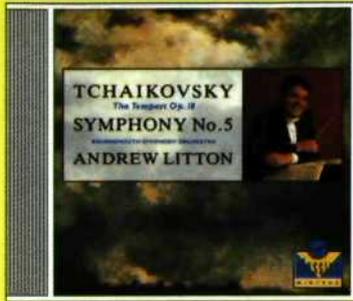
7639602



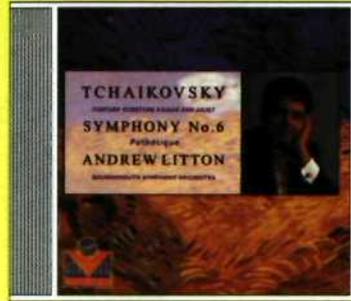
7540032



7634602 (3CD)



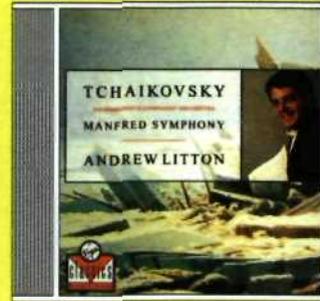
7595982 (Virgin)



7592392 (Virgin)



7596612 (Virgin)



7592302 (Virgin)



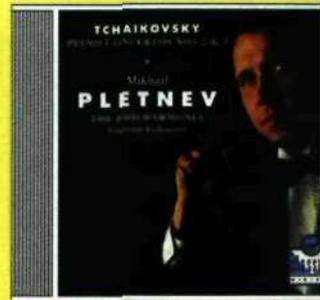
7542322



7675732 (2CD)



7596122 (Virgin)



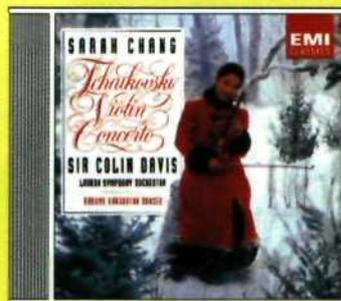
7596312 (Virgin)



7541082



7541272



7547532



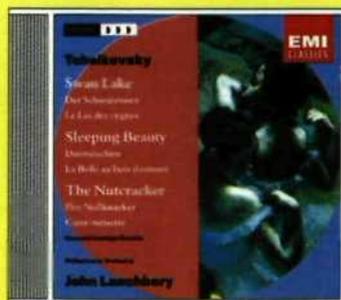
7638902



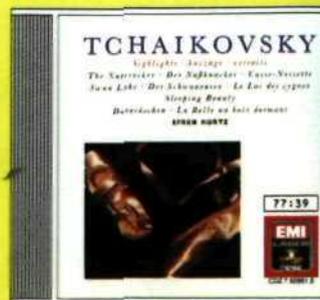
7628162 (2CD)



7643322



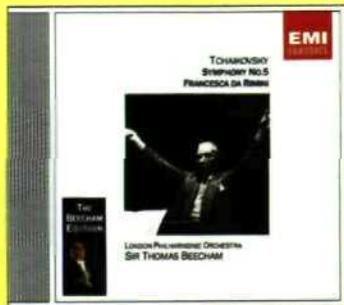
7641092



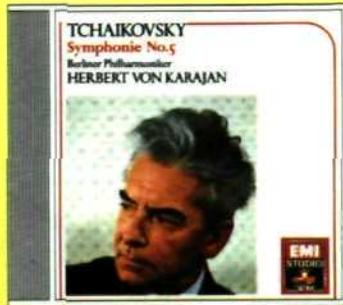
7628612



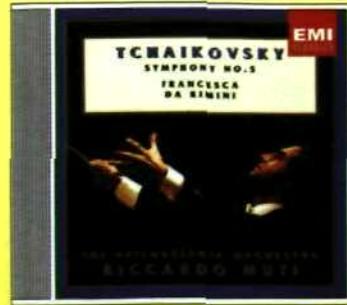
738382 (2CD)



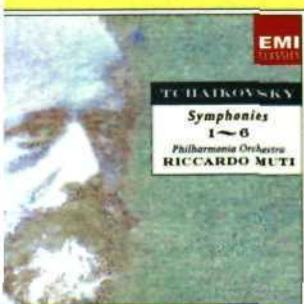
7640532



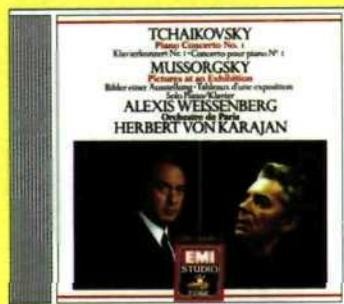
7692532



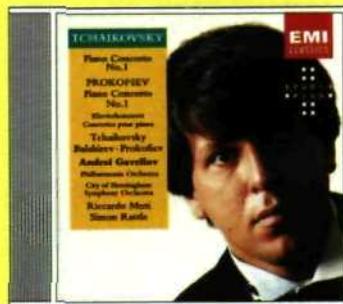
7543382



73142 (4CD)



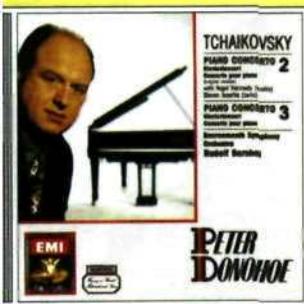
7693812



7643292



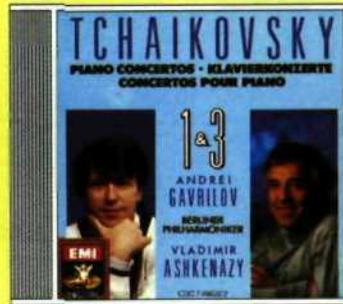
7499392



739402



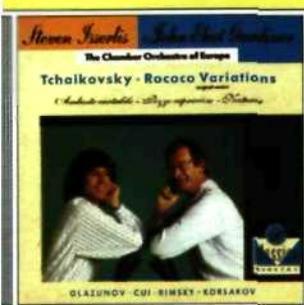
7636582 (2CD)



7496322



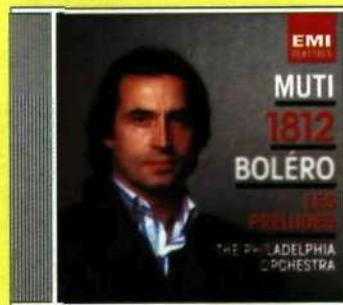
7640302



739592 (Virgin)



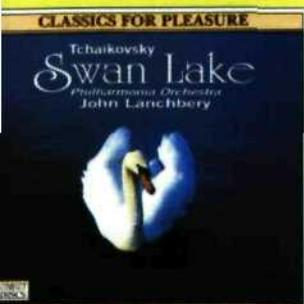
7596752 (Virgin)



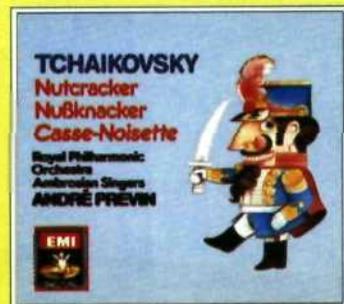
7470222



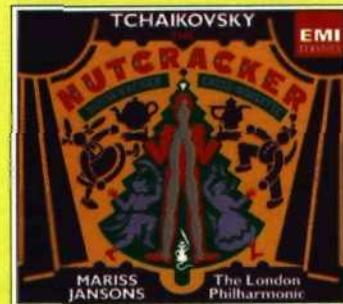
7627132



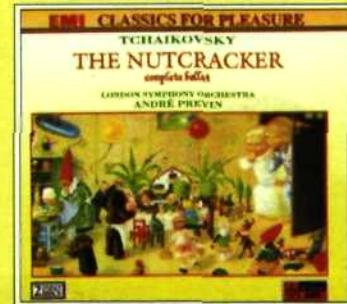
73942 (2CD)



7472678 (2CD)



7546002 (2CD)



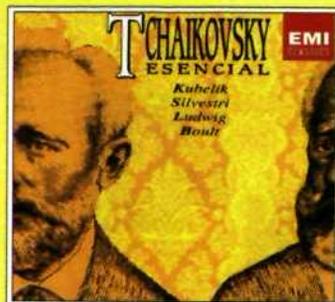
7675862 (2CD)



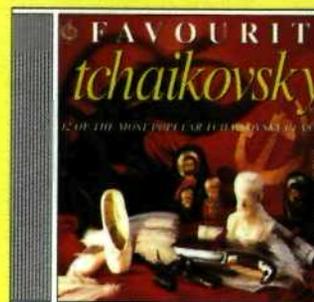
7497752 (2CD)



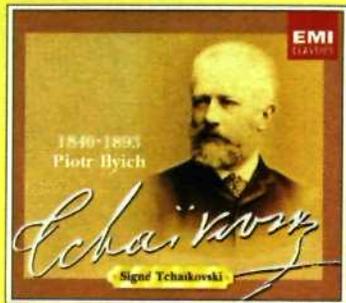
7545502



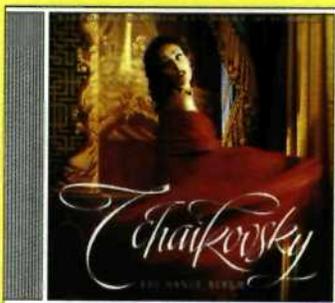
7646072 (4CD)



7677172



7676932 (2CD)



7547782

LASER DISC Y VIDEOS

412 9912211 (LD)
806 9912213 (VHS)

SINFONIA 4 (+ RACHMANINOFF), O. Royal Philharmonic / ASHKENAZY (En directo desde la Gran Sala del Conservatorio de Moscú) (643.76187 / 037.15115)

PROXIMOS LANZAMIENTOS

911 7592972
(Virgin)

935 7677002 (5CD)

923 7596992 (3CD)
(Virgin)

923 7597012 (3CD)
(Virgin)

924 764... (4CD)

CONCIERTO PIANO N° 1 (+ RACHAMANINOFF: N° 2), POMMIER / O. Hallé / FOSTER

LA CAJA DEL CENTENARIO (Sinfonías 4, 5 y 6. Concierto para piano n° 2. Concierto violín. Obertura 1812. Suites de ballets, etc.) GAVRILOV, PERLMAN / KARAJAN, ASHKENAZY, JANSONS

LAS SINFONIAS, I / O. Sinfónica Bournemouth / LITTON

LAS SINFONIAS, II / O. Sinfónica Bournemouth / LITTON

SINFONIAS 4, 5 y 6. SERENATA PARA CUERDA. CONCIERTO PIANO N° 1. CONCIERTO VIOLIN. ROMEO Y JULIETA. VARIACIONES ROCOCO. HAMLET. LA TEMPESTAD. EUGEN ONEGIN (fragm.) / SOLOMON, HEIFETZ, TORTELIER, WELTSCH, FURTWANGLER, CANTELLI, BARBIROLI, DROBOWEN, KARAJAN, MENGES, MATAJIC, SUSSKIND

LAS SINFONIAS. MANFREDO / O. Philharmonia / MUTI

CONCIERTOS PARA PIANO N° 1, 2 y 3. FANTASIA DE CONCIERTO. CONCIERTO VIOLIN. VARIACIONES ROCOCO / DONOHOE, KENNEDY, TORTELIER

EL LAGO DE LOS CISNES. LA BELLA DURMIENTE. CASCANUECES / PREVIN

CUARTETOS CUERDA 1, 2 y 3. RECUERDO DE FLORENCIA. TRIO CON PIANO / CUARTETO BORODIN, TRIO CHUNG

EUGEN ONEGIN / TE KANAWA / MACKERRAS

PLACIDO DOMINGO CANTA Y DIRIGE TCHAIKOVSKY

SINFONIA 5. OBERTURA 1812 / Os. Filarmonía Berlín y Philharmonia / KARAJAN

LOS CONCIERTOS / CZIFFRA, FERRAS, TORTELIER

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



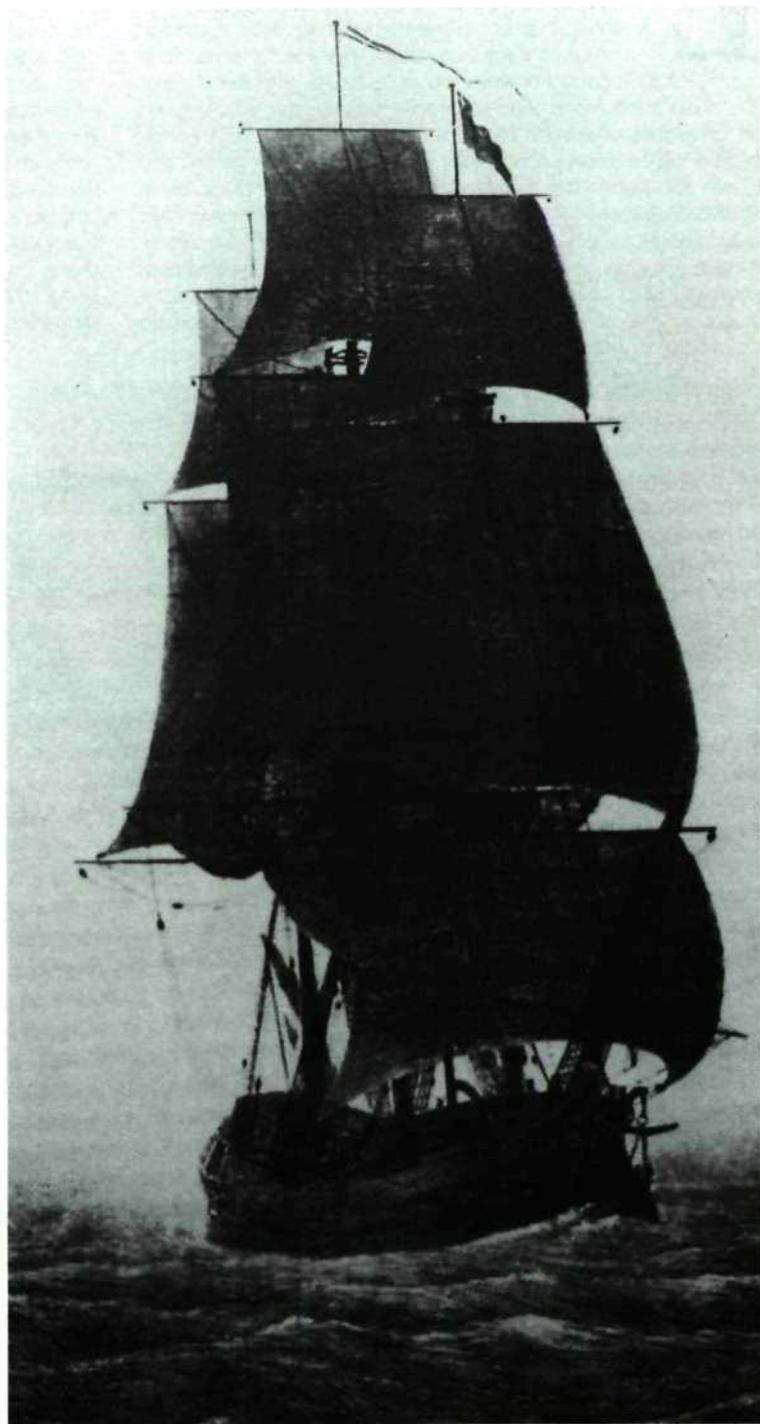
En el verano de 1840 el joven músico sajón Richard Wagner, derrotado ya en la aventura del intento de conquistar París con una «gran ópera», *Rienzi*, que ni siquiera estaba concluida, ofreció a la Ópera el esbozo en prosa para un *Holandés errante*, en la esperanza de que fuera aceptado y de obtener con ello algún adelanto a cuenta de la composición. Un año después la Ópera adquirió el esbozo por 500 francos, pero no para que lo desarrollara su autor, sino para que lo compusiera, como *Vaisseau fantôme*, Pierre Philippe Dietsch. La venta casi coincidió con la noticia de que el Teatro de la Corte de Dresde había aceptado el ahora ya concluido *Rienzi*. Así, furioso por lo primero y envalentonado por lo segundo, Wagner versificó en alemán su proyecto y lo compuso en el transcurso de siete semanas de febril trabajo, si bien la partitura propiamente dicha no quedó cerrada hasta noviembre de 1841. Esta versión, llamada *original*, fue la que alcanzó los honores del estreno en Dresde el día 2 de enero de 1843. Desde entonces no ha dejado de navegar por los escenarios líricos esta no perfecta, pero sí apasionada criatura de la incipiente dramaturgia wagneriana: primero con lentitud y timidez, después con más arrogancia, en los últimos tiempos incluso con todo el trapo largado a favor de la complacencia de los públicos, que se sorprenden al tropezarse con este Wagner ligero, y de los directores de escena, quienes han descubierto una mina en la tramoya de la obra, en las relaciones que se establecen entre sus protagonistas y en la dispersión estilística de su inspiración.

También ha llegado últimamente a España con relativa frecuencia el velero de mástiles negros y velas rojas: a Madrid, a Barcelona, a Bilbao, a Valencia y hasta a la sevillana isla de la Cartuja río Guadalquivir arriba con el mismísimo Wolfgang Wagner al timón.

Por eso, si ciento cincuenta años de travesía eran ya de suyo motivo para reclamar un dossier de SCHERZO, la mayor familiaridad actual con el *Holandés errante* ha aconsejado hacer coincidir dossier y reposición en Madrid, para centrar esta vez la información en la peripecia escénica de la obra: la *wagneriana* con textos de Richard, las ideas de Philippe Godefroid —director artístico de la Ópera de Nantes— sobre el mito y su teatralidad, la entrevista al viejo patrón de Bayreuth y la siempre conveniente discografía, que amplía la selección ya ofrecida en el número especial de diciembre pasado, rodean en consecuencia al amplio trabajo monográfico que firma Emilio Martínez Grande, quien ha puesto también a disposición de SCHERZO su magnífico fondo bibliográfico.

De aquí que las ilustraciones ofrezcan en esta ocasión un conjunto a la vez subordinado y protagonista con resultado no poco fascinante.

El holandés errante



A.F.M.

Caspar David Friedrich

Wagneriana sobre el Holandés

El *holandés errante*, con el que me familiaricé en el mar, atraía constantemente mi fantasía; además conocí la adaptación singular de esta leyenda por Heinrich Heine en una parte de su *Salón*. Especialmente, el tratamiento ideado por Heine, verdaderamente dramático, de la salvación de este Asuero del océano me puso en la mano todo lo preciso para utilizar esta leyenda en un asunto operístico. Me puse de acuerdo sobre ello con el propio Heine, escribí el borrador y se lo entregué al señor León Pillet¹ con la proposición de que me hiciera a partir de él un libreto en francés... Pronto recibí la sorpresa de saber por Pillet que tanto le gustaba el borrador entregado por mí, que deseaba que yo se lo cediera. Esto es, de acuerdo con una promesa anterior, Pillet necesitaba facilitar cuanto antes un libreto de ópera a otro compositor: el borrador escrito por mí le pareció del todo indicado para este propósito, y probablemente no vacilaría yo en acceder a la cesión solicitada si consideraba que no podía tener esperanzas de recibir el encargo de la composición de una ópera antes de que transcurrieran cuatro años (...). El invierno de 1841 lo malgasté (...) en lo más deshonoroso². En primavera me fui al campo, a Meudon; con la proximidad del cálido verano deseé de nuevo realizar un trabajo intelectual: la ocasión para ello debía llegar más deprisa de lo que yo pensaba. Esto es, supe que mi borrador del libreto para *El holandés errante* había sido entregado ya a un poeta, Paul Fouché, y vi que, si yo me declaraba finalmente dispuesto a la cesión, lo perdería del todo con cualquier pretexto. Así, al fin consentí en la cesión de mi borrador a cambio de una cierta suma³. No tuve ahora nada más urgente que hacer sino desarrollar yo mismo mi asunto versificándolo en alemán. Para componer, necesitaba un piano, pues tras una interrupción de nueve semanas de toda producción musical tenía ante todo que intentar cambiarme de nuevo a una atmósfera musical: aquí él uno. Una vez que hubo llegado, sentí verdaderas angustias mortales; temía tener que descubrir ahora que yo no era ya músico.

Empecé lo primero con el *Coro de marineros* y la *Canción de las hilanderas*; todo me salió a escape, y lancé gritos de alegría ante el descubrimiento íntimo de que yo era aún músico. En siete semanas estaba compuesta la ópera entera. Pero a finales de este tiempo volvieron a abrumarme las preocupaciones

exteriores más vulgares: transcurrieron dos meses largos hasta que pude dedicarme a escribir la obertura para la ópera ya acabada, a pesar de que la tenía casi lista en la cabeza. Naturalmente, ahora nada me interesaba más sino hacer representar la ópera en seguida en Alemania: de Munich y Leipzig recibí respuestas negativas; decían que la ópera no era adecuada para Alemania. Yo, tonto de mí, había creído que era adecuada sólo para Alemania, pues tocaba cuerdas sensibles que sólo pueden sonar en el alemán. Finalmente envié mi nuevo trabajo a Meyerbeer, a Berlín, con el ruego de que consiguiera la aceptación en la Ópera de la Corte. Con bastante celeridad se logró esto⁴. Como mi *Rienzi* también había sido aceptado ya por la Ópera de la Corte de Dresde, yo esperaba ahora con ansia la representación de dos de mis obras en los primeros escenarios alemanes, e instintivamente se me impuso el parecer de que

París, sorprendentemente, me había sido de gran provecho en relación a Alemania. Para el propio París carecía yo de perspectivas durante algunos años: así que lo abandoné en la primavera de 1842. Por primera vez vi el Rin⁵: con lágrimas en los ojos juré yo, pobre artista, eterna fidelidad a mi patria alemana.

