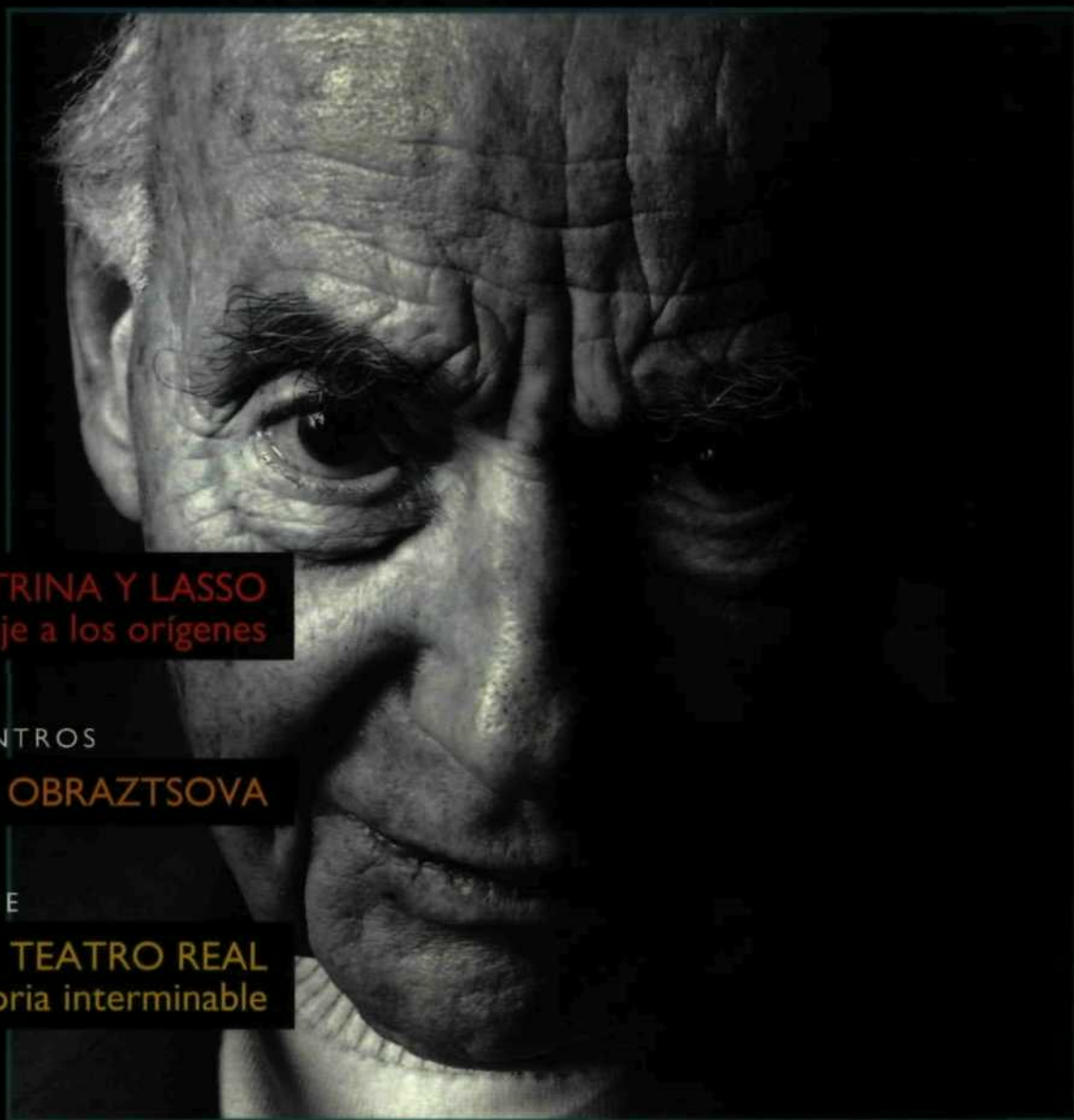


schörzo

REVISTA DE MÚSICA

Año IX - Nº 83 - Abril 1994 - 650 pts.



DOSIER

PALESTRINA Y LASSO
Viaje a los orígenes

ENCUENTROS

ELENA OBRAZTSOVA

INFORME

TEATRO REAL
La historia interminable

BERTHOLD GOLDSCHMIDT
Músico Degenerado

YAMAHA CINEMA DSP

Al Límite de la Realidad



YAMAHA pionero de la tecnología DSP creó, en primicia, el CINEMA DSP. Punto de referencia, definitivo, en el procesamiento digital de campos sonoros. Una innovadora tecnología que adaptada al TV transforma su salón en el ambiente acústico que Ud. elija, con las ventajas propias del sistema digital Dolby Pro-Logic. También, en combinación con su equipo de Alta Fidelidad, le hará disfrutar de las sensaciones propias de una discoteca, un concierto o un club de jazz.

YAMAHA DSP A-970 incluye, además, características multimedia para el futuro: capacidad de trabajar con ordenadores, consola de videojuegos e incluso , karaoke. Con el DSP-A2070 se alcanza la máxima expresión audiovisual. Un equipo sofisticado con microprocesador LSI y múltiples funciones.

Viva, ahora, en su hogar intensas emociones audiovisuales con la nueva generación de equipos YAMAHA DSP: en el límite de la realidad.

EQUIPOS DSP YAMAHA

- SALA DE CINE
- SALA DE VIDEO
- SALA DE CONCIERTOS
- SALA DE TV
- OPERACION INTERACTIVA
- KARAOKE
- SOFTWARE MUSICAL
- VIDEOJUEGOS



YAMAHA DSP-A2070



YAMAHA DSP-A1000



YAMAHA DSP-A970



YAMAHA HI-FI
CREADOR DE LA TECNOLOGIA DSP

RELACION DE ESTABLECIMIENTOS MIEMBROS DEL DSP CLUB DISTRIBUIDORES EN EXCLUSIVA DE PRODUCTOS **YAMAHA HI-FI** DSP

ALAVA

ARCE IMAGEN Y SONIDO, S.L. - Manuel Iradier, 64 - 01005 Vitoria - Tel (945) 27 58 19

ALICANTE

ELECTRODOMESTICOS ANTONIO - La Torre, 87 - 03204 Elche - Pza del Puente, 8 - 03201 Elche

TV SANTANA - El Teatro, 4 - 03000 Alicante - Tel (96) 521 99 77

HERMA ACUSTIMATGES S.L. - Mayor del Pla, 10 - Elche - Tel (96) 544 32 92

ASTURIAS

OPERA - La Merced, 30 - 33201 Gijón - Tel (985) 35 81 78

BALEARES

SALOM R.T.V - Pza Sta. Payesa, 2 - 07003 Palma de Mallorca - Tel (971)75 66 60

BARCELONA

ANDORRA IMATGE I SO - San Pedro, 61 - 08850 Gava - Tel (93) 662 95 83

ANDORRA IMATGE I SO - Rambla Justo Oliveras, 66 bis - 08550 Hospitalet - Tel (93) 338 17 50

AUDIO VISION - Libertat, 3 - 08800 Vilanova i La Geltrú Tel (93) 893 81 54

CENTRE D'AUDIO I VIDEO - Rambla Volart, 42 - 08206 Barcelona - Tel (93) 347 81 20

DIGIT-ALL - Arquitecte Sert, 31 local 3 - 08003 Barcelona - Tel (93) 221 29 31

FIDELCOLOR - Pza Universidad, 8 - 08007 Barcelona - Tel (93) 798 21 96

KYOTO - Cartagena, 321 - 08025 Barcelona - Tel (93) 236 67 84

MILAR CARRE - Travesera de Gracia, 161 - 08012 Barcelona - Tel (93) 416 03 38

MILAR DAVID - Francesc Layret, 64 - 08911 Badalona - Tel (93) 389 50 35

RADIO GRAU - Rambla Sabadell, 14 - 08201 Sabadell - Tel (93) 725 93 33

BURGOS

DISCOMANIA - DISCOS CLASH - Gral Sanz Pastor, 7 - 09003 Burgos - Tel (947) 27 35 76