Apuntes autobiográficos
(1842)

NOTAS

1. León Pillet acababa de ser nombrado director de la Ópera de París.

2. Lo «más deshonoroso» quiere decir la dedicación a arreglos de *La favorita*, de Donizetti, para subvenir al sustento.

3. Quinientos francos.

4. Pero en Berlín no fue estrenada hasta el 7 de enero de 1844.

5. Como es bien sabido, Wagner y su mujer habían alcanzado París en viaje marítimo desde Riga vía Londres.

La figura del *Holandés errante* es una mítica creación poética del pueblo; un rasgo primario de la naturaleza humana se expresa en ella con una fuer-

za que subyuga el corazón. Este rasgo es, en su sentido más universal, el anhelo de reposo en las tormentas de la vida. En el sereno mundo helénico lo encontramos en el deambular de Ulises y en su añoranza de la patria, casa, hogar y mujer, lo realmente alcanzable y al final alcanzado por el hijo, complacientemente burgués, de la antigua Hélade. El cristianismo, sin patria terrenal, incorporó este rasgo a la figura del *Judío errante*: para este viandante condenado eternamente, sin objeto ni alegría, a



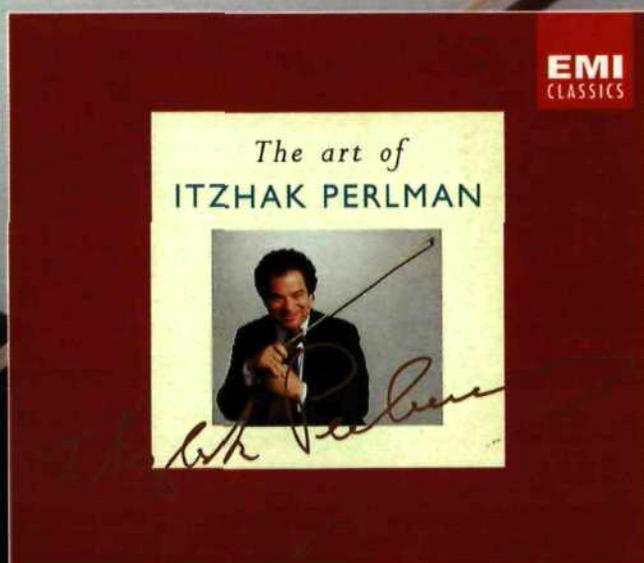
El flamante creador de *El holandés errante*. Dibujo de Ernst Benedikt Kietz, París, enero de 1842

Itzhak Perlman

EMI
CLASSICS

El mejor violinista del mundo

En EMI Classics estamos orgullosos de presentar *El Arte de Itzhak Perlman* — una selección personal de sus grabaciones favoritas



CMS 7 64617 2

Su última grabación

Otra edición reciente



Conciertos para violín de
Castelnuovo-Tedesco
y Ben Haim

CDC 7 54296 2



CDC 7 54580 2

EMI Odeón S.A.
Torrelaguna, 64
28043 Madrid

una vida hace tiempo agotada, no había salvación en la tierra; sólo le quedaba como única aspiración el anhelo de la muerte y, como única esperanza, la posibilidad de dejar de ser. A finales de la Edad Media un nuevo y activo impulso llevó a los pueblos a la vida: se manifestó históricamente con buen éxito como impulso a los descubrimientos. El mar llegó a ser ahora el fundamento de la vida, pero ya no el pequeño mar interior del mundo helénico, sino el mar océano abarcador de la tierra. Se había roto aquí con un mundo viejo; la añoranza de Ulises de patria, hogar y esposa se había ampliado, después de que se hubiera nutrido del sufrimiento del *Judío errante* hasta hacerse anhelo de la muerte, a la apetencia de algo existente, nuevo, desconocido y aún invisible, pero sentido con anticipación. Este rasgo enormemente extendido se halla en el mito del *Holandés errante*, en este relato del pueblo navegante de la época histórica de los viajes de descubrimiento¹. Llegamos a una singular mezcla, llevada a cabo por el espíritu del pueblo, del carácter del *Judío errante* con el de Ulises. En castigo de su osadía, el navegante holandés es condenado por el diablo —esto es aquí evidente— al elemento de las corrientes y las tempestades, a navegar por los mares de un lado para otro por toda la eternidad. Como final de sus sufrimientos desea vivamente, igual que Asuero, la muerte; pero esta salvación, prohibida al *Judío errante*, puede alcanzarla el Holandés por medio de... una mujer que se sacrifica por él por amor: el anhelo de la muerte lo empuja con ello a la repetida búsqueda de esta mujer; pero esta mujer no es ya la guardiana doméstica, la Penélope de Ulises antaño pretendida, sino que es la mujer en general, pero la aún no existente, la vivamente deseada, anhelada, la mujer infinitamente femenina..., lo diré claramente con una sola palabra: la mujer del porvenir.

Éste era el *Holandés errante* que emergía de los pantanos y mareas de mi vida tan insistente y con tan irresistible fuerza atractiva; éste era el primer poema popular que penetraba hondamente en mi alma y me apremiaba, en cuanto creador artístico, a su explicación y realización en la obra de arte.

Desde este momento comienza mi carrera como poeta, con la que abandoné la de fabricante de libretos de ópera...

Una comunicación a mis amigos (1851)

NOTA

1. Véase en este número el artículo de Ph. Godefroid: *Las calas del buque fantasma*.

Estos dos viajes a Leipzig y a Berlín¹ fueron sólo breves interrupciones del período de estudio que dedicamos en casa al *Holandés errante*. A este respecto lo que me importaba era mantener a Schröder-Devrient² en cálido interés por su cometido, pues yo sabía bien que, a causa de la debilidad del restante reparto de papeles, sólo por parte de ella podía esperar una interpretación correspondiente al espíritu de mi obra. Aparte de que le gustaba realmente el papel de Senta, al mismo tiempo algunas circunstancias especiales provocaron una enorme excitación de la apasionada mujer. Esto es (...) estaba en la idea de romper una relación amorosa, cultivada varios años, con un hombre joven y muy formal (...) para anudar con apasionada

urgencia otra mucho menos recomendable. La nueva elección era un señor von Münchhausen (...)

(La primera) representación tuvo lugar el 2 de enero del nuevo año (1843). El resultado de la misma fue para mí extremadamente instructivo e introdujo el decisivo giro de mi sino posterior. Lo primero, tuve que extraer de la en todo fracasada representación la enseñanza de qué cuidadosa solicitud se necesitaba para asegurarme el adecuado resultado de la representación dramática de mis trabajos más recientes. Reconocí que más o menos había sido de la opinión de que mi partitura se haría plenamente comprensible por sí misma, y que mis cantantes tendrían que venir de suyo a hacerme justicia. Como ya sospechaba, mi cabal y viejo Wächter, un apreciado Barbero de Sevilla en la época del primer esplendor de Henriette Sontag³, sin duda ya había sido antes moderadamente de otra opinión. Su total incapacidad para el difícil papel de mi enérgicamente sufriente y siniestro navegante sólo se hizo clara, incluso a Schröder-Devrient, en los ensayos de escena, por desgracia demasiado tarde. La inquietante gordura de Wächter, sobre todo su ancha y redonda cara y los curiosos movimientos de sus brazos y piernas, los cuales parecían moverse sólo como muñones, desesperaron a mi apasionada Senta. En el ensayo, justo en el pasaje de la gran escena del 2º acto donde ella se le muestra en el lugar de un ángel de la guarda con el sublime consuelo del anuncio de la salvación, se interrumpió y me susurró vehemente al oído: «¿Cómo puedo hacer nada si veo esos ojitos de pasa? Por Dios, Wagner, ¿qué ha vuelto a hacer usted?» La consolé todo lo mejor que pude y me confié en secreto al señor von Münchhausen, quien en verdad también me prometió situarse a la tarde en el patio de butacas de tal manera que Devrient tuviera que verlo. Y realmente, a pesar del horrible yermo en que se encontraba en escena, con la prestación absolutamente genial de mi gran artista se consiguió que el segundo acto arrebatara a todos con entusiástico ardor. El primer acto, el cual no ofreció al público nada más que una aburrida conversación del señor Wächter con aquel señor Risse que el día de la primera representación del *Rienzi* me había invitado a un buen vaso de vino, y después el tercero, en el cual el máximo estruendo de la orquesta no pudo sacar al mar de su dócil quietud ni mover de su precavidísima ubicación al buque fantasma, sumieron al público en asombro acerca de cómo después del *Rienzi*, donde sucedían tantas cosas y Tichatschek⁴ resplandecía siempre con nuevos vestidos, yo había podido ofrecer ahora esta obra tan absolutamente austera, insuficiente y sombría.

Mi vida, dictado en 1867



El holandés. Daland. Senta. Figurines para el estreno en Dresde

NOTAS

1. Viajes en noviembre y diciembre de 1842 como director de orquesta acompañante de Wilhelmine Schröder-Devrient.
2. La primera soprano dramática alemana de su tiempo, primera Agathe en el *Freischütz*, natural de Hamburgo (1804-1860).
3. La más famosa soprano lírica alemana de su época, nacida en Coblenza, (1806-1854).
4. Joseph Tichatschek, primer *Rienzi* y *Tannhäuser*, sin papel para su voz en el *Holandés* (1807-1886).

Traducción de Angel Fernando Mayo

Las Calas del Buque fantasma

Crónica

¿Cómo llegar a ser Wagner? Mejor, primero, saber lo que significa «ser Wagner». Pregunta clásica para todo joven de veinte años. Pues en este decenio 1830-1840, ¿qué reflejo espera Richard del mundo? La respuesta, a fe mía, es también tan clásica como la pregunta: gloria, fortuna y amor, concedidos en un impulso sublime y sin esfuerzo. Wagner se imagina heredero, dirigente, y se sueña dando lecciones, en su terreno, a Beethoven y Weber, a Auber y Meyerbeer, por qué no a Bellini, mas también a Shakespeare y... ¡Scribel! Se le ve, pues, en el sentido casi físico del término, buscar *irrumpir*.

Irumpir, en este tiempo, quiere decir: ir a París, dejar esta Alemania donde los éxitos permanecen provincianos. *Leobaldo*, *Las hadas*, *Las bodas*, por distintas razones, huelen aún a col sajona. Para deslumbrar a los franceses, Wagner pergeña tres libretos *parisienses*: dos óperas cómicas (*La prohibición de amar*, *La alegre familia de los osos*) y un drama épico (*La novia sublime*). El resultado es lamentable: *La prohibición de amar* estará en cartel exactamente el tiempo de una disputa doméstica en el seno de la compañía Bethman; los otros dos proyectos amarillearán en los cartapacios, de los que no serán considerados dignos de salir, más tarde, para figurar en las *Obras completas*.

Con soberbia y realismo, Richard reniega entonces de estos instantes de extravío que le han hecho confundirse, a él, el nuevo hombre de la Opera alemana, con un segundo Adam. ¡Viva el afán de emulación! *Rienzi* surge de una visión de maquinista teatral neurótico, con todo lo que éste necesita de tropas en marcha para exaltar a un héroe condenado a la venganza de los nobles y del pueblo, eminentemente fascinado por el fracaso y quizás incluso también por el destino de un Nerón.

Entretanto, lo cotidiano erosiona los flancos de la Historia, y he aquí a nuestro genio obligado a embarcarse, empujado hacia las olas por una jauría de acreedores muy poco satisfechos de ser tomados por mecenas. Destino: ¡París! Desde Riga. La travesía, que ve precisarse la idea —muy reciente— de un *Holandés errante*, ha sido contada muchas veces.

A orillas del Sena, Wagner abre los ojos, deslumbrado: descu-

bre un mundo rico, fútil y culto, codificado, de partituras eficaces cuyas triquiñuelas él ignora, de juegos escenográficos de los que conservará, hasta Bayreuth, recuerdo maravillado; pero se nutre de migajas amargas. Para vivir, incluso vende la idea del *Holandés* a un oscuro capitán, Pierre Dietsch, quien despanzurará el asunto contra los arrecifes de la posteridad. Tanto mejor. Pues *Rienzi* es aceptado por Dresde, y todo da un vuelco: Wagner vuelve a pasar la frontera, el estómago vacío y el mentón bien alto, decidido a deslizar, en la estela del triunfo previsible, su *Holandés*. Efectivamente, las dos obras serán estrenadas con algunos meses de intervalo. Ambas llevan en germen una parte del wagnerismo por nacer; pero la segunda en mayor medida, en cuanto es en verdad un fulgurante rasgo de genio o de intuición de sí mismo. ¿Lo comprendió así el propio Wagner? Cabe dudarlo, si se juzga de los proyectos inacabados que siguieron, si simplemente se comprueba hasta qué punto *Tannhäuser* e incluso *Lohengrin* suponen un retroceso tanto en la forma como en el fondo. No: hará falta la crisis de los años 48-52 (y quizá también el reencontro con Liszt...) para que Richard reinvente a Wagner.

Falsas apariencias

Quienes, en el espectáculo del *Holandés*, hubieran creído asistir a una historia de espectros en la vena del *Freischütz* o del *Vampiro* (por no hablar de los modelos franceses), se hubieran visto decepcionados. La acción se sitúa, para irritación de los amigos *Joven-Alemanes* del autor, deliberadamente en el lado de la metafísica, abriendo por primera vez el debate de la redención y de los mecanismos satánicos a los que conduce y de los que procede todo deseo de encarnación. Sin contar la muy personal apropiación de los elementos habituales de lo fantástico

(promesas de salvación y maldiciones, fuerza mágica de los sueños, de los objetos o de la palabra contada...), se encuentran aquí los grandes temas de la dramaturgia venidera, muchas veces ya sólo a dos dedos de *Tristán*: confusión del espacio y del tiempo, del sueño y de lo encarnado, la predestinación de las almas, el terror de vivir, el peso de las comunidades sobre los individuos a los que su relación trágica con el mundo designa como víctimas propiciatorias. También



El judío errante. Gaston Méliaque

desconcierta la estructura, este arco de un acto tirante (olvidemos la flojedad del encuentro con Daland, ciertas pesantesces en los encadenamientos del II...), cuando el aspecto estrictamente vocal u orquestal de la obra revela una inspiración que peca tanto por exceso como por defecto.

Pero, sin duda, el genio está en otra parte, en el concepto o la globalidad: presentar carencias patentes como aspectos superfluos reaccionarios (¿Carencias? ¿Patentes? ¿Para qué oídos?, preguntará Sachs...), hacer soportar el peso del mundo a un atleta todavía delgado y erigir en victorias de la intención una serie de pequeñas derrotas de los medios, he aquí

do, en el fondo, el mismo hasta *Parsifal*, dicho sea *grosso modo*: un modo menos revolucionario, un poco más místico, ungido por algunos préstamos del aparejo schopenhaueriano, amullado por algunos impulsos nacionalistas interesados, disimulando, si es preciso, su violencia para no asustar a Luis II, se trata en efecto de un discurso sobre la degeneración y el Yo que no sorprenderá en esta segunda mitad del siglo XIX, y que no explica la abundante exégesis suscitada por el autor ni tanto alboroto alrededor de la escenificación de su pensamiento.

Hay más: un *plus* que sólo el *Holandés errante*, en esta época y quizá hasta *Tristán*, ofrece en este punto alcanzado en el



El rapto de las Sabinas. Jacques-Louis David

una de las lecciones esenciales del wagnerismo adulto («Obra de Arte Total») tal como lo denunciarán Nietzsche o Adorno. Interesémonos, pues, en la dramaturgia y descendamos al fondo de la cala.

La tumba del fantasma

Se comprobará: el ataúd (desde luego) está vacío.

En su opúsculo autobiográfico *Una comunicación a mis amigos*, Wagner ha afirmado que el *Holandés* intentaba la síntesis de los temas de *Ulises*, del *Judío errante* y de *Cristóbal Colón* (de aquí quizá la indicación de un traje español para el héroe): es decir, de la aspiración cristiano-medieval a la muerte y de la aspiración contemporánea a lo nuevo, al descubrimiento de una *tierra utópica* de la que el hombre haría su patria; comportamiento que es, siempre según Wagner, «el del artista moderno absoluto». Para alcanzar este fin, el héroe encontrará «lo femenino elemental», «la ideal profetizada», al contrario que Ulises, «preocupado únicamente por una situación doméstica pequeñoburguesa». Y desde luego éste en *otra parte*, únicamente accesible «gracias a la liberación por el suicidio por amor», se confunde ampliamente con el «recuerdo premonitorio» de una Edad de Oro desaparecida, Edén original, perdido por el hombre en su busca de poder sobre la Naturaleza, —dicho de otra manera: «el progreso histórico».

Pero este discurso de Wagner sobre su obra seguirá sien-

do debate llamado «del Mito y de la Historia». Este *más* que hace a Wagner genial y también más insondable que cualquiera de nosotros, va unido a su asombrosa intuición de las construcciones genealógicas humanas: lo que funda lo Humano y los medios que éste se da de hablar y de reproducirse. Forzosamente ha de decirse aquí demasiado rápido: los sistemas wagnerianos valen menos por su *mensaje* que por su lenguaje, del que la organización constituye el mensaje esencial porque es el espejo de lo Humano.

Reconstrucción del fantasma

Como personaje legendario, el *Holandés* está definido por una balada que ocupa, tanto en el plano de

los hechos revelados como en el musical, un lugar fundador: a ella le corresponde decir la verdad. Además, su importancia es determinante tanto en la programación sensible de la heroína, dominada por esta fábula hasta la subyugación, como por la responsabilidad abrumadora de la nodriza Mary en la *locura* de Senta, pues ella es quien inculca, al bebé y después a la niña, este veneno del alma que ha hecho de la muchacha una «Mitleidende».*

Pero esta sencilla canción, «que es mejor dejar dormir en paz», no puede ser tomada como dinero contante: convertida en elemento folclórico tardío, simple objeto de una vaga superstición, la Balada ha visto ocultar sus orígenes reales, de los que ella misma tenía ya por función el contarlos de otro modo. Estos orígenes es necesario encontrarlos en los medios ofrecidos para poner fin a la crisis que vuelve a presentarse de siete en siete años a cada encarnación del monstruo.

El *Holandés* se encarna para por fin morir. He aquí el rasgo esencial. Su liberación (su perdón) no tiene nada que ver con una boda entre vivos ni con una reintegración social clásica: pues si bastara con poner término a la sucesión de engaños —con los consiguientes cuernos— de los que el marino, a ojos del vulgo, ha sido la víctima, podría en seguida darse un desplazamiento insidioso en el orden de la culpabilidad: del *Holandés* hacia el eterno femenino.

En verdad, si el *Holandés* está obligado a pasar por las

* «Mitleidende», en alemán en el original: «Condoliente».



*Siempre encontrará en nosotros
un instrumento de apoyo*



Central Hispano

Fantasmagoría y realidad en la escena del Holandés

Son conocidas las peripecias del viaje entre Riga y Londres que Richard Wagner inicia en julio de 1839 para acabar llegando a París, su destino final, en septiembre de ese mismo año. Viaje largo y accidentado, como larga va a ser la gestación del *Holandés errante* —obra en la que ese viaje va a tener influencia determinante— aunque la realización material de su composición será resuelta en el breve plazo de siete semanas.

Influencia determinante pero no única. Ya en Leipzig, en 1831, Wagner habría leído los *Cuadros de viaje* (*El mar del Norte*), relato en el que Heine hace alusión a la leyenda del Holandés. En Riga, en 1838, vuelve a reencontrarse con el tema leyendo de nuevo a Heine (*Las memorias del Sr. von Schnabelewopski*), en las que el protagonista asiste en Amsterdam a una escenificación de la leyenda, que en su esquema argumental se aproxima al texto que Wagner escribiría tres años después.

El relato original del capitán que desafía al infierno para franquear un peligroso cabo y que, al hacerlo, se ve condenado a vagar por los mares hasta el fin de los tiempos¹ adquiere en Heine una resolución diferente, que habría de influir poderosamente en la imaginación de Wagner. Heine introduce la posibilidad de la redención del marino mediante la abnegación de una mujer que lo ame hasta la inmolación por él. Este tema, ya en germen en *Las hadas*, habrá de ser el dominante en toda la obra dramática de Richard Wagner.

Sin embargo, mientras que Heine introduce un cierto distanciamiento, incluso cinismo, en sus conclusiones sobre el desenlace de la leyenda², Wagner, como no podía ser de otro modo, se toma ésta muy en serio y la desarrolla con absoluta convicción. La convicción de quien está creando una nueva forma de teatro musical, radicalmente diferente de la ópera al uso, de cuyas convenciones aún participa *Rienzi*, obra casi contemporánea. Wagner, quien sin embargo subtítulo el *Holandés* como ópera romántica, está creando el drama musical³. El asunto histórico es abandonado definitivamente, para tomar en su lugar el legendario, o mejor, el mito. Texto y música van a pasar a formar un todo indisoluble, donde cualquier desarrollo deberá hacerse en relación con el significado para la obra en su conjunto⁴.