CADIZ

ELYSOUND - Cánovas del Castillo, 36 - 11001 Cádiz - Tel (956) 21 24 48

RIVAS IMAGEN Y SONIDO - Pza Gral Primo de Rivera, 5 - 11403 Jerez de la Frontera - Tel (956) 34 67 76

TELE-ROTA - Pza Barroso, 5 - 11520 Rota - Tel (956) 81 12 07

CASTELLON

FUTUR HOGAR, S.A. - Segarra Ribes, 7 - Castellón

JAIME Y ALEJANDOR HERRERA, C.B. - C/ Gobernador, 33 - 12003 Castellon - Tel (964) 22 96 11

CORDOBA

BRAVO HIFI, S.L. - Julio Pellicer, 9 - 14005 Córdoba - Tel (957) 23 48 01

GUIPUZCOA

CALDERON - Avda de Madrid, 16 - 20011 San Sebastian - Tel (943) 4627 43

MIKELSON - Marina, 7 - 20007 San Sebastián - Tel (943) 4680 81

UNION RADIO IRUN - Pº de Colón, 21 - 20300 Irún - Tel (943) 62 01 99 - 62 0878

JAEN

ECYSA - Puente de D. Diego, 12 bajo - 23001 Jaén - Tel (953) 26 22 10

LERIDA

CASA GUARRO - C/ Mayor, 52 - 25007 Lerida - Tel (973) 24 41 18

MADRID

AMOS ROMERO, S.A. - Gran Vía, 42 - Majadahonda - Tel (91) 638 48 70

RAMON 2000 - Jorge Juan, 52 - 28001 Madrid - Tel (91) 576 19 28

SONICAR 2 - Vallehermoso, 19 - 28015 Madrid - Tel (919 445 30 06 - Pº de la Habana, 5 - 28036 - Tel (91) 411 65 96 - Doctor Esquerdo, 70 - 28007 - Tel (91) 573 84 79 - Corazón de María, 43 - 28002 - Tel (91) 416 98 63 - 519 47 41 - San Isidro 23 - 28220 Majadahonda - Tel (91)6394824

TEVERE CARGO - Barquillo, 36-38 - 28004 Madrid - Tel (91) 410 78 11

MALAGA

GIL RISOTO ELECTRONICA - Esteban Salazar Chapela, 16 - 29004 Guadalhorce -Tel (952) 240733

MUSICOP - Alvaro de Bazán, 7 - 29600 Marbella - Tel (952) 77 07 32

MURCIA

E. ANDREU, S.L. - Mariano Vergara, 27 - 30003 Murcia - Tel (968) 23 96 94

KRAWLING - Avda Juan Carlos I, 55 - 30880 Aguilas - Tel (968) 41 23 66

SOTRONI - Jerónimo Santa Fe, 26 - 30800 Lorca - Tel (968) 410 78 11

TEDITRONIC, S.L. - C/ Soldado Rosique, 5 - 30205 Cartagena - Tel (968) 52 92 14

NAVARRA

MUSICAL TOMAS - Asunción, 4-6 - 31011 Pamplona - Tel. (948) 26 85 75

RADIO FAR - Abejeras, 7-9 - 31007 Pamplona - Tel (948) 24 30 52

PALENCIA

ORTEGA - Mayor, 21 - Tel (979) 74 28 60

LA RIOJA

DIAPASON - Doctor Múgica, 2 - 26002 Logroño - Tel (941) 20 72 22

SALAMANCA

RADYRE, S.L. - Prior, 9 - 37002 Salamanca - Tel (923) 21 96 44

SEVILLA

R.C.O., S.A. - Pages del Corro, 145 - 41010 Sevilla - Tel (954) 27 08 80

SONYCENTER, S.A. - Virgen del Valle, 2 - 41011 Sevilla - Tel (954) 27 31 65

TARRAGONA

ARMONIA HI-FI - Rambla Nova, 114 - 43001 Tarragona - Tel (977) 24 55 69

NOVAX - Pza Nova, 15 - 43700 El Vendrell - Tel (977) 66 02 39

TOLEDO

CHELIX - Pza San Nicolás, 1 - 45001 Toledo - Tel (928) 2106 56

VALENCIA

ELECTRO BORI, S.L. - Pza Mayor, 26 - 46160 Liria - Tel (96) 278 13 00

ELECTRO REPARACION ARBONA - Luis Vives, 18 - 46740 Carcagente - Tel (96) - Tel (96) 243 13 40