Todo esto se encuentra en *El holandés* en un estado de

desarrollo aún primitivo y el mismo Wagner, ya en 1851, se referirá al texto como informe aquí y allá, y a la dicción poética como falta del sello de la individualidad. Tanto la música como el drama no se han desligado totalmente de la convención; bastará comprobar cómo el desenlace de la obra se basa en un equívoco cercano a la *Ópera Comique* de la época: el Holandés sorprende a Senta y Erik y saca una falsa conclusión de la escena, lo que originará consecuencias dramáticas. Pero la configuración del drama musical wagneriano está ya, en sus trazos fundamentales, en esta obra, como lo estará muchos años después en *Parsifal*, con la única particularidad de que en *El holandés* el mito ha sido previamente recogido y transformado por no pocos escritores, y no creado, prácticamente desde sus orígenes, como en obras posteriores.

Las otras dos influencias decisivas en la configuración del *Holandés* son, una, de origen musical (el redescubrimiento de Beethoven a través de la interpretación de su *Novena Sinfonía* en París por Habeneck y del estudio exhaustivo de *Fidelio*); la otra influencia es claramente autobiográfica; el paralelismo del Wagner proscrito y errabundo, a veces casi mendigo, en busca de su auto-afirmación, de su redención en un París extraño y hostil, con el personaje del Holandés, es evidente.

Siempre desde el punto de vista dramático, no conviene olvidar los precedentes de E.T.A. Hoffmann y su *Undine* ni de

Marschner y *Hans Heiling*, así como *Las hadas* del propio Wagner; pero nada más determinante que el azaroso viaje en el Thetis, que con sus menos de cien toneladas zarrandeadas por la tempestad hace entrar a Wagner en contacto con la naturaleza en su expresión brutal y hasta satánica. Cabe señalar que, en su ópera, el maligno parece estar representado por la fuerza ciega del mar.

El relato de las

falsas apariencias, con las rocas puntiagudas emergiendo del mar y rodeando al barco, la llegada del piloto noruego que lo llevará al abrigo de Sandwike, el eco de las voces de los marineros reflejadas por los acantilados, todo ello estará en su ópera, hasta la literalidad, cuando Daland afirma: «Es Sandwike, conozco perfectamente la bahía».

Esta presencia del mar, del poder de la naturaleza sobre el hombre, tan en consonancia con el romanticismo alemán, es parte esencial de la obra, y ningún montaje coherente debería eludir



Maqueta del acto III para las representaciones modelo de Munich (1865). Heinrich Döll.

este elemento *naturalista*. De este modo, *El holandés errante* presenta una dualidad naturalismo-irrealidad que hace a la obra ser de más complejo montaje que otras posteriores, como *Tristán*. A su vez, la parte *realista* creará unos problemas técnicos y de verosimilitud escénica que, aún hoy en día, distan de estar resueltos a pesar de los grandes adelantos en la maquinaria teatral.



Boceto del acto III para el estreno de Bayreuth (1901). Max Brückner.

Wagner conserva los personajes de Heine, salvo Erik, que no aparece en el relato (entre otras razones porque el Sr. von Schnabelewopski se ausenta de la sala para volver a entrar justo en el momento del desenlace). Salvo Senta y el Holandés, los demás están concebidos, en buena medida, dentro de las convenciones de la ópera tradicional, aunque esto no sea obstáculo para que en algunas producciones contemporáneas se trate, con mejor voluntad que sentido dramático, de sacar de su contexto a Mary o a Daland, convirtiendo el estereotipo: «bajo-padre, mezzo-dama de compañía», en un capitalista sediento de dividendos o en un espíritu mediático e inquietante a *lo Svengali*, respectivamente.

El autor menciona a Ulises y al Judío errante como elementos constitutivos de la personalidad del Holandés, desde la perspectiva de las culturas griega y cristiana. Como el judío, errará eternamente ajeno al mundo que lo rodea, pero, como Ulises, buscará una mujer como destino redentor de su viaje. Sin embargo, no es a Penélope —sostén del hogar, reposo del viajero— a quien busca el Holandés, sino a Senta, «la mujer del futuro», con lo que Wagner se adelanta a Ibsen en la creación de la nueva mujer, relación ésta con el dramaturgo noruego que habrá de ser explotada hasta el agotamiento en algunos montajes recientes. En cualquier caso, Wagner insiste en liberar de todo exceso de sentimentalismo al personaje de Senta, que debe ser fuerte e ingenuo a la vez, en un medio que, aunque propio, le es extraño como extraños son también a ese mundo Erik y el Holandés.

Proveniente de Londres, Wagner había hecho su entrada en Francia por Boulogne-sur-mer, donde, como sería habitual a lo largo de su vida, Meyerbeer estaba haciendo una de sus curas. Este no duda en apoyar al prácticamente desconocido compositor y lo recomienda a Pillet, director de la Ópera. Esta recomendación dio un extraño fruto, pues en vez de

propiciar un estreno imposible en la Ópera de París, facilitó al compositor, al menos, los medios económicos para sobrevivir allí y llevar a su fin la partitura. Pillet, no muy interesado en el novel autor, encontró sin embargo sugestivo el argumento, que no el texto (aún no finalizado), y adquirió el mismo el 2 de julio de 1841⁵ por la cantidad de 500 francos. Este argumento, versificado por Foucher y Revoil, fue puesto en música por Pierre-Louis Dietsch, maestro de coros de la Ópera y futuro director de orquesta del malhadado estreno parisiense de *Tannhäuser* veinte años después.

La obra, bajo el título de *Le vaisseau fantôme ou le maudit des mers*, es representada el 9 de noviembre de 1842 y alcanza once representaciones, obteniendo una crítica favorable de Hector Berlioz⁶. Curiosamente, el resto de la crítica parisiense parece atribuir más el escaso éxito a la relativa pobreza de la presentación escénica (una sala gótica y dos emplazamientos marinos en las Shetland en los que el buque del título no aparece por ninguna parte) con decorados del notabilísimo Charles Cambon cuyos montajes de otras óperas impresionaron muy especialmente a Wagner durante su estancia parisiense. Sobre este mismo libretto existe aún otra

versión de Ernst Tschirch, fechada en 1850 y que nunca conoció el estreno.

Estreno en tono menor

En junio de 1841, consciente de la imposibilidad del estreno en París, Wagner escribe al conde Redem, administrador de la Ópera de Berlín, en solicitud de que la obra fuera estrenada allí. Meyerbeer, en una generosa carta fechada en diciembre de ese mismo año⁷, recomienda de nuevo al compositor al ya citado conde Redem, quien, próximo a dejar su cargo, prefiere no traspasar hipotecas a su sucesor, por lo que de nuevo es pospuesto el estreno del *Holandés errante*⁸.

El 20 de octubre de 1842, *Rienzi* es estrenado con gran éxito en la Ópera de Dresde. Este éxito propicia el casi inmediato estreno de *El holandés*, cuya primera representación tuvo lugar el 2 de enero de 1843. La obra, nueva desde el punto de vista musical y en exceso sombría para los gustos de la época desde el punto de vista dramático, no se prestaba a un triunfo clamoroso, y no lo obtuvo. El público esperaba, con toda seguridad, un segundo *Rienzi* y se encontró con algo radicalmente diferente. Al cabo de cuatro representaciones la obra fue retirada, siendo sustituida por el propio *Rienzi*.

A pesar de lo dicho, de ningún modo podría ser calificado el estreno como un fracaso. El relato de Frau Maria Schmole —hija de Ferdinand Heine, amigo de Wagner y colaborador escénico en el estreno— aunque ingenuo es considerablemente ilustrativo de las peripecias habidas durante estas representaciones:

«...poco después, comenzó la preparación del *Holandés errante*. Oí muchas dudas referentes a las dificultades que iban a suponer los dos barcos en el primer y último actos. En aque-

Temporada **1993-94**

XVI CICLO DE CAMARA Y POLIFONIA

OCTUBRE

Jueves 14 - Concierto **1** Ciclo A
GRUPO DE MUSICA ALFONSO X EL SABIO • Dir Luis Lozano Virumbrales
 CANTO GREGORIANO - Agenda mortuorum (siglo X)

Martes 19 - Concierto **2** Ciclo B
ORQUESTA DE CAMARA ESPAÑOLA • Dir Víctor Martín • Miguel Angel Colmenero (trompa) • Miguel del Barco (órgano)
 XV ANIVERSARIO DE LA ORQUESTA DE CAMARA ESPAÑOLA - Corelli, Cherubini, Albinoni, etc.

Jueves 21 - Concierto **3** Ciclo C
GABRIEL CROITORU (violín) • **CHIKI MARTIN** (piano)
 Tartini, Mozart, Brahms y Enesco

Martes 26 - Concierto **4** Ciclo A
GUNDULA JANOWITZ (soprano) • **CHARLES SPENCER** (piano)
 Schubert, Brahms y R. Strauss

Jueves 28 - Concierto **5** Ciclo C
PABLO CANO (fortepiano)
 EL FORTEPIANO HACIA 1800 - Haydn, Boccherini, Dussek, Pinto y Jadin

NOVIEMBRE

Miércoles 3 - Concierto **6** Ciclo B
CUARTETO LINDSAY
 INTEGRAL DE LOS CUARTETOS DE CUERDA DE LUDWIG VAN BEETHOVEN (I)

Jueves 4 - Concierto **7** Ciclo A
CUARTETO LINDSAY
 INTEGRAL DE LOS CUARTETOS DE CUERDA DE LUDWIG VAN BEETHOVEN (II)

Martes 9 - Concierto **8** Ciclo B
ORQUESTA DE CAMARA REINA SOFIA • Dir Nicolás Chumachenco
 Borges y Vivaldi

Jueves 11 - Concierto **9** Ciclo A
ORQUESTA ANDRES SEGOVIA • Dir José Luis Temes • Ana Guijarro (piano)
 J. Martínez (Encargo OCNE), Mozart, C. Halffter y Mendelssohn

Martes 16 - Concierto **10** Ciclo C
CUARTETO LINDSAY
 INTEGRAL DE LOS CUARTETOS DE CUERDA DE LUDWIG VAN BEETHOVEN (III)

Miércoles 17 - Concierto **11** Ciclo B
CUARTETO LINDSAY
 INTEGRAL DE LOS CUARTETOS DE CUERDA DE LUDWIG VAN BEETHOVEN (IV)

Jueves 18 - Concierto **12** Ciclo C.
CORO NACIONAL DE ESPAÑA • Dir titular Adolfo Gutiérrez Viejo
 POLIFONIA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVI - J. S. Bach

Martes 23 - Concierto **13** Ciclo A
ORQUESTA CLASICA DE MADRID • Dir Ruggero Barbieri
 Mendelssohn, Chaviano (Encargo OCNE) y Schubert

Jueves 25 - Concierto **14** Ciclo B
FRED Y MARINA HAMMOND (duo de pianos)
 Brahms, Debussy, Poulenc, Corigliano y Lutoslawski

Martes 30 - Concierto **15** Ciclo C
ANNA RICCI (mezzosoprano) • **CARMEN BRAVO-MOMPOU** (piano)
 CENTENARIO DE FEDERICO MOMPOU (I). Obras para voz y piano

DICIEMBRE

Jueves 2 - Concierto **16** Ciclo A
HUMBERTO QUAGLIATA (piano)
 CENTENARIO DE FEDERICO MOMPOU (Y II). Música callada

Jueves 9 - Concierto **17** Ciclo B
CONJUNTO ZARABANDA • Dir Alvaro Marías
 Bassano, Cima, Fontana, Dowland, Telemann, Philidor, Corelli y Prieto (Estreno)

Jueves 16 - Concierto **18** Ciclo C
ORQUESTA VILLA DE MADRID • Dir Mercedes Padilla • Miguel del Barco (órgano)
 Grieg, Poulenc y Chaikovsky

ENERO

Miércoles 12 - Concierto **19** Ciclo A
CUARTETO LINDSAY
 INTEGRAL DE LOS CUARTETOS DE CUERDA DE LUDWIG VAN BEETHOVEN (V)

Jueves 13 - Concierto **20** Ciclo C
CUARTETO LINDSAY
 INTEGRAL DE LOS CUARTETOS DE CUERDA DE LUDWIG VAN BEETHOVEN (Y VI)

Martes 18 - Concierto **21** Ciclo B
CORO NACIONAL DE ESPAÑA • Dir titular Adolfo Gutiérrez Viejo
 POLIFONIA BARROCA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVII - A. Soler

Jueves 20 - Concierto **22** Ciclo C
JOSE ORTI (trompeta) • **MAITE IRIARTE** (órgano)
 Bettinelli, Reger, Alís (Encargo OCNE), Haendel, Buxtehude y Torelli

Martes 25 - Concierto **23** Ciclo A
RAFAEL RAMOS (violonchelo) • **JOSEP COLOM** (piano)
 Beethoven, Schumann, De Olavide (Encargo OCNE), Debussy y Prokofiev

Jueves 27 - Concierto **24** Ciclo B
MARISA ROBLES (arpa)
 J. S. Bach, Haendel, Mozart, Nadermann, Fauré, Hasselmans, Pierné, Guridi, etc.

FEBRERO

Jueves 3 - Concierto **25** Ciclo A
CORO NACIONAL DE ESPAÑA • Dir titular Adolfo Gutiérrez Viejo
 POLIFONIA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVIII - J. S. Bach

Martes 8 - Concierto **26** Ciclo B
ENSEMBLE ERWARTUNG DE PARIS • Dir Bernard Desgraupes
 Poulenc, Durey, Ravel, Roussel y Hakim

Jueves 10 - Concierto **27** Ciclo C
ENSEMBLE ERWARTUNG DE PARIS • Dir Bernard Desgraupes
 Ravel, Milhaud, Honegger, Jolivet y Orts (Encargo OCNE)

Martes 15 - Concierto **28** Ciclo A
ORQUESTA DE CAMARA ESPAÑOLA • Dir Víctor Martín • José Luis García Asensio (violín) • Agustín León Ara (violín)
 HOMENAJE A JOSÉ LUIS GARCÍA ASENSIO - Vivaldi y J. S. Bach

Jueves 17 - Concierto **29** Ciclo C
MANUEL CID (tenor) • **MIGUEL ZANETTI** (piano)
 Schubert

Martes 22 - Concierto **30** Ciclo B
ORQUESTA DE CAMARA REINA SOFIA • Dir Mark Foster • María José Montiel (soprano)
 Bischof, Britten, García Román (Encargo OCNE) y Schubert-Mahler

Jueves 24 - Concierto **31** Ciclo A

WOLFGANG WEIGL (guitarra)

J. S. Bach, J. L. Turina, Kucera, Henze, Dowland y Britten

MARZO

Jueves 3 - Concierto **32** Ciclo B

CUARTETO PIANISTICO ITALIANO

Smetana, Moscheles, Czerny, Calligaris y Brahms

Martes 8 - Concierto **33** Ciclo C

ORQUESTA CLASICA DE MADRID • Dir Odón Alonso • Julián López

Gimeno (piano)

Cano, Mozart y Mendelssohn

Jueves 10 - Concierto **34** Ciclo B

JOVEN CUARTETO ITALIANO

Haydn, Mendelssohn, Castillo (Encargo OCNE) y Respighi

Martes 15 - Concierto **35** Ciclo A

ORQUESTA Y CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID • Dir Miguel Groba

Weiner, Guinovart (Encargo OCNE) y Honegger

Jueves 17 - Concierto **36** Ciclo C

ANGEL ROMERO (guitarra)

Mudarra, Sanz, Bach, Giuliani, Lauro y Albéniz

Martes 22 - Concierto **37** Ciclo B

NATALIA GUTMAN (violonchelo)

J. S. BACH: SUITES PARA VIOLONCHELO SOLO

Jueves 24 - Concierto **38** Ciclo A

CORO NACIONAL DE ESPAÑA • Dir titular Adolfo Gutiérrez Viejo

POLIFONIA ROMANTICA ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX - A. Solet

ABRIL

Martes 12 - Concierto **39** Ciclo C

VICTOR MARTIN (violín) • MIGUEL ZANETTI (piano)

Schubert, Beethoven, Toldrá y Stravinsky

Jueves 14 - Concierto **40** Ciclo A

CUARTETO STAMITZ

Mozart, V. Ruiz (Encargo OCNE) y Dvorák

Martes 19 - Concierto **41** Ciclo C

IVAN MONIGHETTI (violonchelo) • TATIANA BARANOVA (piano)

Shostakovitch, Glinka, Servais, Knaifel, Silvestrov y Ali-Zade

Jueves 21 - Concierto **42** Ciclo B

CORO NACIONAL DE ESPAÑA • Dir titular Adolfo Gutiérrez Viejo

POLIFONIA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX - J. S. Bach

Martes 26 - Concierto **43** Ciclo A

CUARTETO DE BOHEMIA

Dvorák, Cruz de Castro y Brahms

Jueves 28 - Concierto **44** Ciclo B

ORQUESTA DE CAMARA DE MALAGA • Dir Octav Calleya • Angel

Sambartolomé (trompeta)

Mozart, Schubert, Haydn, Constantinescu y Roussel

MAYO

Martes 3 - Concierto **45** Ciclo C

ORQUESTA DE CAMARA DE LITUANIA • Dir Saulios Sondeckis

Mozart, Ciurlonis, Bajoras y Chaikovsky

Jueves 5 - Concierto **46** Ciclo B

ORQUESTA DE CAMARA DE LITUANIA • Dir Saulios Sondeckis

Vivaldi, Shostakovich, Boccherini y Rossini

Martes 10 - Concierto **47** Ciclo A

MANUEL GUILLEN (violín) • LUIS REGO (piano)

Saint-Saëns, Ravel y Poulenc

Jueves 12 - Concierto **48** Ciclo C

ATELIER XVIII

Giardini, Beethoven, Possio, Haydn, Ruiz Pipó (Encargo OCNE) y Mozart

Martes 17 - Concierto **49** Ciclo A

ALICIA NAFE (mezzosoprano) • MIGUEL ZANETTI (piano)

Monteverdi, Wagner, Camps, Ginastera y Guastavino

Jueves 19 - Concierto **50** Ciclo C

CORO NACIONAL DE ESPAÑA • Dir titular Adolfo Gutiérrez Viejo

PALESTRINA Y ORLANDO DI LASSO EN EL IV CENTENARIO DE SU MUERTE

Martes 24 - Concierto **51** Ciclo B

ORQUESTA DE CAMARA ESPAÑOLA • Dir Victor Martín

Spohr, Taverna-Bech (Encargo OCNE) y Bloch

Jueves 26 - Concierto **52** Ciclo A

MONTERRAT GASCON (flauta) • XAVIER COLL (guitarra)

Castelnuovo-Tedesco, Villa-Lobos, Takemitsu, Alonso (Encargo OCNE), J. Rodrigo y Piazzolla

JUNIO

Jueves 2 - Concierto **53** Ciclo C

CORO NACIONAL DE ESPAÑA • Dir titular Adolfo Gutiérrez Viejo

POLIFONIA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA - J. A. García (Encargo OCNE)

Martes 7 - Concierto **54** Ciclo B

CAPELLA DE MINISTERS

CANTADAS Y VILLANCICOS DEL BARROCO ESPAÑOL

Martes 11 de **ENERO** Concierto **3**

PETER HURFORD

J. S. Bach, Rheinberger, Franck, Daquin y J. Alain

Martes 1 de **FEBRERO** Concierto **4**

FELIPE LOPEZ

Liszt, Brahms y Reubke

Martes 1 de **MARZO** Concierto **5**

SIMON PRESTON

J. S. Bach.

Martes 5 de **ABRIL** Concierto **6**

PRESENTACION RÍOS

Ximénez, J. S. Bach, Mendelssohn, Arcil (Encargo OCNE), Messiaen, Turina y Franck

Temporada 1993-94 III CICLO DE ORGANO

Martes 2 de **NOVIEMBRE** Concierto **1**

MARTIN HASELBÖCK

Schönberg, Mendelssohn, Liszt, Franck y Schmidt

Martes 14 de **DICIEMBRE** Concierto **2**

VICENTE ROS

Walther, Purcell, Martín-Soler, Guilman, Gigout, Reger, Hindemith, Ives, Satie, etc.

Venta libre de abonos a cualquier ciclo hasta el 23 de septiembre, excepto agosto.

Avances de programación y venta de abonos 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)

Auditorio Nacional
de Música

lla época, la resolución de los problemas mecánicos distaba mucho de haber llegado a las facilidades actuales. Las olas eran producidas de forma muy primitiva y los barcos efectuaban una torpe aparición y desaparición; pero el público exigía entonces menos que hoy en día en lo referente al equipamiento escénico. En cualquier caso, el Teatro de la Corte en Dresde estaba claramente a la cabeza de los escenarios alemanes. El buen «padre Fisher» halló gran placer en ensayar a los coros, pero los solistas ponían con frecuencia gesto de perplejidad ante muchos pasajes. Wilhelmine Schröder-Devrient cantaba la parte de Senta y se mostraba particularmente nerviosa ante la *Balada*. Gracias a la recomendación de Minna fue admitida al ensayo general.

Cuando Schröder-Devrient iba a comenzar la *Balada* en el segundo acto, se detuvo en el «Jo-ho-hoe» inicial, movió la cabeza, dio una patada en el escenario y dijo a Wagner: "No puedo con ello". Wagner pareció desalentado e hizo comenzar de nuevo a la orquesta, esta vez las cosas fueron mejor. Como era habitual con esta dotada cantante, sólo en la noche del estreno pareció captar en toda su extensión el verdadero espíritu de su papel. En el mismo ensayo, ocurrió un divertido incidente durante el coro de las hilanderas. Aunque ya se había interpretado en el anterior ensayo con orquesta, sólo en este último ensayo fue cuando las muchachas del coro captaron realmente la idea. La risa con la que se cierra su coro sonó tan natural, que la señora Devrient, que se encontraba en su silla contemplando el cuadro del Holandés, volvió bruscamente la cabeza y les gritó: "¿Cuál es la gracia?" Por supuesto, una risa general y real saludó las palabras de Wilhelmine, demasiado sumergida en sus propios problemas como para enterarse de algo.

En la noche del estreno diferentes pasajes del primer acto fueron acogidos por un vivo aplauso, especialmente el encantador coro de los marineros. Si comparamos con representaciones posteriores de la ópera, el papel del Holandés no estuvo muy bien distribuido. Wächter era un cantante competente con una voz agradable, pero carecía de la poesía necesaria para la figura del protagonista. Sólo después, cuando Anton Mitterwurzer cantó la parte, el aria del primer acto adquirió su auténtica dimensión. Lo mismo ocurrió con el dúo con Daland, cantado éste por el inteligente pero más bien seco Risse. El público fue entusiasmándose durante el segundo acto, tan abundante en bellezas dramáticas y musicales. El coro de hilanderas consiguió un gran aplauso, lo mismo que el aria del cazador y su escena con Senta, así como la de ésta con el Holandés y Daland. Al final del acto Wagner fue reclamado con entusiasmo. Como es habitual, se resistió enérgicamente a aparecer en la escena hasta que mi suegro y Fisher lo empujaron literalmente desde bastidores. Richard estaba tan aturdido que no sabía dónde poner los pies y, cuando trataba

de abandonar el escenario, tropezó con las ruelas y sólo con dificultad consiguió llegar a la seguridad de los bastidores, entre el regocijo de los que le conocíamos bien.

En el tercer acto también hubo fuertes aplausos, en especial para los coros de marineros y de mujeres. La desesperación para Richard fue la transfiguración de Senta y del Holandés, que fue representada en su apariencia más literal.

Comparado con el clamoroso éxito de *Rienzi*, la recepción del *Holandés* fue claramente más tibia; pero los amigos y admiradores de Wagner pudieron intuir en esta obra el camino que este genio habría de tomar en su posterior desarrollo.

Como apéndice a este relato, cabe añadir que Wagner se mostró entusiasta con respecto a Schröder-Devrient, a la que admiraba grandemente por sus interpretaciones de Leonora (como lo hiciera el propio Beethoven en Viena en 1822). Wächter, sin embargo, fue juzgado como «psicológicamente

inadecuado» y la versión escénica le produjo considerable frustración. Es interesante el testimonio de Berlioz, testigo de estas representaciones. Schröder-Devrient es también elogiada, pero curiosamente, prefiere a Wächter, a pesar de su rostro rubicundo. Berlioz elogia también la dirección de orquesta de Wagner y juzga positivamente la obra. Sin embargo, poco después y al compararla con *Los hugonotes*, llega a la conclusión de que las situaciones dramáticas son más vividas y la música más grande en la ópera de Meyerbeer.

Las primeras travesías

Riga y Kassel se suceden en la representación de la obra. El estreno en Kassel, el 5 de junio de 1842, auspiciado, montado y dirigido por Ludwig Spohr, supone para Wagner una experiencia mucho más gratificante que las representaciones de Dresde. Spohr, además de estimable compositor, era un experimentado hombre de teatro muy interesado en la historia y desarrollo de la decoración teatral, y el nivel de estas representaciones no volvería a ser alcanzado hasta el estreno en Munich.

El siete de enero de 1844, *El holandés* tuvo su primera representación en Berlín, con gran alivio de Wagner, quien, conecorador de la afición del público berlinés por las novedades parisienses, temía acabar siendo el autor de una segunda versión sobre la ópera de Dietsch.

Existe un interesantísimo dibujo con bocetos para los decorados de las representaciones berlinesas. Este dibujo ha sido vinculado con frecuencia a las representaciones de Dresde, atribuyéndose incluso su autoría a Wagner. En realidad fue Johann Karl Jakob Gerst —uno de los escenógrafos de la Ópera de Berlín y colega de Schinkel— el autor de estos bocetos, que



Boceto del acto I para *Friburgo* (1914), realizado en Francfort (1920) Ludwig Siewert.

**Kurtz
Giulini
Kletzki
Solomon
Kogan**

profile

Una nueva serie de grabaciones de la época dorada del estéreo

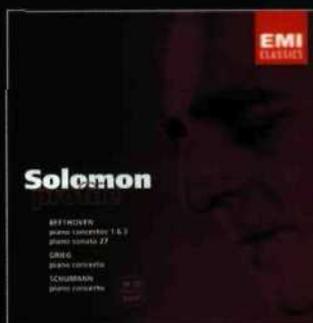
- Arte supremo
- 2 CDs por el precio de 1
- Cerca de 140 minutos de música
- Estuche doble ultrafino



CZS 7 67729 2



CZS 7 67723 2



CZS 7 67735 2



CZS 7 67726 2



CZS 7 67732 2

disputas políticas, que entonces alcanzaban su punto culminante, dejaron también su huella en la polémica desatada.

Todo lo hecho en la Kroll Oper era «cultura bolchevique», y la puesta en escena del *Holandés*, su máxima expresión. La lluvia de críticas negativas, algunas hábilmente razonadas, que recibió la representación, contrastó con otras, como la de Adorno, que más que elogiosa se muestra perpleja y, en cierto modo, visionaria al decir que el montaje de la Kroll «movilizaba un poso de actualidad en Wagner... que mañana o pasado mañana acabaría por explotar». Así ha sido.

El mejor colofón para esta reseña puede estar en las palabras del siempre lúcido Siegfried Wagner, visitando a Klemperer en su camerino durante el ensayo general: «Bien, parecen estar todos ustedes un poco locos».

Sería difícil imaginar un mayor contraste entre esta producción y aquella con la que Bayreuth volvería a reincorporar *El holandés* a su repertorio después de veinticinco años. Sin embargo, hay un punto en común entre ambas, el nombre de Heinz Tietjen. Si este personaje —caso único de supervivencia artística y política— es el factor determinante en el cierre de la Kroll Oper, va a ser él, señor de los destinos del Bayreuth de los años treinta, quien dirigirá la reposición de la obra. Para ello, Tietjen cuenta con la colaboración inestimable de Emil Preetorius, quien durante toda esa década será prácticamente el único escenógrafo¹³ en el teatro de los Festivales.

Si el contraste con el montaje de la Kroll es enorme —no sólo desde un punto de vista escénico y musical, sino por el entorno social y político—, de ello no debe deducirse que esta producción pueda identificarse con un retomo al pasado; al contrario, supone un intento nada pretencioso ni dogmático de renovar el tradicionalismo algo pedestre que había imperado en Bayreuth hasta finales de los años veinte y del que aún no se encontraba totalmente desligado. Nadie mejor para describir esta situación que el propio Tietjen: «Nos situábamos frente a una obstinada y a menudo hostil resistencia, enraizada en una visión rígida y estrecha de una mal entendida *vieja tradición*, siendo nuestro objetivo el crear una nueva tradición que, sin embargo, no se limitara a tirar por la borda la vieja, sino que buscara integrarla fructíferamente en nuestros esfuerzos de renovación. Ambos, escenógrafo y director de escena, veíamos en la luz el elemento básico en la realización visual de la obra de Wagner, y buscábamos un decorado que se redujera al mínimo esencial, dando el papel principal a la luz, con su gran capacidad de ser manipulada y tan altamente efectiva en lo visual».

La nueva tradición establecida ha llegado a nuestros días a través de escenógrafos como Helmut Jürgens y Gunther Schneider-Siemssen. También es verdad que la ruptura no fue tan grande como Preetorius y Tietjen hubieran querido. Lo que sí es cierto es que la estética de los espectáculos en Bayreuth hasta el cierre del Teatro, debido a la guerra, no debería ser vinculada, como se hace irreflexivamente con frecuencia, al régimen nazi que tan generosamente lo subven-

cionó, ni a las proclividades políticas de Winifred Wagner. El estilo artístico del Festival en estos años venía trazado desde la renovación que a finales de los años veinte iniciara Siegfried Wagner y prosiguiera su esposa. Los condicionamientos políticos influyeron sin duda en el Festival, pero especialmente en aspectos no exclusivamente artísticos o en los referentes a la



El último *Holandés* del «Viejo Bayreuth» (1939). Boceto del acto III. Emil Preetorius.

lamentable proscripción de determinados intérpretes. La influencia en el desarrollo escénico de las representaciones, por otra parte de altísima calidad, fue casi nula.

Emil Preetorius expresa en sus memorias (*Bild und Vision*) su idea del mundo wagneriano: «Para su penetrante y descriptiva música, Wagner necesita una cierta cercanía a la naturaleza, que nunca debería ser naturalista en el sentido literal». La realización del *Holandés* en 1939 empleó al completo los recursos del Teatro de los Festivales. Proyecciones múltiples creaban la ilusión de la tormenta del modo más verosímil alcanzado hasta entonces. La aparición frontal del buque del protagonista era realmente sobrecogedora; la continuidad entre cuadros fue facilitada por el procedimiento de elevar o descender el interior de la casa de Daland hacia el peine del escenario. Los suelos, tratados magistralmente en volumen, lo que era una especialidad de Preetorius, contribuían a la variedad de planos visuales y a la verosimilitud del conjunto.

El nuevo Bayreuth

En 1951, se produce la reapertura del Teatro de los Festivales y con ella el inicio de una radical renovación, que daría lugar al que sería llamado «Nuevo Bayreuth». Renovación dictada tanto por presupuestos estéticos como por imperativos políticos y económicos. *El holandés* deberá esperar a 1955 para ser de nuevo escenificado en Bayreuth. Como en ocasión anterior, es la última obra (de las representadas en los Festivales) en ser incorporada a su repertorio, y esta vez no sin cierta aprensión, dado que las dos anteriores reposiciones habían coincidido con el inicio de las dos guerras mundiales. En esta ocasión será Wolfgang Wagner —quien hasta entonces, con excepción de *Lohengrin* en 1953, se había limitado a una muy



ANNE-SOPHIE MUTTER

BERG · RIHM

BERG: VIOLIN CONCERTO

RIHM: GESUNGENE ZEIT

World Première Recording

JAMES LEVINE

CHICAGO

SYMPHONY ORCHESTRA



Photo: Jörg Reichardt



Deutsche Grammophon
Anne-Sophie Mutter
Berg · Violinkonzert · Violin Concerto
Rihm · «Gesungene Zeit · Time Chant»
Chicago Symphony Orchestra · James Levine

CD 437 093-2

eficaz tarea administrativa— el encargado de la puesta en escena. Este montaje no supone una diferencia tan drástica, como sería de suponer, con el de la anteguerra. Existen varias razones para que así sea. Los dos nietos del compositor mantienen en puestos clave a parte del personal técnico y artístico del Bayreuth de Winifred Wagner, en concreto Paul Eberhardt, diseñador de luces, y Kurt Palm, realizador del vestuario. Por otra parte, las peculiaridades escénico-dramáticas del *Holandés* no se prestan a una abstracción a ultranza, que, en cualquier caso, no era entonces tan radical en Bayreuth como lo sería poco después.

La escenificación de Wolfgang coincide con el montaje de Preetorius en dos puntos: la aparición frontal del buque del protagonista y el carácter realista, aunque considerablemente más despojado, del decorado del segundo acto (probablemente el más efectivo diseñado por Wolfgang Wagner hasta la fecha). Wolfgang actúa basándose en similares principios que su hermano: la luz es empleada magistralmente aunque con parquedad, especialmente en el tormentoso fondo verde-azulado del primer acto, y el coro es tratado como un cuerpo único, aunque no de modo tan radicalmente geométrico como lo hiciera Wieland Wagner, con espléndido efecto, en el *Tannhäuser* del año anterior.

En 1959, es Wieland Wagner quien se hace cargo de la obra, completando con ella el ciclo de sus escenificaciones en Bayreuth. Este fue uno de sus montajes más unánimemente elogiados tanto al estrenarse como al ser repuesto en 1960, 1961 y 1965. La producción, que como la de Wolfgang se benefició de un reparto inalcanzable en nuestros días, permanece como uno de los grandes logros de Wieland, quien, con su habitual perspicacia escénica, resaltó el mundo realista y prosaico de Daland y sus marineros en contraste con el alucinado y místico del *Holandés* (Cuando alguien le reprocha el aspecto de las mujeres del coro en el segundo acto, Wieland contesta que «deben parecer horribles, deberían oler a aceite de hígado de bacalao»).

Por encima de hallazgos concretos (la aparición del buque del *Holandés*) o de imágenes inolvidables (los marineros agrupados en torno al timón, al final del primer acto), se impone la característica que hace de Wieland Wagner uno de los más grandes, si no el mayor, realizadores operísticos de nuestro tiempo: su visualización de la peripecia dramática partiendo desde la propia estructura musical. A este respecto es curioso recordar cómo Shaw, en una crítica de *Lohengrin* en Bayreuth a principios de siglo, comenta cómo la rutinaria escenificación de Cosima se ve transfigurada al hacer coincidir una modulación con un movimiento masivo del coro, consiguiendo un triple efecto, dramático, escénico y musical. Si la planificación básica de Richard Wagner no es respetada, la ejecución musical se pone en peligro, el equilibrio se altera y las estructuras musicales pueden parecer inmotivadas. Wieland Wagner comprendía esto perfectamente y, con todas sus audacias, sus montajes fueron siempre testimonio de ello.

Rutas escoradas y travesías sin rumbo

Bayreuth conoce hasta nuestros días tres nuevas producciones del *Holandés errante*. La primera, en 1969, debida a

August Everding y Josef Svoboda, es muy representativa del quehacer de ambos. Svoboda, que conocía un fulgurante éxito por aquellos años, concibe un decorado muy efectivo y espléndidamente iluminado, aunque, sobre todo en el primer acto, la concepción guardaba ciertas similitudes espaciales con



El primer *Holandés* del «Nuevo Bayreuth» (1955). Acto II. Wolfgang Wagner. Astrid Varnay como Senta.

la ideada por Wieland Wagner. Everding escenifica una experiencia personal en un viaje por mar a Sudamérica, con la aparición masiva de la proa del buque del protagonista en una muy complicada, y efectista, realización escénica (rieles, luz parpadeante para los espectadores).

La segunda, obra de Harry Kupfer y Peter Sykora, no sólo es representativa del quehacer de ambos sino de determinada, y exitosa, forma de concebir el teatro lírico en nuestros días. Kupfer parte del supuesto de que las historias de fantasmas, tan caras a la mentalidad romántica, no interesan ni son creíbles en nuestro tiempo; más aún, que estas historias son una especie de máscara tras la que se oculta, en forma de metáfora, la situación política y social de la época. De este modo, el mundo fantástico sería el valor supremo hacia el cual tienden los protagonistas y Senta adopta el papel de una profetisa nacida para anunciar a los hombres la llegada de la dignidad humana, fracasando al no poder resolver la contradicción entre *verdad* y *realidad*. Kupfer, un gran hombre de teatro, nos hace vivir la historia a través del sueño o alucinación, de Senta, en el decorado de arquitectura proletaria-industrial y con detalles simbolistas de Peter Sykora.

La última y actual, con dirección escénica del prestigioso Dieter Dorn, parece superar la dialéctica materialista del montaje anterior, apoyándose en el mundo del subconsciente y del psicoanálisis y en una estética realista y pirotécnica en sus trucos escénicos (la casa del segundo acto se eleva y gira hasta situarse boca abajo). El decorado del primer acto, por el contrario, parece sumergirnos en la irrealidad, con un buque cuyas velas no responden a ninguna práctica marinera conocida, resultando el conjunto ligeramente kitsch.

Fuera de Bayreuth, hay que destacar los montajes de Joachim Herz —perteneciente, como Kupfer, a la escuela que en Berlín Este creara Walter Felsenstein— en Berlín, Leipzig y Moscú, entre 1962 y 1963. Herz es el primero en asimilar el

argumento del *Holandés* a los acontecimientos socio-políticos que precedieron a la revolución de 1848. El drama se desarrolla en un medio burgués en donde el mar se halla omnipresente, y en donde Senta, según las versiones, morirá de un amor romántico y tristanesco, o, como en Ibsen, se perderá en el sol que se eleva sobre el mar.

Buena parte de las producciones de estos últimos años han estado marcadas más por el esteticismo o la búsqueda de la impresión visual que por nuevos intentos de profundizar en el mito. Al lado de un desarrollo escénico básicamente convencional, abundan los momentos de efecto; en algunos casos estéticamente bellísimos, como en el segundo acto de la producción de Jean Claude Riber y Pier Luigi Pizzi para Ginebra y París, en la que el buque del *Holandés*, con sus velas rojas al viento, irrumpe en escena para detenerse a los pies de una Senta adecuadamente vestida también de rojo. En este montaje la acción no es parte del sueño de uno de los intérpretes, sino de todos ellos.

En otros casos, como el de Mike Ashman en Londres, es la referencia iconográfica, más o menos erudita, la que prevalece. En esta ocasión el buque aparece entre la niebla adoptando la forma del famoso iceberg de Caspar David Friedrich en su cuadro *El mar de hielo*. La idea del iceberg será retomada en el montaje de August Everding y Hans Schavemoch en el Metropolitan Opera de Nueva York en la temporada 1989-90. En esta producción, el

alucinado y, desde luego, trivial. Aun haciendo abstracción de estos excesos puramente decorativos y de dudoso gusto, la obra es falseada, al mostrarnos sólo su vertiente irreal u onírica prescindiendo totalmente del mundo real.

Un amplio sector de la puesta en escena operística contemporánea parece basarse en el principio de que el director que sitúa en un primer plano su personal concepción de la obra está actuando en completa concordancia con los preceptos del drama musical. En esta confianza debió basarse la producción que, en 1981, realiza Herbert Wernicke en la Opera de Munich. Este respetabilísimo director teatral se enfrenta, por primera vez, al fenómeno operístico con el principal objeto, consciente o inconsciente, de epatar y subvertir los ya escasos valores, todavía considerados como inmutables, a la hora de hacer frente a una ópera del siglo XIX.

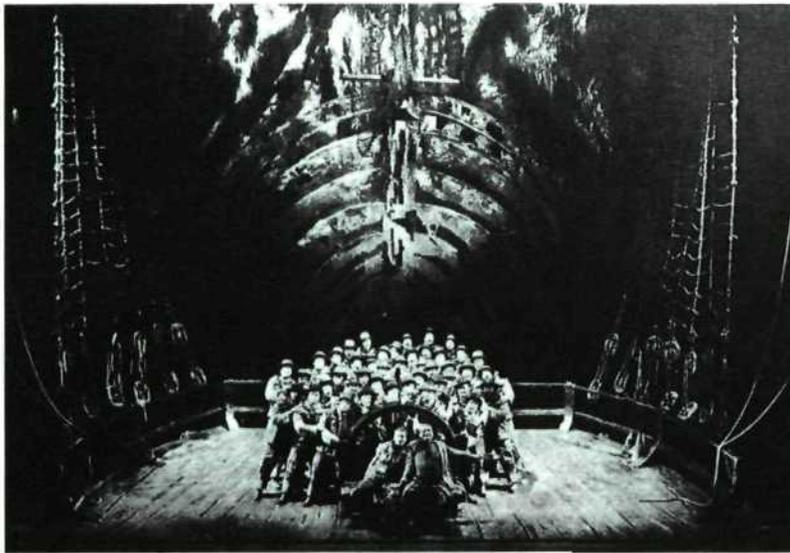
El *Holandés* es presentado como un pequeño burgués obsesionado por eludir cualquier situación inusitada para su estrecha concepción de la vida. Daland y su futuro yerno discuten en la mesa camilla sobre las cotizaciones de bolsa, mientras Senta, enfrentada por Erik a la cruel realidad, se suicida (con un puñal) no sin antes jurar fe hasta la muerte a la pintura del *Holandés*, único asidero real de su sueño, la cual ha demostrado tener muy poco que ver con el original. Durante el suicidio, el protagonista se refugia al calor de la lumbre. El mar no existe visualmente, como tampoco existe la

tormenta. El único detalle marino son unos gigantescos cabos que entran por las ventanas del decorado (obra del propio Wernicke), decorado en sí excelente considerado fuera de contexto, que representa una sala de estar gigantesca, sugerente tanto del mundo de Chejov o Strindberg como del romanticismo pictórico alemán de Georg Friedrich Kersting.

El relato de este montaje parece retrotraernos a las numerosas parodias burlescas (el mismo *Holandés* conoció varias) de los estrenos operísticos de cierta notoriedad, tan frecuentes en el siglo XIX en todos los países de Europa, España incluida. Por desgracia, no se trata de una de estas deliciosas caricaturas, sino de un intento de interpretación que violenta la estructura misma de la obra; al encontrarse con la limitación añadida (limitación que sería suprimida con gusto por algunos directores) de no poder alterar ni el texto ni la música, y teniendo que fiarlo todo a la sugerencia visual o a la actuación de los intérpretes, en perpetua colisión con aquello que cantan.