FUTUR HOGAR, S.A. - Conde de Salvatierra de Alava, 13 - 46001 Valencia - Tel (96) 35 12 77

PEDRO A. GARCIA, S.L. - José Sáez, 5 - 46117 Betera - Tel (96) 160 13 31

RADIO CASTILLA - Sn Vicente, 45 - 46016 Valencia - Tel (96) 351 50 51 - Paz, 7 - 46003 Valencia - Tel (96) 392 37 00

RADIO COLON - Colón, 7 - 46004 Valencia - Tel (96) 351 72 50

VIZCAYA

ELECTRO CONFORT - Nagusia, 10 - 48970 Basauri - Tel (94) 449 01 87

PHASE - Fernández del Campo, 1-12 - 48010 Bilbao - Tel (94)443 34 74

SUPER SONIDO - Torreña, 10 - 48940 Algorta - Tel (94) 460 87 49

SUPER SONIDO BILBAO - Zabalbide, 37 - 48004 Bilbao - Tel (94) 433 83 18

VOX - Teleforo Aranzadi, 1 - 48008 Bilbao - Tel (94) 443 99 87

ZARAGOZA

BIENVENIDO GIL - Pza del Carmen, 9 - 50004 Zaragoza - Tel (976) 21 79 92

COMERCIAL KITS - San Antonio Mº Claret, 5 - 50009 Zaragoza - Tel (976) 35 95 54

NOVOMUSICA - Jerónimo Zurita, 16 - 50001 Zaragoza - Tel (976) 23 84 00

VENYSAT - Bretón, 7 - Zaragoza - Tel (976) 55 55 70

YAMAHA HI-FI

ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA

MAYO

6, 7 y 8 - Concierto **25** Ciclo I

ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

Dir Walter Weller • Josef Suk (violín)

Antonín Dvořák *Carnaval, opus 92 B 169 "Obertura de concierto"*
Leos Janáček *Concierto para violín "La peregrinación del alma"*
(Primera vez ONE)Béla Bartók *Concierto para violín y orquesta núm. 1, Sz 36*
Johannes Brahms *Sinfonía núm. 1 en do menor, opus 68*13, 14 y 15 - Concierto **26** Ciclo II

ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

Dir Walter Weller • Dorotea Wirtz (soprano) • Ilan Rogoff (piano)

Reinhold Glière *Concierto para soprano coloratura y orquesta, opus 82*
(Primera vez ONE)Sergei Prokofiev *Concierto para piano y orquesta núm. 3 en do mayor, opus 26*
Alexander Glazunov *Sinfonía núm. 5 en si bemol mayor, opus 55*20, 21 y 22 - Concierto **27** Ciclo III

ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

Dir Aldo Ceccato • Raphael Oleg (violín)

Juan Crisóstomo Arriaga *Sinfonía en re mayor*
Igor Stravinski *Concierto para violín y orquesta en re mayor*
Piotr Ilich Chaikovski *Sinfonía núm. 5 en mi menor, opus 64*27, 28 y 29 - Concierto **28** Ciclo I

ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

Dir Aldo Ceccato

Piotr Ilich Chaikovski *Sinfonía núm. 6 en si menor, opus 74 "Patética"*
Igor Stravinski *La consagración de la primavera*

JUNIO

Días 3, 4 y 5 - Concierto **29** Ciclo III

ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

Dir Antoni Wit • Ewa Poblocka (piano)

Witold Lutoslawski *Chain 3* (Primera vez ONE)
Wolfgang Amadeus Mozart *Concierto para piano y orquesta núm. 17 en sol mayor, K 453*
Mussorgski-Ravel *Cuadros de una exposición*Días 10, 11 y 12 - Concierto **30** Ciclo II

ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA

Dir Aldo Ceccato • Linda Rusell (soprano) • Kurt Vesti (tenor) • Peter Mikulas (bajo)

Piotr Ilich Chaikovski *Suite núm. 4 en sol mayor, opus 61 "Mozartiana"*
Ludwig van Beethoven *Sinfonía núm. 9 en re menor, opus 125 "Coral"*

XVI CICLO DE CÁMARA Y POLIFONÍA

MAYO

Martes, 3 - Concierto **45** Ciclo C

ORQUESTA DE CÁMARA DE LITUANIA

Dir Saulios Sondeckis • Alessandro de Luca (piano)
Obras de Haydn, Mozart y DvořákJueves, 5 - Concierto **46** Ciclo B

ORQUESTA DE CÁMARA DE LITUANIA

Dir Jehudi Menuhin
Obras de Mozart y GriegMartes, 10 - Concierto **47** Ciclo A

MANUEL GUILLÉN (violín) • LUIS REGO (piano)

Obras de Saint-Saëns, Ravel y Poulenc

Jueves, 12 - Concierto **48** Ciclo C

ATELIER XVIII

Obras de Stamitz, Schubert, Mozart, Ruiz Pipó (Encargo OCNE. Estreno absoluto),
Beethoven y FrançaixMartes, 17 - Concierto **49** Ciclo A

ALICIA NAFÉ (mezzosoprano) • MIGUEL ZANETTI (piano)

Obras de Monteverdi, Wagner, Camps, Ginastera y Guastavino

Jueves, 19 - Concierto **50** Ciclo C

CORO NACIONAL DE ESPAÑA

Dir Adolfo Gutiérrez Viejo

PALESTRINA Y ORLANDO DI LASSO EN EL IV CENTENARIO DE SU MUERTE

Martes, 24 - Concierto **51** Ciclo B

ORQUESTA DE CÁMARA ESPAÑOLA

Concertino-dir Victor Martín

Obras de Spohr, Taverna-Bech (Encargo OCNE. Estreno absoluto) y Bloch

Jueves, 26 - Concierto **52** Ciclo A

MONTSERRAT GASCÓN (flauta) • XAVIER COLL (guitarra)

Obras de Castelnuovo-Tedesco, Ibert, Alonso (Encargo OCNE. Estreno absoluto),
Rodrigo y Piazzolla

JUNIO

Jueves 2 - Concierto **53** Ciclo C

CORO NACIONAL DE ESPAÑA

Dir Adolfo Gutiérrez Viejo

POLIFONIA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA

Martes 7 - Concierto **54** Ciclo B

CAPELLA DE MINISTRERS

LA ESPAÑA VIRREINAL (MUSICA ESPAÑOLA Y AMERICANA DEL SIGLO XVIII)

Orquesta
y Coro
Nacionales
de EspañaAuditorio
Nacional
de Música

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

Presidente de honor:
 Gerardo Queipo de Llano

Presidente:
 José María Queipo de Llano

Director:
 Antonio Moral

Director Adjunto:
 Javier Alfaya

Redactor Jefe:
 Enrique Martínez Miura

Edición y maqueta:
 Arantza Quintanilla

Fotografía:
 Rafa Martín

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

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

Colaboran en este número:
 Javier Alfaya, Daniel Álvarez Vázquez, Juan Carlos Asensio, Francisco Bueno Camejo, Enrique Caballero Porras, Domingo del Campo Castel, Pablo Cano Capella, Xoán M. Carreira, Eduardo Casanueva Pedraja, Teresa Cascudo, Blas Cortés, Jacobo Cortines, Pedro Elías, Antonio Ferrer, Fernando Fraga, Wolfgang Freis, Tomás Garrido, Daniel Hisi, Leopoldo Hontañón, Bernd Hoppe, Nadir Madriles, Santiago Martín Bermúdez, Joaquín Martín de Sagaminaga, Enrique Martínez Miura, Blas Matamoros, Ángel Fernando Mayo, Paco Montes, Rafael Ortega Basagoiti, Víctor Pagán, Enrique Pérez Adrián, José Luis Pérez de Arteaga, Javier Pérez Senz, Francisco Ramos, Pepe Rey, Javier Roca, Carlos Ruiz Silva, María Santacecilia, Luis Suñén, Alvaro Torrente, Ebbe Traberg, Bruno Turner, José Luis Vidal, Albert Vilardell, Rafael Yáñez Pérez, Alvaro Zaldívar Gracia.