Descartada la producción de Wernicke ante la unánime hostilidad de público, crítica y la de su propio director musical, Wolfgang Sawallisch, la Opera de Munich se impuso, en 1990, la realización de un nuevo montaje, encomendado en esta ocasión (dirección y escenografía) a Henning von Gierke, quien gozaba de sólido prestigio, especialmente después de su *Lohengrin* en Bayreuth en el montaje de Werner Herzog.

El contraste entre esta producción y la anterior es realmente aleccionador e ilustrativo de los erráticos vaivenes de la actual puesta en escena operística. Todo el montaje evidencia las mejores intenciones de autenticidad y respeto a las indicaciones del autor. Pero, si Wernicke transgredía alegremente no ya cualquier acotación, sino el espíritu mismo de la obra, Gierke —con su realismo, pedestre en lo visual, y total ausencia de criterio a la hora de caracterizar dramáticamente a sus personajes— consigue un resultado no deformante, pero casi igualmente deprimente.



Final del Acto I en Bayreuth (1961). Wieland Wagner. Josef Greindl como Daland.

buque de Daland, un moderno vapor, atraca junto a una inmensa montaña de hielo; el *Holandés* descenderá de su barco, apenas visible, por una gigantesca escalera de hierro.

Esta última escenificación en Nueva York sucedía a la que en el mismo teatro realizara, en 1979, Jean-Pierre Ponnelle. El prolífico director de escena francés reproducía su montaje de San Francisco, en el que se ponían en evidencia tanto los excesos, consustanciales con su estilo, como sus innegables virtudes. La obra, una vez más, es concebida como la pesadilla de uno de los protagonistas, en este caso el marinero, lo que no deja de resultar hábil, pero con una ingeniosidad más próxima a la *boutade* que a una interpretación fecunda del mito del *Holandés*. El decorado único representaba la popa de un buque constituido por elementos heterogéneos y en estado de putrefacción última, con su cubierta sembrada de una infinidad de ruedas de timón que, en el segundo acto, ejercen la función de ruelas creando un cuadro más grotesco que

Desde las primeras escenas —especialmente con la aparición del *barquito* del Holandés y su escalera adosada en una inverosímil posición, contraria a todas las leyes de la náutica— la producción incurre en todas las convenciones, contradicciones y peligros a que puede dar lugar el respeto literal de la vertiente naturalista de la obra.

A pesar de lo dicho, no debería parecer descartado, por principio, un tratamiento exclusivamente realista de esta ópera. Desde la producción convencional y decorativa, pero con el suficiente misterio y poder evocador, de Karajan en Salzburgo, con decorados de Gunther Schneider-Siemssen, hasta, por citar un ejemplo opuesto, unos fascinantes decorados de alquiler del viejo Camilo Parravicini —que recorrieron el mundo desde 1941, en Roma, hasta 1959, Chicago— esta posibilidad sigue abierta, si es utilizada con talento, imaginación y respeto por la estructura dramática y musical de la obra.

NOTAS

1. Con anterioridad a Heine, la leyenda estuvo siempre emparentada con el mundo anglosajón. En 1821 aparece en Inglaterra un relato anónimo bajo el título *El mensaje al hogar de Vanderdecken o la tenacidad del natural afecto*. En 1827 se representa en el Teatro Adelphi de Londres la pieza teatral *El holandés errante o el buque fantasma*, con texto de Edward Fitz Ball y música de George Rodwell. En 1839 se publica *El buque fantasma* de Marryat. De la vigencia de la versión anglosajona de la leyenda da testimonio el hecho de que, al estrenarse en versión inglesa la ópera de Wagner (Lyceum, 1876), el protagonista es llamado Vanderdecken.

2. «La moraleja de la obra es que las mujeres nunca deberían casarse con un Holandés errante, mientras que los hombres deberían aprender que debido a las mujeres y en las circunstancias adecuadas, uno puede hundirse y perecer» (H. Heine, *Memorias del Sr. von Schnabelewopski*).

3. «La ópera debería ser un verdadero drama musical» (R. Wagner, *Una peregrinación a Beethoven*, 1840).

4. «Con *El holandés errante* comienza mi carrera como poeta, con la que abandoné la de fabricante de textos de ópera» (R. Wagner, *Una comunicación a mis amigos*).

5. En este mismo año, Wagner bosqueja otras dos óperas: *Die bergwerke zu Falun (Las minas de Falún)* y *Die sarazenin (La saracena)*. Es notable comprobar cómo estos títulos parecen estar más cerca de Marschner o Spohr que del Wagner posterior.

6. Es conocida la irregularidad de los juicios de Berlioz en su labor de crítico musical y la relativa fiabilidad de los mismos. Por otra parte, a raíz de este estreno se generaliza la polémica sobre la conveniencia de prohibir estrenar en la Ópera a aquellos que trabajan para la misma. Berlioz fue campeón de la facción favorable a la prohibición, que acabó por producirse.

7. (Berlín, 9 de diciembre de 1841). «Muy estimado conde, me he tomado la libertad de incluir la partitura y el libretto de la ópera titulada *El holandés errante* de Richard Wagner. Hace dos días tuve el privilegio de hablar con Su Excelencia sobre este interesante compositor. Es un hombre cuyo talento y extremadamente humildes circunstancias lo hacen doblemente merecedor de acceder a los grandes Teatros de Corte, que son los protectores del arte alemán.

Su Excelencia fue tan amable como para prometerme que escribiría una carta al compositor, acusando recibo de la partitura y expresando su intención de estudiarla con el mayor interés...».

8. A mediados de diciembre, Wagner tiene conocimiento de esta recomendación y contesta a Meyerbeer: «Estaba sentado en mi pequeña habitación al lado de mi esposa, consumida por las preocupaciones y por mí, y contemplaba los frutos de las angustias pasadas el último verano. Estos frutos, un pequeño y pobre libretto y una considerable partitura, permanecían ante mí,

Es difícil predecir el futuro escénico de *El holandés errante*, como inextricables son los caminos de los montajes operísticos contemporáneos. De Wieland Wagner a Ruth Berghaus, bastantes títulos han sido esclarecidos, desde el punto de vista dramático, con excelentes resultados. Por otra parte, muchos otros han sido desfigurados en un patético intento de modernización. Quizás, mientras se escriben estas líneas, *El holandés* ha pasado a ser el sueño de Erik, frustrado por un rechazo amoroso, o la pesadilla de Mary, quien vería realizadas sus propias obsesiones en la persona de Senta. Nuestro tiempo cree no creer ya en fantasmas, y por lo tanto, hay que buscar nuevos mecanismos para *actualizar* o *reexplicar* unas óperas que, probablemente, no tengan ninguna necesidad de ser *explicadas* ni *actualizadas*, porque, dramaturgias aparte, la música las ha hecho intemporales.

Emilio Martínez Grande

preguntándome qué iba a ser de ellos. No se me ocurrió cosa mejor que enviarlos al conde Redem junto con una humilde carta. Sabía que aquí sólo conseguirían acumular polvo, y no se me ocurrió nada mejor que hacer. Entonces sucedió el milagro cuando leí esas palabras celestiales escritas por su mano: «También me pondré en contacto con el conde Redem en nombre de usted... Quiera Dios llenar de alegría cada día de su maravillosa vida, quiera Dios que nunca se vea nublada por preocupaciones. Estas son las fervientes plegarias de su más dedicado alumno y servidor, Richard Wagner» (Años después, Wagner escribía *Opera y drama* y *El judaísmo en la música*, donde denuncia a Meyerbeer como artista y como persona).

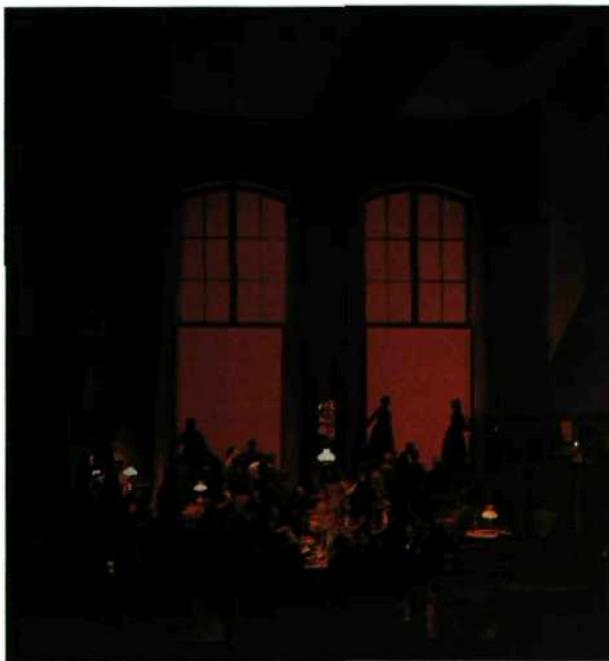
9. *El holandés errante*, segunda (sic) ópera de Wagner, originó simpatías desde su estreno, si no por otros motivos, por su substancia poética exótica, fuera de lo común. Representa un extraordinario progreso con relación a *Rienzi*. Los personajes están trazados con mayor sencillez y serenidad. Las situaciones son desarrolladas de modo más conciso y seguro. En el aspecto musical, la obra aún carece de un acabado perfecto y la instrumentación, aquí y allí, está falta de moderación. Pero, tanto desde el punto de vista dramático como desde el musical, es indiscutible un significativo avance. *El holandés errante* hubiera bastado por sí mismo para asegurar a Richard Wagner un puesto entre los maestros contemporáneos.

10. Wagner mantendrá a lo largo de toda su vida la preocupación por *El holandés* y su posible revisión. Ya en sus últimos años, cuando la obra ha sido retocada en siete ocasiones, sigue refiriéndose a ello. En los *Díarios* de Cosima aparecen alusiones al respecto en cuatro años consecutivos, 1878, 1879, 1880, 1881. En 1878 se refiere a la *Balada de Senta*, que ya había querido revisar para las representaciones de Munich, afirmando que «al principio suena como una canción popular, pero no suficientemente característica del *Holandés*». Con motivo de la reposición en Dresde, en 1881, surge de nuevo el problema de la revisión de la *Balada*, que parece ser que Wagner efectúa; pero unos días después declara a Cosima «haber extraviado los papeles».

11. Los maniqués se conservan y exhiben en el museo de Wahnfried.

12. Diez años después, Reinking, pasado su radicalismo juvenil, realizaría un montaje en la Ópera de Hamburgo que ha quedado como modelo de realismo técnicamente casi perfecto y compatible con la necesaria dosis de misterio que la obra requiere. El protagonista de esta producción fue Hans Hotter, y el director musical, Hans Schmidt-Isserstedt.

13. Dos excepciones: *Tannhäuser*, en 1930, con escenografía de Kurt Söhnlein y *Parsifal*, en 1934, con decorados del grande, pero ya en decadencia, Alfred Roller. Este último montaje fue sustituido en los dos años siguientes, primero parcialmente por Preetorius y, en 1936, por el primer trabajo en Bayreuth del joven Wieland Wagner.



La fiesta del Acto III, Munich (1981). Herbert Wemicke.

CRONICAS DE AMOR Y HIERRO



Los libros de las estaciones de Atocha y Franca

'UN DIA, (...) APARECIO UN MONSTRUO QUE VOMITABA HUMO, SEMBRABA FUEGO, BRAMABA CIENTO VECES MAS FUERTE QUE EL LEON DEL RETIRO (...) Y DEVORABA EL ESPACIO MAS QUE TODOS LOS TIROS DE MULAS DE FERNANDO VII DESBOCADOS.' ERA EL COMIENZO DE UNA HISTORIA. UNA HISTORIA DE TRENES, DE HISTORIAS DENTRO DE LOS TRENES. DE MAQUINISTAS Y DE PASAJEROS. UNA HISTORIA CASI ROMANTICA QUE SE RESUME EN LA CRONICA DE SUS ESTACIONES. PUERTA DE ATOCHA Y LA ESTACION DE FRANCA, DOS LIBROS UNICOS ESCRITOS CON AMOR, MADERA Y HIERRO. PIDALOS DESDE SU CASA.



PROXIMAMENTE NUEVOS LIBROS EN LA MISMA COLECCION.



CURSE SU PEDIDO ENVIANDO ESTE CUPON A MANUEL SILVELA 12, 2ª PLANTA (MADRID), O DIRECTAMENTE EN LOS TELS. (91) 593 00 38/59/37/89/43, O POR FAX EN EL (91) 593 00 70.

PRECIOS: PUERTA DE ATOCHA (PVP): 6.850 • ESTACION DE FRANCA (PVP): 6.850

FORMA DE PAGO: METALICO TALON NOMINATIVO O AL PORTADOR TRANSFERENCIA BANCARIA

PARA ENVIOS FUERA DE MADRID SE OFRECE SERVICIO CONTRAREEMBOLSO. SI DESEA ENTREGA EN MANO LOS GASTOS SE COBRARAN APARTE.

NOMBRE Y APELLIDOS _____

DIRECCION _____ PROVINCIA _____

C.P. _____ CIUDAD _____ TELEFONO DE CONTACTO _____

Wolfgang Wagner, el heredero de Bayreuth

Nadie tiene su *pedigrée* musical. El parecido físico con su abuelo Richard Wagner es sorprendente. También parece haber heredado cierto talante coqueto de su bisabuelo Franz Liszt, puesto de relieve cada vez que el fotógrafo le mira a través del objetivo, momento en que Wolfgang Wagner se quita las gafas y organiza su pelo blanquísimo sobre una amplia frente que delata de manera irrefutable su condición de nieto del creador de *El anillo del Nibelungo*. Nacido en Bayreuth en 1919 —«106 años después que mi abuelo»—, Wolfgang Wagner es, además de director del Festival de Bayreuth, heredero del legado de su abuelo. Esta cordial y distendida conversación difícilmente hubiera sido posible sin los buenos oficios de Peter Emmerich, responsable de prensa del Festival de Bayreuth y, por supuesto, sin la amable y abierta disposición del entrevistado para hablar de todo. Sin límite ni tapujos. Incluso del antisemitismo de su ilustre abuelo y de su hipotética influencia en el nacimiento del nazismo. Gracias a todos.

SCHERZO.—¿Hasta qué punto su vida ha estado marcada por la circunstancia de ser nieto de Wagner y biznieto de Liszt?

WOLFGANG WAGNER.—Es muy importante conservar siempre una cierta independencia y distancia de la herencia familiar. Es preciso no observar tu pasado como un patrimonio familiar, sino objetivarlo para conseguir una posición propia sobre la situación, aunque, indefectiblemente, tengo que asumir esta natural herencia. No se trata solamente de una transmisión transitoria de las cosas. Mi caso no es el de un nieto de Picasso, cuya única responsabilidad sería la de conservar los cuadros de su abuelo. Mi responsabilidad es considerablemente superior: se proyecta sobre un patrimonio vivo, en constante proceso de revitalización. Es un legado que es preciso mimar escrupulosamente. Además, mi abuelo Richard Wagner creó no sólo un patrimonio musical, sino también una institución propia, el Festspielhaus de Bayreuth, para que se interpretaran en él sus óperas. Es algo que no ha hecho ningún otro compositor y que es preciso mantener.

S.—Wagner, según sus propios escritos, deseaba que en su templo bayreuthiano se representaran, además de sus obras, las de otros compositores. Su padre, Siegfried Wagner, fue vivamente criticado por cerrar Bayreuth a la música de otros compositores...

W.W.—Sí, sí... Richard Wagner ha hablado, escrito y dicho muchas cosas... Es cierto que había previsto que se representaran obras de otros compositores en el Festspielhaus de Bayreuth, pero la tradición de escenificar únicamente las suyas se debe a otro tipo de evolución. Como es bien sabido,

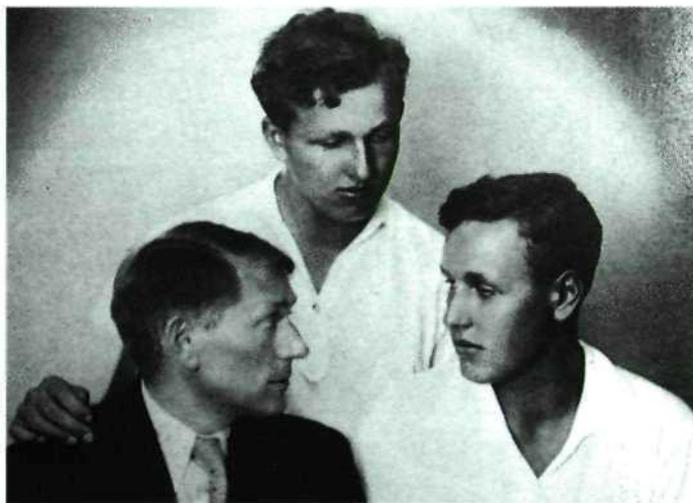
Wagner concibió el teatro de Bayreuth para montar en él *El anillo del Nibelungo*. El primer año fue un fracaso total. No sólo financiero, sino también desde el punto de vista artístico, ya que las representaciones de la *Tetralogía* no se pudieron realizar tal como él las había concebido, precisamente por la falta de medios. Aquel fiasco le indujo a concentrar todo su trabajo en *Parsifal*, que realmente es la obra más indicada para el Festspielhaus. Cuando murió, la dirección del Festival la asumió mi abuela. Cosima, la hija de Liszt. Fue entonces cuando se comprendió que su obra tenía suficiente entidad y fuerza

como para dedicar el Festival exclusivamente a ella. Así lo dejó estipulado mi padre en su testamento, tras heredar la dirección de Cosima. El tiempo ha demostrado lo acertado de aquella decisión. Ahora, ante el éxito de la obra de Wagner y del propio Festival, sería una tontería cambiar este planteamiento. Como también sería que *Parsifal*, tal como dejó estipulado su creador, se representara exclusivamente en Bayreuth.

S.—¿Cuántos locos piensa que andan sueltos por el mundo a causa de la música de su abuelo?

W.W.—La palabra «loco» no me parece la

más indicada, porque tiene unas connotaciones excesivamente negativas. Hoy no se puede hablar de multitudes. La gente que admira la obra de Richard Wagner, que realmente entiende sus dramas musicales, no es tanta. Hay un sector del público muy especializado que admira a Wagner y a su obra tal como se representaba en su tiempo. Yo pienso que esa gente supone sólo un 10 ó un 15 por ciento de los admiradores de mi abuelo. Algo mínimo. Realmente locos por la música de mi abuelo no creo que sean muchos en el mundo.



Paul Eberhard, Wolfgang Wagner y su hermano Wieland. Fotografía tomada hacia 1934

S.—¿Cómo piensa que encaja este público las novedosas producciones wagnerianas que introdujo su añorado hermano Wieland y que continúan en el actual Bayreuth?

W.W.—Naturalmente no todos están de acuerdo con la manera en que se está llevando hoy el Festival. Es sabido que muchos autodenominados «wagnerianos» censuraron y censuran vivamente aún hoy mi labor. Se habla con excesiva frecuencia y ligereza del declive de Bayreuth. Los antiguos wagnerianos pensaban que la obra de su ídolo tenía un sentido filosófico, que trataba de solventar los problemas del planeta. Esta interpretación es radicalmente falsa. Wagner pretendía con sus dramas únicamente representar las contradicciones que existen en el mundo, utilizando la música como un elemento psicologizante. Recurría a la música para expresar emociones imposibles de exponer solamente con la palabra. Wagner no inició ningún movimiento filosófico, únicamente pretendió expresar a través de la música el ir y venir del mundo, definir las contradicciones que hay que superar para que la humanidad pueda vivir de una manera razonable. Son dramas abiertos, en los que no existen conclusiones. En *Parsifal*, por ejemplo, tenemos un final que sugiere la posibilidad de un mundo ideal. Pero solamente sugiere.

S.—Tras el fallecimiento de su hermano Wieland en 1966, usted afrontó en solitario la dirección del Festival de Bayreuth. ¿Cómo asumió la responsabilidad de proseguir la innovadora línea que habían emprendido juntos?

W.W.—Cuando uno se enfrenta con Richard Wagner, con sus exigencias, con su utopía social; cuando uno acumula una base tan amplia de conocimientos y vivencias personales, que supera incluso a la procedente de los textos y de las partituras... Si uno tiene en cuenta la obra de mi abuelo en su conjunto, fruto de una vida intensa y plena, y todas las contradicciones contenidas en ella, ya que abarca mensajes de alguna manera antisemitas y por otro lado se trata de uno de los humanistas más claros que han existido... Si uno se enfrenta a toda su obra y encima, por ser su nieto, te dejan la responsabilidad de mantener y cuidar todo este inmenso patrimonio a través del Festival de Bayreuth... En fin, si se consideran todos estos factores, creo que merece la pena luchar por ello. Sobre todo si se piensa en todas las tonterías que ha hecho el hombre. Con todos los problemas que hay en el mundo, creo que tengo uno de los trabajos más bonitos que puedan existir: crear, desarrollar, estabilizar y luchar por la obra de mi abuelo. Consciente siempre de que se trata de una utopía realizable.

S.—¿Qué salud goza hoy Bayreuth?

W.W.—En Bayreuth, como en todos los sitios, se paga muy poco. Incluso bastante menos de lo habitual. No hay mucho dinero. Trabajamos durante todo el año, no sólo durante el

tiempo del Festival. Pensando siempre en nuevas escenificaciones, nuevas ideas... Es decir: siempre la renovación. En Bayreuth todo está muy elaborado. No existe la improvisación. Por ejemplo, para la nueva producción de *Tristán e Isolda* de este año, puesta en escena por el dramaturgo Heiner Müller (que fue la estrella de la vieja Alemania Oriental) y dirigida musicalmente por Daniel Barenboim, llevamos ya más de dos años trabajando con los cantantes, perfilando escenografías... Incluso los divos del canto deben seguir nuestra pauta, es decir, ensayando y trabajando con los nuevos cantantes. Algo que lamentablemente sólo ocurre en Bayreuth. Es un complemento natural y una manera de asegurar que funcionen bien las jóvenes promesas. Por todo ello, el futuro del Festival es sumamente prometedor. Y desde luego en él siempre tenemos presente que el juego entre la realidad, la ilusión y el sueño es el factor más importante de todas las óperas de Wagner. Esto, trasladado a nuestro tiempo, significa nuevas interpretaciones; la búsqueda constante de nuevos caminos, por lo que el futuro artístico de Bayreuth está garantizado.

S.—¿Qué papel desempeñará la familia Wagner en el futuro del Festival? ¿Tienen prevista, de alguna manera, su sucesión?

W.W.—Somos doce los descendientes directos de Wagner. Tenemos una regla establecida según la cual sólo podrá hacerse cargo del legado de Richard Wagner alguien que esté verdaderamente preparado para asumirlo, que reúna las aptitudes imprescindibles para hacerse cargo. Mis familiares tienen todavía la ventaja de que yo aún sigo en este puesto y espero seguir en él por muchos años. Así tendrán la posibilidad de seguir formándose adecuadamente para asumir esta gran responsabilidad. Cuanto más tiempo ocupe yo este puesto más tiempo tendrá mi sucesor para engrandecer sus conocimientos.

S.—¿Admite que el pensamiento de Wagner fue manipulado por los nazis? ¿Tuvo su obra algo que ver con el nacimiento del nazismo? ¿Detesta esta politización de la herencia de su abuelo?

W.W.—El mito del héroe existió, según mi opinión, en todo el mundo. El héroe militar que es destruido por las armas fue destronado en Vietnam. Este héroe ha existido siempre y ha sido el mismo en todo el mundo. El mito de Wagner es el héroe que está dispuesto a morir por algo. El pasado conflicto con Irak, la manera en que los americanos lo solventaron, no tiene nada que ver con la figura del héroe descrita por mi abuelo. No cabe duda de que el héroe wagneriano se vio heroizado, sublimado, durante la conclusión del III Reich, lo que sin duda supuso la decadencia del mito propuesto por Wagner.

S.—Imagino que encontrará abominable lo que le ocurrió a Daniel Barenboim en Tel Aviv hace ahora tres años, cuando hubo de suspender un concierto en el que programó Wagner con la Orquesta Filarmónica de Israel.



Los nuevos señores siguen llamándose Wagner. Wolfgang y Wieland a mediados de los cincuenta.

W.W.—Esto es un capítulo aparte. El tema del antisemitismo en Wagner y del antisemitismo en el siglo XIX es preciso considerarlo en su contexto histórico. Nunca por separado. Es un capítulo enorme, podríamos pasar años hablando sobre él. No creo que Karl Marx y muchos otros hayan sido menos antisemitas que Wagner. Pero el tema de Israel es diferente, ya que allí hay pocos judíos alemanes. Esta minoría tiene muy poco poder de decisión en su país. Allí son otros los que deciden, que no tienen la formación humanística europea. Tampoco nuestra educación católica o la de otras doctrinas religiosas más liberales. El tema hay que analizarlo desde este punto de vista. A los judíos de Israel les falta esa cultura común europea, esa tendencia intelectual conjunta forjada por Calderón, Lope de Vega, Schopenhauer y tantos otros. Lo que sucede en Israel es que los judíos de origen europeo no influyen en las decisiones del Estado. Según mis informaciones, éstos representan sólo un 4 por ciento de la población. Sólo así se puede explicar el lamentable hecho que usted cita.

S.—*En todo caso, parece indudable que Wagner no es escuchado con buenos oídos en Israel ni siquiera en disco...*

W.W.—Estoy absolutamente convencido de que los judíos europeos no tienen absolutamente nada contra Wagner, porque saben que mi abuelo no era ni más ni menos antisemita que cualquier otra persona de su tiempo. Es simplemente una cuestión histórica. Justificable o injustificable, pero nada más.

S.—*Hay una célebre fotografía, tomada en Bayreuth en 1935, en la que se puede ver a dos adolescentes —usted y su hermano Wieland— posando cogidos afectuosamente a los brazos de Adolf Hitler. ¿Cómo recibió su familia la clausura del Festival de Bayreuth tras la conclusión de la Segunda Guerra Mundial?*

W.W.—Bayreuth no fue cerrado tras la Guerra, sino que se reinauguró con sorprendente rapidez (sic.). Había muchos problemas de índole artístico de difícil solución, a los que se sumaron idiotas consideraciones falsamente justificadas con una errónea interpretación del concepto de mi abuelo del mito del héroe. También es preciso considerar que Bayreuth no reunía —tampoco hoy— las condiciones de un centro turístico. Ni tenía ni tiene grandes hoteles. Aún hoy sigue conservando ese carácter de ciudad mediana pretendido por Wagner. Un 33 por ciento de Bayreuth fue destruido por las bombas. El 50 por ciento de la población eran refugiados del Este. Así no podía desarrollarse el Festival. Lo que resulta increíble es que pudiera reanudarse, tan sólo seis años después de finalizar la Guerra, independientemente de otras consideraciones de carácter filosófico o político.

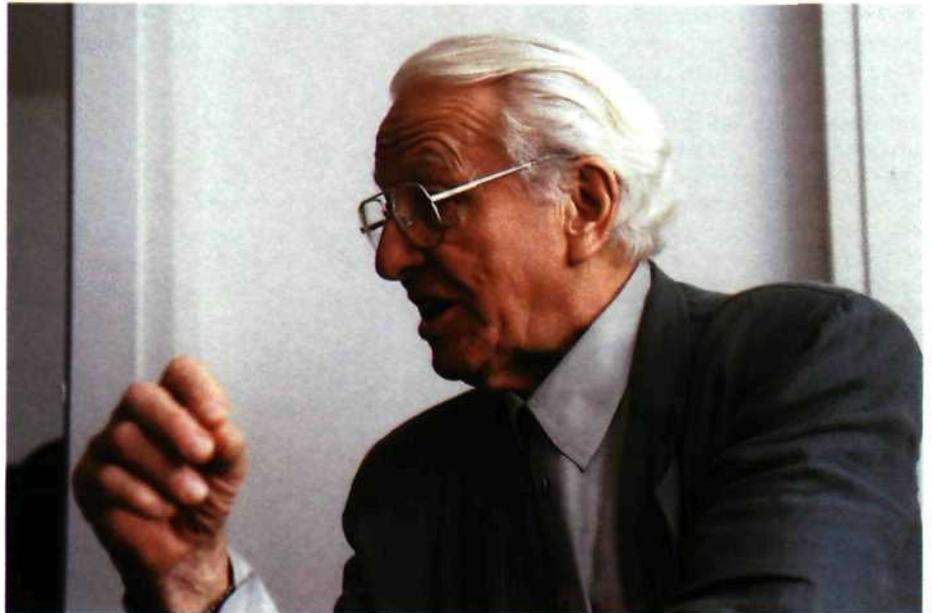
S.—*¿Qué valoración le merece el actual resurgimiento de ciertos movimientos de corte neonazi en Alemania?*

W.W.—Cuando de 100 personas hay 99 decentes, siempre se escribe sobre la que es indecente. No creo que este equilibrio se pueda romper. El problema radica en que Europa central está superpoblada y que hay un gran número de refugiados que buscan asilo en Alemania. Esto provoca una respuesta agresiva por parte de algunas personas. Cientos de miles de refugiados de todo el mundo quieren entrar en

Alemania. Este hecho se manipula desde el punto de vista ideológico. Debido a la dictadura nazi en Alemania reina una actitud extremadamente democrática. Quiero subrayar que Alemania es un estado pacifista.

S.—*Solamente dos cantantes españoles —Victoria de los Angeles y Plácido Domingo— han actuado en Bayreuth. ¿Podría hacer un juicio del Wagner de estos dos intérpretes?*

W.W.—Los españoles pueden cantar bien en alemán porque su idioma tiene sonidos guturales muy parecidos a los del



El viejo patrón... también ha recelado en Sevilla

alemán, circunstancia que no se produce, por ejemplo, con el italiano. Los italianos no pueden cantar Wagner. Las actuaciones tanto de Victoria como de Plácido fueron muy buenas, incluso desde el punto de vista de la vocalización. Levine trabajó mucho con Plácido para las representaciones de *Parsifal* de 1992, y este año seguimos trabajando para hacerlo aún mejor. El Wagner ya lejano de Victoria de los Angeles fue perfecto.

S.—*¿Piensa, como tantos, que ya no existen voces wagnerianas?*

W.W.—No, no. Eso es falso. Siempre, en todas las épocas, ha existido la opinión de que los cantantes de hace veinte, cuarenta o cien años eran mejores que los del presente. Ya se decía en tiempos de Rossini. Lo que sí ocurre, es que muchos cantantes jóvenes, por exigencias de empresarios poco escrupulosos o por ser promocionados como una mercancía, destruyen sus voces abordando papeles inapropiados. Estoy convencido de que dentro de veinte años se dirá que los cantantes actuales son extraordinarios.

S.—*¿Cuál es su compositor preferido?*

W.W.—Tengo tres generaciones de músicos en mi familia. Con ellos creo que es más que suficiente.

S.—*Fuera de su familia?*

W.W.—Muchos, me interesan muchos. Pero desgraciadamente estoy muy ocupado en mi trabajo y por ello no tengo tiempo de disfrutarlos.

S.—*¿Alguno en particular? ¿Richard Strauss?*

W.W.—Ignorar a Strauss sería un error. Pero algunas de sus obras no me complacen, *El caballero de la rosa*, comparado con la producción de mi abuelo, no es más que una bella opereta.



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

Discografía

En el número de *L'Avant-Scène* dedicado a esta ópera romántica se recoge una amplia discografía de la misma, aunque no todo lo completa que fuese deseable, ya que las constantes ediciones privadas hacen poco menos que imposible elaborar una lista con todos los registros de esta ópera (por ejemplo, la casa Pearl acaba de publicar una versión ausente de la citada revista francesa, protagonizada por el legendario Fritz Busch al frente del elenco del Teatro Colón de Buenos Aires, con Alexander Kipnis en el papel principal y Marjorie Lawrence en el de Senta, completándose el álbum con un soberbio Bonus: la Inmolación de Brunilda, de *El ocaso de los dioses*, con Erich Kleiber al frente de la Orquesta del Teatro Colón y Kirsten Flagstad, ¡nada menos!, en el papel de la valquiria favorita de Wotan). Así que, brevemente, repasaremos las versiones principales comentando del modo más sintético posible sus características fundamentales y basándonos también en el estudio publicado en el número extra de SCHERZO dedicado a las *Cien mejores óperas en disco*.

La versión más antigua de la que poseemos noticia es una amplia selección dirigida por el gran Fritz Reiner en una representación pública en el Covent Garden el 11 de junio de 1937 (Standing Room Only, un solo CD), en donde se aprecian sus acostumbradas cualidades de rigor, intensidad y noble aproximación teatral, con un espléndido y contrastado Herbert Janssen y una expresiva y luminosa Kirsten Flagstad, más un excepcional Ludwig Weber y un exaltado Max Lorenz en Daland y Erik respectivamente. Un disco histórico cuyo conocimiento es obligado.

La interpretación de Clemens Krauss (1944) es una de las grandes en la historia fonográfica de esta partitura. El director vienés consigue una imponente labor de conjunto gracias a su extraordinaria capacidad de director lírico; la orquesta en sus manos es un instrumento idóneo para reproducir olas, vientos, mar embravecido, etc.; además, acompaña a los cantantes ayudándoles a delinear sus personajes, y sus probadas efusividad, elegancia, espontaneidad y colorido, sin crispaciones ni brusquedades, hacen de su interpretación una de las cimas de la discografía wagneriana de todos los tiempos. Hans Hotter, considerado por muchos como el Holandés por antonomasia, es el mayor atractivo vocal en esta grabación; el barítono dramático alemán contaba solamente 35 años cuando registró este papel, encontrándose entonces en la madurez vocal e interpretativa requerida por el personaje wagneriano; su voz noble, oscura, bien timbrada, y sus impresionantes potencia y extensión, forman las cualidades principales por las que este Holandés ha pasado a la historia como una de las referencias indiscutibles. El resto del reparto bascula entre lo notable (Hann, Willer, Ostertag) y lo discreto tirando a flojo (Vionica Ursuleac, de afinación discutible, muy apurada en líneas generales). Así, pues, un *Holandés* histórico cuya dirección musical e interpretación principal masculina forman dos auténticas revelaciones.

En la década de los cincuenta hay que reseñar en primer

lugar la discreta lectura de Wilhelm Schüchter (Melodram, 1950), destacable sobre todo por la sobresaliente intervención de Hans Hotter en el papel principal y al frente de un reparto vocal de segunda fila que no merece más comentarios. Nuevamente nos encontramos con Fritz Reiner en una interpretación en vivo en el Metropolitan de Nueva York (1950), con un reparto vocal compuesto por un soberbio Hans Hotter y una Astrid Vamay en excelente forma vocal, con timbre homogéneo y vibrante. Discreto nada más el resto del reparto. Una versión, en definitiva, a tener en cuenta por la acostumbrada maestría de la batuta y por la incuestionable importancia de la pareja protagonista.

En 1952 Ferenc Fricsay grabó para Deutsche Grammophon en estudio esta versión considerada por algún sector de la crítica como la más hoffmanniana de las hechas hasta la fecha, de un romanticismo precoz, con brumas y fuegos de San Telmo. La mística de la obra, la profundidad de su meditación parecen provenir directamente de Lortzing, de Marschner y Weber: es una visión única en su género que merecería una presencia regular en el catálogo discográfico (recordemos que en LP nunca estuvo publicada en España, y en compacto todavía no ha sido reprocesada). En el aspecto vocal resaltamos al viejo lobo de mar Josef Greindl, al juvenil Erik de Wolfgang Windgassen y al tenor favorito de Fricsay, Ernst Haefliger, encarnando aquí el breve papel del timonel. El resto, sólo discreto.

La versión de Hans Knappertsbusch está tomada de la representación en directo que tuvo lugar en el Festival de Bayreuth el 25 de julio de 1955. Al igual que Clemens Krauss y Fritz Reiner, Knappertsbusch pone en evidencia el descriptivismo latente en la partitura: vientos, mares encrespados, rucas zumbando o marinos bamboleándose, todo con vigor y sutileza únicos, con unos *tempi* amplios y un sereno y angustiado dramatismo nunca puesto tan en evidencia como aquí. Los cantantes, además, son los arquetipos de sus personajes; decir Uhde, Vamay, Weber y Windgassen, equivale a decir el Holandés, Senta, Daland y Erik; ni antes, ni después, se ha logrado tal maestría, tal transfiguración, tal emoción (Escúchese, por ejemplo, el dúo de los protagonistas, ¿qué importa que Vamay no esté en su sitio, o que Uhde esté corto amba, si ellos dos son los poseedores absolutos de la verdad? La orquesta y el coro suenan bien y diferenciados, siempre dejando clara constancia de su solidez musical extraordinaria.

La interpretación de Joseph Keilberth para Decca fue también tomada en directo en el Festival de Bayreuth de 1955, con tomas de las dos últimas representaciones. A la dirección competente, intensa y vibrante del maestro alemán le falta el profundo humanismo y el

éxtasis de la lectura de Knappertsbusch, a pesar de lo cual es una versión orquestal excelente que, además, cuenta con un reparto vocal similar en excelencia al de *Kna*, con la desventaja de Rudolf Lustig para Erik. Debido a problemas contractuales entre Decca y Teldec, esta versión todavía no ha sido reprocesada en compacto.



Hans Hotter.
Hamburgo (1937)
Wilhelm Reizking

Otra vez nos encontramos con Joseph Keilberth en la versión tomada en el Festival de Bayreuth de 1956 (recientemente transferida a compacto por Myto Records). Keilberth, con un ritmo obstinado, impone hasta el final una tensión de un dramatismo negro, de una violencia contenida como una tormenta sin fin. George London es un Holandés visionario, de intensidad y poderío vocal extraordinarios. Varnay, con su entrega absoluta, encarna a una Senta más heroica que natural con unos medios vocales extraordinarios. Magnífico Traxel como Erik y notable el resto del reparto.

En 1960 el competente Franz Konwitschny llevó a los estudios de grabación EMI en Berlín su versión caracterizada por

Referencias

Se indica: año de grabación, dirección musical, Holandés, Senta, Daland, Erik, Coro, Orquesta y casa de grabación.

1937. Fritz Reiner. Herbert Janssen, Kirsten Flagstad, Ludwig Weber, Max Lorenz. Coro y Orquesta del Covent Garden (STANDING ROOM ONLY).

1944. Clemens Krauss. Hans Hotter, Viorica Ursuleac, Georg Hann, Karl Ostertag. Coro y Orquesta de la Opera de Munich (RODOLPHE o LAUDIS).

1950. Wilhelm Schüchter. Hans Hotter, Helen Werth, Kurt Böhme, Bernd Aldenhoff. Coro y Orquesta de la Radio del Norte de Alemania (MELODRAM).

1950. Fritz Reiner. Hans Hotter, Astrid Varnay, Sven Nilsson, Set Svanholm. Coro y Orquesta del Metropolitan de Nueva York (RARITAS).

1952. Ferenc Fricsay. Josef Metternich, Annelies Kupper, Josef Greindl, Wolfgang Windgassen. Coro y Orquesta de la RIAS (DEUTSCHE GRAMMOPHON).

1955. Hans Knappertsbusch. Hermann Uhde, Astrid Varnay, Ludwig Weber, Wolfgang Windgassen. Coro y Orquesta del Festival de Bayreuth (ARKADIA).

1955. Joseph Keilberth. Hermann Uhde, Astrid Varnay, Ludwig Weber, Rudolf Lustig. Coro y Orquesta del Festival de Bayreuth (DECCA).

1956. Joseph Keilberth. George London, Astrid Varnay, Arnold van Mill, Josef Traxel. Coro y Orquesta del Festival de Bayreuth (MYTO).

1959. Wolfgang Sawallisch. George London, Leonie Rysanek, Josef Greindl, Fritz Uhl. Coro y Orquesta del Festival de Bayreuth (MELODRAM).

1960. Franz Konwitschny. Dietrich Fischer-Dieskau, Marianne Schech, Gottlob Frick, Rudolf Schock. Coro y Orquesta de la Opera de Berlín (EMI).

1961. Wolfgang Sawallisch. Franz Crass, Anja Silja, Josef Greindl, Fritz Uhl. Coro y Orquesta del Festival de Bayreuth (PHILIPS).

1961. Antal Dorati. George London, Leonie Rysanek, Giorgio Tozzi, Karl Liebe. Coro y Orquesta del Covent Garden (DECCA).

1968. Otto Klemperer. Theo Adam, Anja Silja, Martti Talvela, Ernst Kozub. Coro de la BBC. Orquesta New Philharmonia (EMI).

1971. Karl Böhm. Thomas Stewart, Gwyneth Jones, Karl Ridderbusch, Hermin Esser. Coro y Orquesta del Festival de Bayreuth (DEUTSCHE GRAMMOPHON).

1977. Sir Georg Solti. Norman Bailey, Janis Martin, Martti Talvela, René Kollo. Coro y Orquesta Sinfónica de Chicago (DECCA).

1981-1983. Herbert von Karajan. José van Dam, Dunja Vejzovic, Kurt Moll, Peter Hofmann. Coro de la Opera Alemana de Berlín. Orquesta Filarmónica de Berlín (EMI).

1985. Woldemar Nelsson. Simon Estes, Lisbeth Balslev, Matti Salminen, Robert Schunk. Coro y Orquesta del Festival de Bayreuth (PHILIPS Laser Disc).

E.P.A.

una soberbia respuesta instrumental, aunque en ocasiones peque de cierta monotonía expresiva y una clara falta de versatilidad. El reparto vocal es sólo mediano: a Schech le faltan agudos e imaginación; Wunderlich canta estupendamente, pero está fuera de órbita; Frick cumple adecuadamente; Fischer-Dieskau, como protagonista, carece de amplitud en los graves y hace gala de cierto amaneramiento expresivo que no ayuda a delinear correctamente el personaje.

La versión de Antal Dorati para Decca (1961) ha tenido muchos seguidores y la crítica la ha tratado siempre con benevolencia e incluso con claros signos de considerarla como una de las primeras alternativas recomendadas. En efecto, Dorati dirige con brío, vigor, eficacia, equilibrio y balance óptimos; obtiene excelente respuesta de coros y orquesta, y acompaña a los cantantes con rigor y seriedad; le falta, a nuestro juicio, ese paso último que diferencia lo simplemente bueno de lo auténticamente excepcional. George London, de impecable línea de canto y registro perfecto, encarna a un Holandés modélico, una de las bazas indiscutibles de esta grabación; Rysanek es una apasionada y enérgica Senta, en excelente forma vocal; cumplen acertadamente Tozzi, Elias y Lewis; y no logra convencer con su Erik, Karl Liebe, inseguro y apurado. Grabación clara y brillante.