Coordina el Dossier de este número:
 Alfonso de Vicente

Foto de portada:
 José Aymá

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

Cristóbal Andújar (Contabilidad), Cristina García-Ramos Macho (Administración), Ana Mateo (Suscripciones)

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

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

Fotocomposición: EXTRA
 Telef. (91) 725 77 85

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

schërzo

Año IX - n.º 83 - Abril 1994 - 650 ptas.

OPINION	5
TRIBUNA LIBRE:	
- Virgen música, Antonio Ferrer	9
INFORME:	
- Teatro Real: la historia interminable, Javier Alfaya	10
ACTUALIDAD	14
ENTREVISTA:	
- Berthold Goldschmidt, músico degenerado, José Luis Pérez de Arteaga ...	43
- Judío y alemán, Javier Alfaya	50
ACTUALIDAD DISCOGRAFICA	51
ESTUDIOS DISCOGRAFICOS	54
DISCOS	66
INDICE DE DISCOS CRITICADOS EN ESTE NUMERO	94
LA GUIA	95
DOSIER: Palestrina y Lasso, viaje a los orígenes	99
- Palestrina visto desde aquí, Pepe Rey	100
- El itinerario europeo de Orlando di Lasso, Wolfgang Freis	103
- Un modelo para cuatrocientos años de música, Alvaro Zaldívar Gracia	106
- Palestrina y la interpretación de la música antigua, Bruno Turner	110
- La modernidad del lenguaje polifónico. El ejemplo de las misas, Juan Carlos Asensio	113
ENCUENTROS:	
- Elena Obratzsova: la bomba rusa, Albert Vilardell	118
ALTA FIDELIDAD:	
- Micromega, Eduardo Casanueva Pedraja	124
JAZZ:	
- Episodios, Ebbe Traberg	128
EL BARATILLO, Nadir Madriles	130

PRECIO SUSCRIPCIÓN EN ESPAÑA: 5.000 PTAS.

PRECIO SUSCRIPCIÓN EN EL EXTRANJERO:

EUROPA: Vía terrestre: 7.000 Ptas.

Avión: 9.000 Ptas.

AMÉRICA: Vía marítima: 8.000 Ptas.

Avión: 14.000 Ptas.

NOTA: Los envíos por certificado tendrán un 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.

Otra vez la ONE

Bronca en la Orquesta Nacional de España. Aldo Ceccato, su titular, anuncia el propósito de no renovar su contrato y las tensiones han saltado a las páginas de los periódicos. Tomás Marco, director técnico, cuyas diferencias con Ceccato no eran un secreto para nadie, ha respondido diciendo que la orquesta estaba «harta» de éste. Miembros cualificados del conjunto, sin embargo, han aclarado que con ellos no va el asunto y nada tienen contra el maestro milanés. Marco ha vuelto a manejar una idea que le resulta grata y que ya había hecho pública en una entrevista en el diario barcelonés *La Vanguardia* y es que la ONE no necesita de un titular fijo (véase SCHERZO nº 80). La comparación que ha utilizado no puede ser más desafortunada. Según él la Orquesta Filarmonica de Viena tampoco tiene titular desde hace cincuenta años y ahí está. No insistimos en el asunto por aquello de que todas las comparaciones son odiosas. Pero en este caso salta a la vista, mejor dicho, al oído.

Lejos han quedado los tiempos en que Ceccato y Marco se elogiaban mutuamente, que la orquesta parecía salir de su letargo bajo la batuta de aquél. La huelga reciente sacó a la superficie los problemas nunca resueltos del conjunto sinfónico. Durante unos días pareció que por fin se les iban a dar solución y que se iba a terminar el escándalo

que la ONE sea, de hecho, una de las orquestas más caras y menos productivas de Europa. No ha sido así. El INAEM, del cual depende, ha seguido esquivando la cuestión de fondo, sin aportar ninguna solución. La ONE sigue costándole al erario público unos mil quinientos millones de pesetas anuales. Su prestigio internacional es nulo. No graba discos. No da giras de conciertos como no sean subvencionadas por el propio Estado Español —ciento cincuenta millones de pesetas costó la última, por EE.UU. Apenas da giras por el país y cuando lo hace es a precios tan escalofriantes que en eso sí se parece a la Filarmonica vienesa: por ejemplo lo que costaron los dos conciertos que dio hace unos meses en el Auditorio de Santiago de Compostela.

Volvemos, pues, a las andadas. A otro interregno, a la espera de algún mágico prodigioso que resuelva, con un toque de varita —en este caso, de batuta— lo que al parecer es imposible de resolver por medios racionales, prácticos y sensatos. Por fortuna mientras tanto en el país se desarrolla una pequeña revolución musical. Aparecen orquestas con presupuestos modestos, que graban discos, que hacen giras, y que empiezan a hacerse escuchar por Europa adelante. No es mal consuelo. Aunque no deja de ser patética esta larga y, según los indicios, imparable decadencia del que fuera el primer conjunto sinfónico del país.

EN MI MENOR

Los que tocan el piano

Una librería madrileña —todavía quedan— de prestigio y tronío, con fachada a la Gran Vía y a tiro de piedra de la zona sicalíptica de la capital, ha dedicado uno de sus amplios escaparates a las partituras editadas por una firma húngara de nombre alemán. Lo que se ofrece mayormente son óperas de Wagner en versión reducida para canto y piano, con objeto, probablemente, de que en los hogares del foro se rinda culto a la noble costumbre de hacer música toda la familia junta. Tal y como están las cosas, me da la sensación que yo sería Alberich y mi suegra, no faltaba más, Wotan, y los demás papeles los adjudicaríamos por sorteo. Violeta pasaría las páginas en el gran cola que alquilaríamos para la ocasión, pues, como me decía una señora el otro día en el Casino de Madrid, hoy por hoy el gran drama de las familias españolas es que no tienen piano. Era la misma respuesta que me daban los viandantes que, perplejos e iluminados, miraban con santa envidia aquellas ediciones que podrían poner a su alcance tanta cultura: «Es que, claro, como no tenemos piano». Parados, chaperos, modistillas, alumnas de taquimeca, sirleros y mecheras lamentaban igualmente el hecho, cada uno de ellos en su peculiar jerga, que iba desde el «me cago en la» —en la menor, naturalmente, dada la cercanía de alguna iglesia— hasta el «no, si ya se lo digo yo a la parienta, pero ella prefiere que le cambie los muebles de la cocina y le alicate hasta el techo». La populosa arteria era un clamor que acabó perturbando el orden público. Desde el entierro de Lope de Vega jamás los madrileños habían manifestado con mayor ahínco su amor hacia la cultura. «Seremos los más guarros, no le digo a usted que no», afirmaba un anciano desdentado, «pero a cultos no nos gana nadie». En esto, me dieron un golpecito en la espalda. Era Mefistófeles, llevando del brazo a Javier de la Rosa que con un taco de recibos de los que venden en las papelerías empezaba a abrir créditos personales a todos los que no tenían piano.

Luis Suñén

N.B.: Un duende de las imprentas convirtió el mes pasado a la Madre Rafols en la madre de Rafols. Mis disculpas a los señores de Rafols y a sus encantadores retoños.