Otto Klemperer grabó su versión en 1968 y, como siempre, realizó un trabajo orquestal espléndido, de amplio respiro, de intensidad, claridad de texturas, articulación y fraseo ejemplares, con unos efectos tímbricos insólitos. A la vez, construyó poco a poco el largo proceso psicológico de los dos personajes protagonistas, todo mediante una disección precisa, paciente y elocuente. A veces se echa de menos un poco más de calor humano, de efusividad y, en definitiva, de romanticismo, lo cual no es óbice para poder considerar sus resultados globales como realmente extraordinarios, de una lúcida progresión dramática, de una sabiduría narrativa y una vehemencia y energía totalmente impropias de un anciano de más de ochenta años (la edad de Klemperer cuando grabó esta ópera). El reparto vocal no alcanza, ni mucho menos, los resultados de la batuta: Theo Adam, siempre profesional y convincente en lo dramático, resulta forzado y apurado en el aspecto vocal; Anja Silja, de voz poco timbrada y estridente, es una apasionada e histérica Senta (la más psicoanalítica, según la crítica francesa); Martti Talvela, un bajo todo terreno, encarna a un apropiado Daland al que quizá se le podría pedir un poco más de variedad expresiva; bien Kozub, corto Unger y discreta Bumeister. Espléndida la New Philharmonia y empastado y vigoroso el coro de la BBC.

En nuestra opinión estas son las versiones más destacadas de esta ópera romántica; hay otras lecturas de innegables aciertos parciales: Sawallisch (Bayreuth, 1959 y 1961, Melodram y Philips respectivamente), Böhm (Bayreuth, 1971, Deutsche Grammophon), Solti (Decca, 1977) o Herbert von Karajan (EMI, 1981-1983, recién transferida a compacto), pero ninguna de ellas logra el nivel artístico de cualquiera de las comentadas hasta aquí. De este último grupo hay que destacar la espléndida versión orquestal de la interpretación de Solti o la suntuosa riqueza sonora de la lectura de Karajan, este último con un notable reparto vocal que se eleva muy por encima del penoso elenco de Solti. Finalmente, destacamos la versión de Woldemar Nelsson, pero sólo por ser la única publicada hasta ahora en Laser Disc (filmada directamente en el Festival de Bayreuth con puesta en escena de Harry Kupfer); musicalmente, la versión es insostenible, y en cuanto a la escena, hay una clarísima división de opiniones. En nuestra opinión, hay que esperar tiempos mejores para poder adquirir en Laser Disc esta ópera en mejores condiciones artísticas.

Enrique Pérez Adrián

Collages

	Versión 1	Versión 2
1. Lector CD:	Micromega Leader	Rotel 965 BX LE
2. Plato Giradiscos:	Linn Axis	Rega Planar 3
3. Cápsula MM:	Van den Hul MMI	Rega Elys
3. Amplificador:	VBA Integré/Copland 401-501	Mission Cyrus 1/Creek 4040
4. Cassette:	NAD serie 6000	Radiocassette Aiwa, en oferta
5. Sintonizador:	Onkyo/Nad, en oferta	Radiocassette Aiwa, en oferta
6. Cajas acústicas:	Sonus Faber Electa/Spendor SP 1	Spendor SP 2/YBA minimum
7. Soportes:	Sonus Faber/Vibex	Vibex
8. Interconexión de Modulación:	Van den Hul 102 mk 3	Mogami (Low Noise Wire)
9. Interconexión de Altavoces:	Straight Wire Waveguide 1.5	Straight Wire Waveguide 1.5
10. Filtro de Red:	Audio Agile Clear 3F	-

Mi artículo de este mes tiene, aparentemente, pocas ideas que asimilar. Sin embargo, mi propósito es el ofrecer a los lectores no especialmente audiófilos, en dos versiones, un proyecto de equipo asequible, razonable, doméstico, moderno... y musical. La versión primera puede competir holgadamente con muchas propuestas millonarias y la segunda, en la que las consideraciones económicas son prioritarias, suena aún de forma excelente. Ambas versiones pueden

combinarse de cierta manera... ya saben lo divertido que es jugar al juego de *corregir al crítico*: adelante... pero con prudencia.

Considero *fuentes principales* al lector de CD. La evidencia comercial resulta abrumadora y mi propuesta... es de futuro. Los modelos escogidos utilizan tecnología de conversión bitstream. Sin entrar en polémicas, en esta gama, es quizá la elección más aconsejable. El plato, el cassette y el sintonizador de FM —este último a reservas de lo que

pase en Radio 2— pueden considerarse *accesorios voluntarios*. En la versión radiocassette con presintonía digital, estéreo y portátil (!) para estas funciones, conectadas las salidas y entradas al amplificador del equipo. Los modelos Aiwa tienen una excelente relación calidad-precio, pero pueden considerarse otras alternativas. En cualquier caso, en cualquier sistema de recepción FM, hay que recordar que la antena es más importante que el propio sintonizador.

En ambas propuestas se escogen cajas acústicas de fácil integración en la decoración doméstica y al menos una de las opciones dentro de cada proyecto es de pequeño tamaño. Los soportes de pantallas de *uso obligatorio*, pero una mesa o un mueble sólido y estable pueden sustituir (?) en caso de necesidad imperiosa, a una mesa de audio *específica*, siempre aconsejable. Las interconexiones son muy importantes: en un comercio competente deben confeccionarse *a la medida*, utilizando buena soldadura y los conectores adecuados. El filtro de red tiene, por función, evitar que la *corrupción* de las líneas eléctricas penetre en los circuitos de audio. Su importancia aumenta con la ambición del equipo: más transparencia y definición sonora suelen exigir un mejor y más *saneado* suministro eléctrico.

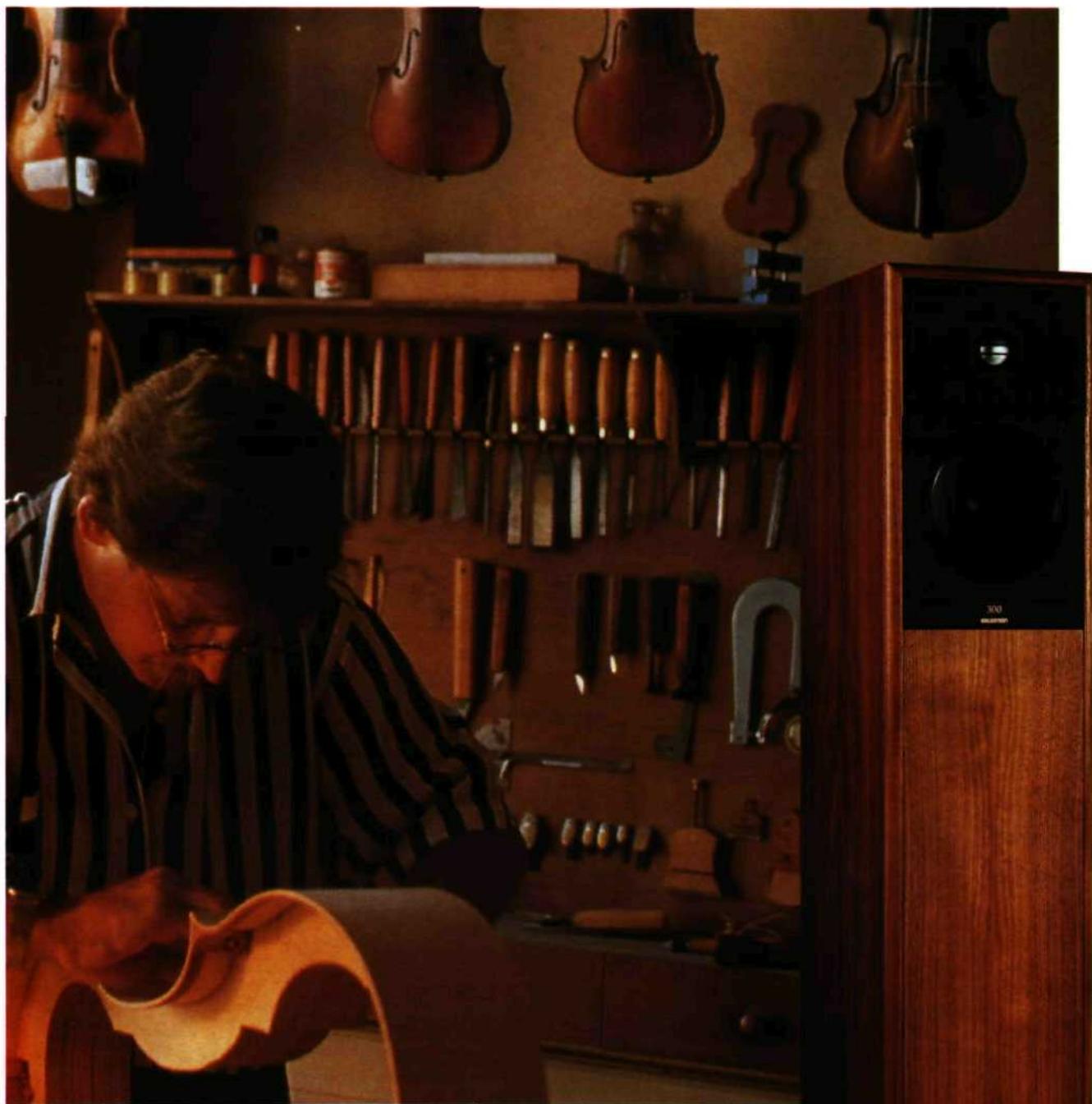
La elección es absolutamente personal y subjetiva, buscando la mejor combinación de elementos dentro de un presupuesto económico. Sin embargo, la selección de marcas y modelos... está limitada en España, por criterios de fácil disponibilidad, fiabilidad y de servicio postventa.

Eduardo Casanueva Pedraja

Guía del comprador

Lector CD	Micromega Leader (150.000) Rotel 965 BX LE (75.000)
Giradiscos	Linn Axis (105.000) Rega Planar 3 (60.000)
Cápsula	Van den Hul 1 (36.000) Rega Elys: (15.000)
Amplificador	VBA Integré (185.000)/Copland 401-501, a válvulas (240.000) Mission Cyrus 1 (60.000)/Creek 4040 (50.000)
Cassette	NAD serie 6000 (50.000)
Sintonizador	Buscar las ofertas. El radiocassette debe disponer de entradas y salidas RCA.
Altavoces	Sonus Faber Electa (240.000)/Spendor SP 1 (225.000) Spendor SP 2 (145.000)/VBA minimum (100.000)
Soportes	Vibex, soporte de altavoces a la medida. (20.000) Mesas de baldas (35.000)
Filtro de red	Audio Agile Clear 3F, de 4 salidas independientes: (90.000)

PERFECCION MAESTRA



Caoba, roble, nogal,... maderas nobles.

Un acabado excepcional como broche de oro a una combinación de elementos sonoros capaces de ofrecer un nivel de prestaciones desconocido hasta el momento. En el mínimo espacio.

Una sabia alianza entre la tecnología más avanzada y la perfección heredada del buen hacer artesano.

Celestion series 100, 300 y SL: perfección maestra.



Serie 100-300

CELESTION



Serie SL 600-700

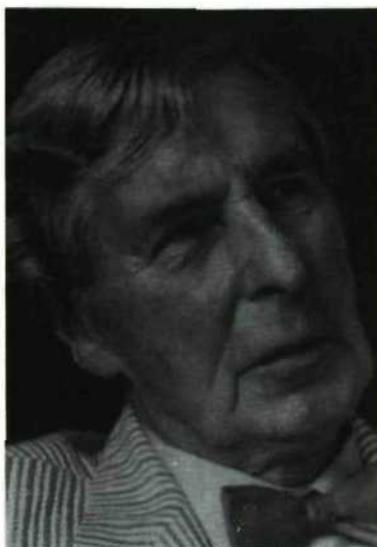
Prometedor Preludio

Legado a tiempo el número anterior para reseñar el concierto de arranque del tan ambicioso y tan conveniente empeño conjunto de la Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE y la Fundación Caja de Madrid (que contaron con la inestimable colaboración de Radio 2 y de la Residencia de Estudiantes, además de la competente, y abnegada, coordinación de José Luis Pérez de Artega), se van a resumir en éste de junio todos los demás, correspondiendo a este artículo los inscritos en los ciclos A, B y C de la muestra —titulada toda ella *Música del Siglo XX (Preludio del tercer milenio)*—, reservados respectivamente a Kagel y la composición contemporánea, a Stravinski y a la mediterraneidad.

En el ciclo A se reinició la marcha con un recital del pianista francés Jean-Pierre Dupuy en la Residencia de Estudiantes (13-IV). Estupendo recital. En primer lugar, por el perspicaz *enfrentamiento* Cage-Kagel que lo abría y por la revisión de tres títulos capitales, con independencia de su respectiva ambición, de nuestro pianismo contemporáneo: *Temporalia* (1974) de Marco, *Cuademo* (1982), de de Pablo, y *Sonatina*, de los *Cuadernos de Adriana* (1985), de García Abril. Luego, por las seguras y, lo que es más importante, apropiadas versiones de Dupuy. Menos palabras de las que merecerían, para los dos conciertos sucesivos del ciclo A: no ya seguras y apropiadas, sino sensacionales de todo punto resultaron las que ofreció el Cuarteto Lindsay —residente de la Universidad de Manchester— en el Teatro Monumental (17 y 18-IV), de la colección completa de los *Cuartetos* de Sir Michael Tippett. Parece difícil poder volver a escuchar así una serie cuya excelente factura no queda minimizada por la evidencia de su apoyo en las últimas ideas beethovenianas.

El ciclo B comprendía dos conciertos monográficos sobre Stravinski, uno sinfónico (16-IV) y de cámara el segundo (21-IV). No me fue posible asistir a éste, coincidente con cita de estrenos en el Auditorio, pero sí al primero, en el que Gary Bertini condujo a los conjuntos de RTVE, también en el Monumental, las *Sinfonías para instrumentos de viento*, la *Sinfonía de los salmos* y *La consagración de la primavera*. Y se puede afirmar que con notable acierto, en espíritu y en letra, si aplicamos al Coro el coeficiente de benevolencia que se merece, a la vista de la escasa preocupación renovadora y ampliatoria que le rodea.

El ciclo C se inició (23-IV) con el concierto, quizás, de realización más



Sir Michael Tippett

deficiente —y no por culpa del director Arturo Tamayo, sino por la práctica imposibilidad de que los profesores de la Sinfónica de RTVE se compenetraran en pocas horas con cuatro obras nuevas: *Formazioni* de Berio (estreno en España); *Chiffres* de Ohana (con Chojnaka de magnífica solista de clave), *Noomena* de Xenakis, y los densos, un punto deudores de fórmulas sobrepasadas *Episoden des Tages und der Nacht* del catalán Delás (estreno mundial)—, se clausuró, también en el Monumental (27-IV), con una sesión dedicada íntegramente a autores nuestros por José Ramón Encinar al frente de escogidos solistas de la agrupación radiotelevisiva: Eduardo Rincón, cuya bien construida y finamente coloreada *Sinfonía de cámara n.º 1* (1991), que también suponía estreno absoluto, se hubiera beneficiado sin duda de alguna mayor vivacidad expositiva; Jacobo Durán-Loriga, con el que lo era en España de su *Kammkonzert* (1983), muestra clara de qué pronto había dominado el madrileño el arte de enhebrar lo instrumental con lo electroacústico; Berea, con el *Estudio* (1980), ejemplo de simplicidad y economía de medios, y Carmelo Bemaola, con ese acierto completo de fondo, forma y atractivo sonoro que es *A mi aire* (1979).

En medio, dos sesiones absolutamente modélicas, de las que han contribuido a colocar muy, muy arriba el listón de esta primera aventura *milenaria*. Un recital impecable, por contenido y por materialización, del guitarrista Gabriel Estrellas en la Residencia de Estudian-

tes (25-IV), con obras punteras de Miguel Alonso (*Sonatina*, de 1992) y Tomás Marco (*Tarot*, de 1991), y el estreno absoluto de la *Suite para guitarra n.º 1* de Carlos Cuz de Castro, sucesión de episodios en los que el compositor demuestra mantener viva e intacta su enorme soltura de invención. Y un monográfico Messiaen, en el Monumental de nuevo (26-IV), protagonizado no menos impecablemente por la soprano Sharon Cooper, el clarinetista Enric Lluna y el Trío de Barcelona (Gerard Claret, violín; Lluís Claret, chelo, y Albert Attenelle, piano).

Leopoldo Hontañón

Un cuarteto infalible

Madrid. Teatro Monumental. 28 y 29-IV-93. Obras de Carter, Stravinski y Schoenberg. Cuarteto Arditti. Ciclo Música del siglo XX (Preludio del tercer milenio).

Los Arditti dictaron en Madrid la misma lección que, desde hace años, vienen impartiendo por el mundo adelante. La de cómo debe interpretarse la música de nuestro tiempo. Su respuesta no es otra sino la afirmación de un virtuosismo a toda prueba, una afinación sin tacha, una compenetración absoluta, un pleno entendimiento de las obras y la convicción plena acerca de la música que contienen. La parte mollar de sus dos programas madrileños lo constituyeron los cuatro *Cuartetos de cuerda* de Eliot Carter, obras complejas, densas, difícilísimas de interpretar, llenas de atractivo y también de propuestas nada sencillas para una primera audición, como sería el caso de gran parte del público. Su interpretación hizo honor a lo que se esperaba de ellos, y resultaría absurdo destacar la infalibilidad de Irvin Arditti o la belleza del sonido del violonchelista Roham de Saram. La confrontación de Carter con el Schoenberg del *Segundo Cuarteto*, apasionante. Y la *miniatura stravinskiana —sus Tres piezas para cuarteto de cuerda—* un momento delicioso en medio de tantas y tantas preguntas como estos músicos son capaces de entregarnos con cada nota. Inolvidable.

L.S.

El título del Olimpia de 1993

Madrid. Teatro Olimpia. 16, 18, 20, 22 y 24-IV-1993. *El secreto enamorado*, ópera en un acto y un epílogo. Música: Manuel Balboa. Libreto: Ana Rosseti, con esquema dramático de Jorge Díaz. Virginia Correa-Dupuy, Teresa Verdura, Antonio Comas y Fernando Balboa. Orquesta Sinfónica de Madrid. Dirección de escena: Carlos Fernández de Castro. Dirección musical: José Ramón Encinar.

Pese al escaso entusiasmo que van a advertir ustedes en ellas a propósito de la validez del título operístico, en cuanto tal, al que le ha correspondido subir esta primavera de 1993 al escenario del teatro Olimpia, *El secreto enamorado*, lo primero que deben rendir estas líneas es un aplauso cerrado a la continuidad de la idea que, desde hace siete años ya, preconizan y sostienen al alimón el Teatro Lírico de la Zarzuela y los Centros de Difusión de la Música Contemporánea y de Nuevas Tendencias Escénicas.

Aunque, insisto, lo que se haya ofrecido esta temporada poco tenga que ver con un producto realmente homogéneo, trabajado según criterios unitarios; en otras palabras, con una *obra de teatro musical* que se gane tal denominación por vías tanto de un desarrollo dramático-literario acorde con las exigencias del género que dice representar —ni siquiera concebido en sentido amplísimo—, como de la imbricación mutua entre ese devenir textual y el lenguaje musical con el que ha de convivir.

Y el caso es que, salvo un par de frases desafortunadas —y aun determinantes, por su ingenua y extemporánea prosopopeya, de no buscada hilaridad, se trata de propuesta literaria excelentemente escrita y dialogada. Como es de calidad indiscutible, por su cuidada caligrafía, refinamiento sonoro y acertado equilibrio entre sus posibilidades comunicativas, su elegante lirismo y la dosis suficiente de personalidad y modernidad que encierra, la partitura de Balboa. Sucede, empero, que cada cosa funciona un poco por libre. Las que nos cuenta Ana Rosseti relativas a la vida y milagros interiores, y no tan interiores, de Oscar Wilde, *transpiradas* por dos de sus propios personajes, *Salomé* y *Dorian Gray*, sólo pueden llegar a aceptarse como estampas ilustradoras de determinados momentos vivenciales, pero nunca integradoras de peripécia hilvanada alguna. Y en cuanto a la música, imposibilitada para ella una función de continuidad dramático-expresiva, se queda a medio camino entre la asunción de un cometido subrayador de los avatares psico-eróticos que se apuntan en cada *flash* escénico —con bien estudiadas exigencias vocales, puede ser que un punto monótonas al quedar permanentemente centradas en un estilo



El secreto enamorado en la Sala Olimpia.

muy próximo al canto hablado— y la de otro más descaradamente incidental.

Dentro de lo que se les demandaba, estuvieron espléndidos el barítono Fernando Balboa (Poeta) y la soprano Teresa Verdura (Constanza), sin que les fueran a la zaga la mezzo Virginia Correa (Salomé) y el tenor Antonio Comas (Dorian Gray). José Ramón Encinar, que contó con unos magníficos colaboradores instrumentales en los profesores de la Sinfónica Arbós, dio una nueva lección de musicalidad, eficacia y permanente atención a todos los detalles de foso y escenario.

LH.

Un par de generaciones

Por seguir el orden cronológico en el que se han presentado las diferentes novedades, en el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, reseñaremos en primer lugar el estreno en la capital del *Concierto n.º 2*, para violín y cuerdas, de Cristóbal Halffter (Madrid, 1930), programado por el Ciclo de Cámara y Polifonía en la sala de cámara del Auditorio Nacional (15-IV). Confiada la parte solista a la excelente Christiane Edingher que la estrenara con carácter absoluto en Stuttgart en marzo del año pasado, fue magníficamente conducido por el autor, con respuesta no menos magnífica de la Orquesta de Cámara Reina Sofía. En cuanto a la nueva pieza, me atrevo a afirmar que priman en ella, en proporción mucho mayor que en las demás del autor, los costados de perfección de escritura y de dominio técnico del material elegido, sobre los de la comunicatividad y el impacto expresivo. Voluntariamente, sin duda; pero con el resultado real de una obra impresionantemente perfecta, mas un tanto falta de pálido.

Particularmente rica en el ofrecimiento de primicias fue la convocatoria del CDMC en la misma sala (21-IV), confiada al Sax Ensemble que dirige Francisco Martínez y al Laboratorio electroacústico del propio Centro, en la que coincidieron tres estrenos absolutos —*Quinteto para saxos y piano* de Agustín González Acilu (Alsasva, 1929), *Soluna* de Zulema de la Cruz (Madrid, 1954), y *Suite poética* de Luis Blanes (Rubielos de la Mora, 1929)—, el espa-

ñol de la *Danza del ojo izquierdo* de Stockhausen, y el madrileño de la muy reciente y muy interesante *Quebrada* de Adolfo Núñez (Madrid, 1954).

Conseguidos magistralmente por Acilu la presencia permanente, y siempre diversa, de la tensión dialéctica entre el cuarteto de saxos y el piano, ha de anotarse en la página de Zulema de la Cruz una especial fuerza aglutinadora de lo sonoro-expresivo, e impulsora, al paso que organizadora, de todo el discurso. Un punto de falta de espontaneidad a la hora de querer modernizar el lenguaje, no resta mérito ni priva de atractivo a la *Suite* de Blanes.

También dentro del ciclo del CDMC, aunque en la sala de columnas del Círculo de Bellas Artes en esta ocasión (25-IV), se inscribe el estreno mundial de *Elan (Sonata III)* de Eduardo Pérez Maseda (Madrid, 1954). Fruto de un encargo conjunto del CDMC y la Facultad de Filosofía de la Córdoba argentina —el estreno coincidió con la presentación de obras muy estimables de los compositores de aquella nacionalidad Silvano Pichi, Vicente Moncho y Oscar Bazán—, el Trío Músicas Argentinas (Catania, piano, Dubibi, clarinete, y Ferguson, violín) acertó a destacar en el soberbio trabajo del madrileño la enorme riqueza discriminadora que se va sucediendo entre los diversos episodios que conforman, sin solución de continuidad, una superficie sonora que compagina la tensión y la vivacidad.

LH.

Episodios

Al fin y al cabo, la justicia sigue teniendo un hueco en este mundo enloquecido. A Tommy Flanagan, uno de los músicos más respetables y queridos en la historia del jazz moderno, se le acaba de otorgar el prestigioso *Jazzpar Prize*, único premio internacional existente que es concedido y entregado anualmente desde 1990 en Copenhague por un jurado de críticos europeos y americanos. Los tres anteriores ganadores de este *Oscar*, o premio Nobel, del jazz fueron también norteamericanos: el pianista y compositor Muhal Richard Abrams (1990), los saxofonistas David Murray (1991) y Lee Konitz (1992), todos relacionados con diferentes escuelas dentro de la vanguardia.

Tan importante galardón viene a recompensar a un pianista que ha dedicado toda su vida a la corriente clásica dentro del jazz de la posguerra que vio aparecer el *bebop*. Algunos dirán que el premio le llega tarde a este gran músico de 62 años. Sus últimas grabaciones muestran, sin embargo, que conserva su vigor y su inmensa capacidad improvisadora que le permite ocupar un lugar destacado entre los jazzmen de hoy. *El poeta del piano* le llaman a este modesto hombre, y es tan lógico como natural que su obra más importante de los últimos años se intitule precisamente *Jazz Poet*...

La historia de Flanagan empieza en Detroit, Michigan, ciudad que vio nacer y crecer a muchos otros importantes músicos de jazz, entre ellos varios pianistas de primera fila (Roland Hanna, Barry Harris, Hugh Lawson...). Allí estuvo siempre rodeado de un ambiente que le permitió seguir la evolución de la música de cerca y desarrollar su técnica. Desde su llegada a Nueva York a mediados de los años cincuenta, su talento fue apreciado por mucha gente, y ya consagradas figuras como Coleman Hawkins, Sonny Rollins, Miles Davis y John Coltrane le eligieron para apoyarles en algunas de sus históricas grabaciones. La cantante Ella Fitzgerald tuvo en él un fiel acompañante y director musical durante más de una década que en gran parte se puede considerar un vacío en la carrera del pianista. En 1978, cansado de las interminables giras y de las pocas posibilidades de mostrar su arte como solista, se decidió por un cambio radical, y desde entonces ha trabajado como *free lance* a la cabeza de diferentes tríos.

Fitzgerald y Flanagan se separaron, por fin, poco después de una gira por Europa que les llevó al Teatro Real de Madrid. Pero curiosamente están

condenados a seguir íntimamente relacionados en los diccionarios y las colecciones de discos. Así lo ha decidido el orden alfabético.

La recién conquistada libertad no supuso ningún descanso para Tommy Flanagan que por razones de salud renunció a los viajes durante algún tiempo, pero no por eso dejó de actuar en los clubes de Nueva York grabando año tras año LPs impecables que recibieron los elogios unánimes de la crítica. Dentro de un amplísimo repertorio que mezclaba *standards*, blues y baladas con composiciones propias dio magníficas muestras de su maestría. Sin ser precisamente un renovador, su estilo cristalino tiene un sello eminentemente personal. Desde la exposición del tema capta la atención del oyente, y sus nítidas improvisaciones se llenan de un lirismo melódico, o de un *swing* dinámico y absolutamente natural que le hacen inmediatamente identificable entre la creciente legión de pianistas que pueblan la escena jazzística actual. Siempre respetuoso con sus maestros —Bud Powell, Thelonious Monk, Al Haig, Duke Ellington...— a quienes ha dedicado algunas de sus más bellas grabaciones,

se ha mostrado en todo momento abierto a las ideas de los jóvenes y generoso con ellos. En este aspecto es también un músico ejemplar.

El jurado del *Jazzpar Prize* justifica su decisión de este año con estas palabras: «Tommy Flanagan es un auténtico caballero del jazz. Durante cuatro décadas ha sido uno de los más convincentes y comprensivos pianistas, toda una autoridad que a través de los años ha contribuido con una casi inacabable serie de manifestaciones de gran expresividad y belleza musical. Universalmente reconocido, continúa en ascenso interpretando el *bebop* a su propia manera, enteramente actual, atractivo y relajado».

El pianista viajó a Dinamarca a finales de marzo no sólo para recibir su premio, que aparte del honor le aporta la estimable cantidad de cuatro millones de pesetas. También participó en un amplio programa de recitales organizado por The Danish Jazz Center, actuando con su trío o con una formación de músicos daneses con quienes incluso grabó un CD que aparecerá dentro de un año con ocasión de la quinta entrega del premio. El mismo jurado que con tan buen criterio eligió al gran pianista de Detroit ha seleccionado a los siguientes artistas entre los cuales figura el próximo ganador: la pianista y compositora Carla Bley, el trompetista Art Farmer, el batería Roy Haynes, el saxo tenor Joe Henderson y el clarinetista sueco Putte Wickman.

El concierto de Copenhague, donde tuvo lugar la solemne entrega del premio, mostró a Tommy Flanagan, en magnífica forma, la misma que seguramente se habrá podido comprobar en el famoso club *Sweet Basil* de Nueva York donde actuó con su trío durante la primera semana de mayo. Con los años ha llegado a una madurez que aumenta y agranda la brillantez de su piano. En España hemos tenido pocas ocasiones de escucharle y disfrutar de su arte. Aparte de su fugaz visita con Ella Fitzgerald hace veinte años, actuó en el Festival de Jazz de Santander, el 28 de julio de 1983, y dos veces en Madrid —en el teatro María Guerrero, el 26 de octubre de 1984, y en el Colegio Mayor San Juan Evangelista el 6 de mayo de 1990. Los públicos de Barcelona y Sevilla han tenido igualmente la oportunidad de conocer a uno de los más importantes pianistas de la actualidad.

¡Que vuelva pronto Tommy Flanagan!

Ebbe Traberg

Discografía seleccionada de Tommy Flanagan

The Complete Overseas. (1957). DIW 305CD.

Tokio Special. (1975). Pablo 2310724.

Trinity (1975). Inner City 1084.

Positive Intensity. (1976). Columbia 467692-2.

Eclypso (1977). Inner City 3009.

Alone Too Long. (1977). Denon 7523ND.

Confirmation. (1977). Enja 3031.

The Super Jazz trio. (1978). RCA PL45367.

Something Borrowed, Something Blue. (1978). Galaxy 5110.

Super-Session. (1980). Enja 3059.

Three For All. (1981). Enja 3081.

The Magnificent T.F. (1981). Progressive PRO 7059.

Thelonica. (1982). Enja 4052.

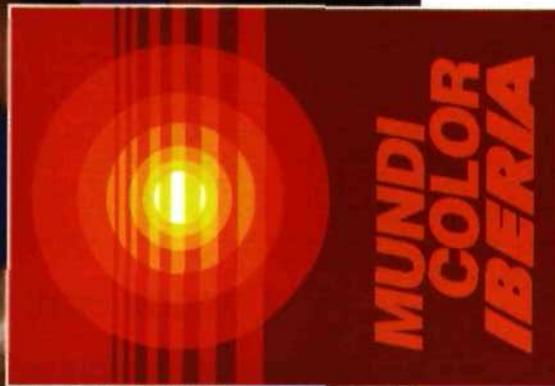
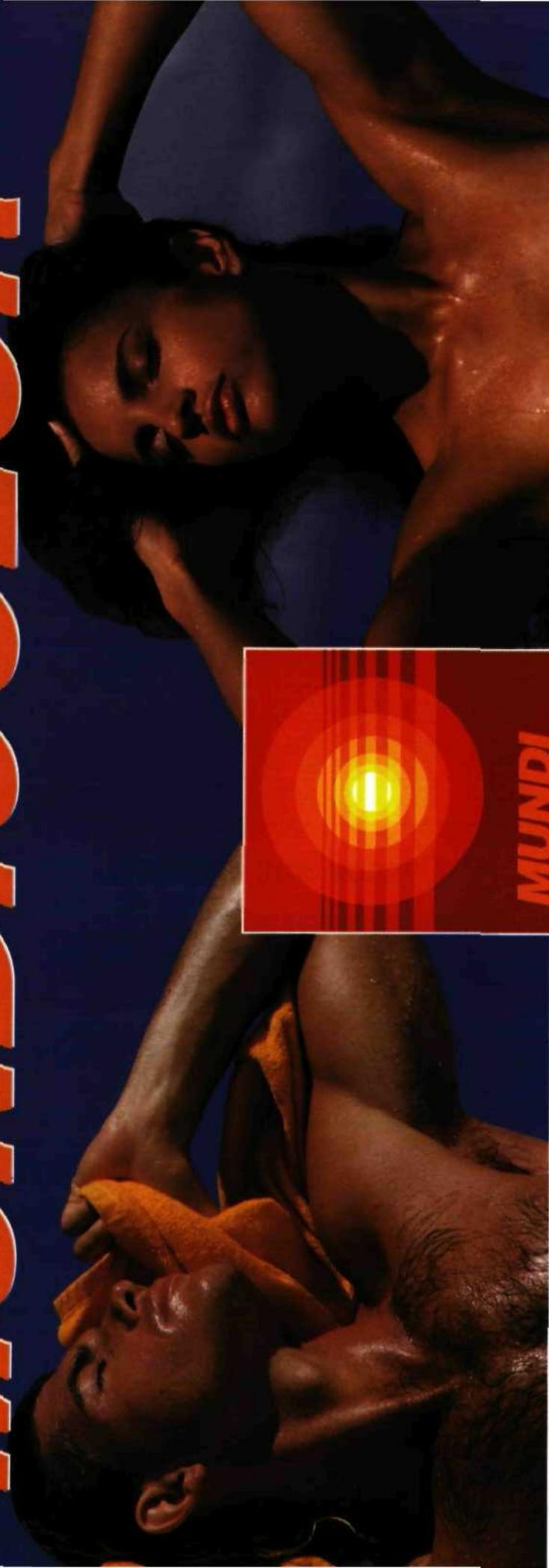
Giant Steps. (1982). Enja 4022.

Nights at the Vanguard. (1986). Uptown 2729.

Jazz Poet. (1989). Timeless 301.

Beyond the bluebird. (1990). Timeless 350.

Me gusta viajar con MUNDICOLOR



**EL TOUR OPERADOR
INTERNACIONAL N^o1
DE ESPAÑA**

ALGUNAS DE NUESTRAS MEJORES OFERTAS

CANARIAS	Desde: 28.800 ptes.	ESTAMBUL	Desde: 64.100 ptes.
BALEARES	Desde: 23.500 ptes.	NUEVA YORK	Desde: 106.400 ptes.
COSTA DEL SOL	Desde: 20.900 ptes.	MIAMI	Desde: 150.000 ptes.
LONDRES	Desde: 27.800 ptes.	CANCLUN	Desde: 125.800 ptes.
PARIS	Desde: 32.300 ptes.	SANTO DOMINGO	Desde: 119.500 ptes.
ROMA	Desde: 34.400 ptes.	BRASIL	Desde: 119.400 ptes.

PRECIOS DESDE MADRID

Me gusta la calidad del mejor. El servicio del mejor. La mejor organización y el mejor precio, que es una auténtica sorpresa. Nos gusta viajar con MUNDICOLOR. Sólo vuelos regulares, cualquier fecha, más de 100 destinos. Nos gusta sentirnos satisfechos cada vez que volamos. Y todo, porque lo que nos gusta es viajar con MUNDICOLOR. Mejor, imposible. Pídelo en tu Agencia de Viajes.

Recado de escribir

Los lectores de SCHERZO son demasiado amables conmigo y, a la vez, algo exigentes. De un lado, por ejemplo, me agradecen referencias como la hecha hace unos números a ese estupendo director que es Karol Stryja. Resulta que mi comunicante, Federico Ballarín Sanz, vive en Valencia y es yerno del músico. Me pregunta cómo encontrar los discos de la firma Lydian, filial de Naxos, en España. Pues la respuesta es simple: de ninguna manera, pues sólo se venderán en las tiendas Virgin de Londres, según manifiestan fuentes próximas a la benemérita compañía discográfica. Pero no se apure, hombre de Dios, en España puede usted encontrar el mismo disco de su suegro con las *Sinfonías Primera y Tercera* de Schumann bajo el sello Donau, también perteneciente a Naxos y que, teóricamente, debería venderse más barato que los discos de ésta, pero no es así. De todos modos sólo le costará 795 pesetas seguir siendo un buen hijo político. Por cierto, ¿por qué no le pregunta a su buen amigo Ondrej Lenard si no será él quien se oculta bajo el bonito seudónimo de Riccardo Napoli en un disco,

Donau también, en el que al frente de una llamada International Festival Orchestra interpreta la *Cuarta* de Chaikovski y *Fatum*? Si así fuera, he ahí el disco Lydian del que hablábamos en El Baratillo del mes de marzo.

La carta exigente, que me remite Enrique de la Vara Barroso, de Madrid, buscador como nosotros de «cosas bellas y honestas», me cuenta que los pobres emigrados exsoviéticos que llegan a España venden por la calle los discos Melodya a 500 pesetas. Don Enrique compró, nada menos, la versión —única en el mercado— de Gennadi Rozhdestvenski de la *Maddalena* de Prokofiev, una ópera que no se estrenó en vida del autor y de la que sólo posee los datos que incluye el libretto del disco. Me pide a mí que amplíe sus noticias. ¡Qué más quisiera, amigo mío! No hay, que yo sepa, bibliografía en castellano que nos saque de nuestra ignorancia. Tal vez haya algo en inglés... Lo mejor va a ser que se dirija usted al máximo especialista en la materia, que



no es otro que el gran director de orquesta británico Sir Edward Downes. Escríbale a The Royal Opera House, Covent Garden, London WC2 E9DD, Reino Unido. Parece hombre amable y probablemente le conteste a usted. Ya me contará.

N.M.

LA GANGA DEL MES

Para muchos aficionados, el Cuarteto Melos forma parte de su vida intelectual y hasta física. Los que nacimos en otras épocas, ¡ay!, ya lejanas, nos formamos con gentes como los Busch y Budapest primero, los Vegh y Tatrai después, o con Casals y sus amigos. Luego han venido muchos, y muy buenos, y entre ellos uno siente especial cariño por el Melos que, por cierto, ha sustituido a su segundo violín, de toda la vida, Gerhard Voss, por una señora o señorita norteamericana afincada en Alemania. Hay por ahí muchos discos del Melos, bastantes de ellos en series de precio medio, pero ninguno, a buen seguro, tan económico como éste que hoy traemos a esta página, grabado en 1974, es decir cuando los señores Melcher y Buck y los hermanos Voss tenían veinte años menos. Y nosotros, claro. El precio oscila entre las 695 y las 995 pesetas, límite éste, como es sabido, que no debemos traspasar y al

Cuando eran jóvenes



que nos plegaremos sólo en caso de necesidad extrema. Y el contenido es bien atractivo, con un buen variadillo de obras de cámara de Mozart. Primero, el *Quinteto con clarinete*, en versión excelente, con una solista de viento, Julia Rayson, mejorable pero más que

suficiente y que sabe plegarse a esa ductilidad diríamos que de densidad variable a que acostumbra, desde su fundación, el cuarteto de Stuttgart. Luego, el *Cuarteto K-499*, con ese Adagio monumental, tan bello. Y después, a modo de propina inesperada, la transcripción que el propio Mozart hiciera para cuarteto de cuerda de cinco fragmentos de *El arte de la fuga* de Juan Sebastián Bach. Es decir, música muy hermosa y, para colmo, muy pocas veces escuchada. Un disco así puede venimos muy bien para pasar la resaca de las elecciones y afrontar lo que se nos venga encima con el ánimo bien dispuesto.

Nadir Madriles

MOZART: *Quinteto con clarinete en la mayor K-551. Cuarteto en re mayor K-499. Cinco Fugas sobre el Libro II de «El clave bien temperado» de J.S. Bach K-405. Julia Rayson, clarinete. Cuarteto Melos. INTERCORD Concerto Collection 820.706.*

50 AÑOS DE VIDA SINFÓNICA

ORQUESTA DE VALENCIA
1943 - 1993



4 de junio de 1993, viernes. 19.00 horas.
PALAU DE LA MÚSICA. SALA DE EXPOSICIONES. (INAUGURACIÓN)
"50 AÑOS DE VIDA SINFÓNICA"
ORQUESTA DE VALENCIA 1943-1993

4 de junio de 1993, viernes. 20.15 horas. PALAU DE LA MÚSICA. SALA A

ORQUESTA DE VALENCIA
CORO DE VALENCIA
Enrique García Asensio, director
Francisco Perales, director del coro

Ivonne Kenny, soprano
Anne Gjevang, mezzo-soprano
Jorma Silvasti, tenor
Jaakko Ryhänen, bajo

Anton Dvorak: "Stabat Mater"

8 de junio de 1993, martes. 20.15 horas. PALAU DE LA MÚSICA. SALA A
CHICAGO SYMPHONY ORCHESTRA
Daniel Barenboim, director

J. Haydn: Sinfonía nº 48 en do mayor
A. Bruckner: Sinfonía nº 4 en mi bemol mayor "Romántica"

24 de junio de 1993, jueves. 20.15 horas. PALAU DE LA MÚSICA. SALA A

CONCIERTO EXTRAORDINARIO 50 ANIVERSARIO
ORQUESTA DE VALENCIA
CORO DE VALENCIA
ESCOLANÍA DE LA MARE DE DEU
DELS DESAMPARATS

Manuel Galduf, director
Francisco Perales, director del coro

Francisco Llácer Pla:
"Te Deum" (Estreno absoluto)

Richard Wagner:
"Los Maestros Cantores de Nuremberg" (preludio)
"Lohengrin" (preludio)
"Encantos del Viernes Santo" de la ópera "Parsifal"
"Tannhäuser", obertura en mi mayor

6 de julio de 1993, martes. 20.15 horas. PALAU DE LA MÚSICA. SALA A

SCHLESWIG HOLSTEIN MUSIC
FESTIVAL ORCHESTRA
Sir Georg Solti, director

J. Brahms: Sinfonía nº 4 en mi menor op. 98
Igor Stravinski: Petrushka (versión 1911)

8 de julio de 1993, jueves. 22.30 horas. MACROCONCIERTO
JARDINES DEL PALAU DE LA MÚSICA

ORQUESTA DE VALENCIA
Montserrat Caballé, soprano
Francisco González, tenor
José María Cervera Collado, director



Orquesta de València

GENERALITAT VALENCIANA



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.