EL DISPARATE MUSICAL

Matías, dale con la brocha

Siempre que en este país nuestro ocurre un suceso importante las barrabasadas musicales, ya de por sí frecuentes, vienen por añadidura como las abejas a la miel. Se muere el Conde de Barcelona y nos tocan la *Marcha fúnebre de Mendelssohn*, y al pobre Chopin que le den dos duros. Viene Plácido Domingo y los titulares anuncian que va a cantar toda una novedad: nada menos que *Tosca de Verdi*, y tan ricamente, oiga. Así que al incendiarse el Liceo, había que esperar la aparición de alguna barbaridad, porque un desastre de tamaña magnitud no podía dejar de acompañarse de una metedura de remo de paralelo calibre. Y, en efecto, no pudo. La primera guinda la puso la Ministra del ramo, que, no se sabe si haciendo gala de agudo humor o de sublime despiste, espetó aquello de «mantengamos viva la llama del Liceo». Hombre, no conocía yo los ánimos pirómanos de la Ministra sobre el asunto de la ópera, pero lo que es como mantuviéramos viva la llama del coliseo barcelonés no iba a quedar ni Liceo ni la madre que lo parió, porque por allí parecía que había pasado Atila, y ya saben que los castizos afirman que por donde pasaba Atila no crecían ni nabos. Esta morbosa frase de la ministra induce sin duda la rechifla, y me recuerda a una señora que, presentada a la salida de un funeral y al hablar de sus hijos, comentó que los iba a citar «por orden necrológico», y de golpe los mandó a todos a criar malvas, la arpia. Pero en fin, bromas aparte, el segundo disparate vino después, cuando un matutino madrileño largó aquello de que la última ópera que se había escenificado en el Liceo antes del incendio era *Mathis de Mahler*. Asáltome la duda de cómo tan magno descubrimiento musical había pasado inadvertido, e incluso preguntéme si el susodicho incendio había sido inducido por algún heredero de uno de los dos compositores, bien del padre auténtico de la criatura, justamente indignado ante la impostura, bien del

padre putativo, o sea Don Gustav, ante la negativa del Teatro a hacer efectivos los correspondientes derechos de autor de la hasta entonces ignota partitura. La primera se antoja hipótesis más probable, dado que no es la primera vez que a Don Gustav le adjudican el *Mathis* del ilustre Hindemith, compositor al que tal vez algunos periodistas ignoran por aquello de que no ha sido aún objeto de las querencias de Guerra (todo se andará; ya estamos en Marais). Pero a este paso cualquier día el bueno de Matías volverá a coger el pincel y saldrá reclamando con justa indignación, diciendo que a ver qué es esto, que el gremio de pintores es más que honorable, y que a qué viene quitarle de en medio en tan digna profesión. Por otra parte, hay que recordar que Matías no está sólo en esto de las manipulaciones de los personajes operísticos. Recordemos aquella famosa *Tristana*, cuya relación con Isolda hubiera escandalizado a los más liberados espíritus. Y recientemente, sin ir más lejos, hemos asistido en Madrid, durante las representaciones del *Freischütz* (no he visto, por una vez, alusión alguna a ningún *francotirador*) a la transformación de Samiel en una señora que metía menos miedo que la delantera del Real Madrid, que ya es decir. Por cierto que en la escenografía de esta ópera no hubiera venido mal algún Matías, de quien fuese menester, que hubiera decorado aquello un poquito más, porque entre la cutrez de las ventanas, que-me-abro-que-me-cierro, el meneillo del coro y el eremita cuyos andrajos de terciopelo ya los quisiera más de uno, la cosa tenía tela marinera. Pero ya sabemos que en esta materia la cosa está perdida. Matías acabará siendo ingeniero, Tristán ya ha cambiado de sexo, Samiel ha resultado ser un angelito de Dios, y Violetta Valery terminará en monja de clausura. Al tiempo.

Rafael Ortega Basagoiti

Si desea adquirir nuestro Extra nº2

LAS CIEN MEJORES ÓPERAS EN DISCO

Solicítelo por correo a nuestra redacción c/ Marqués de Mondéjar, 11. 28028 MADRID, adjuntando a sus datos un cheque por valor de 1.000 pts.

CARTAS

Amigos

Sr. Director:

Un grupo de amigos, unidos por la común afición por la música clásica (especialmente la ópera), se formó hace unos meses tras la publicación en vuestra revista de unas cartas de quien esto suscribe y Ricardo Sánchez Calvo (números 77 y 79), reclamando una solución al problema de la escasez de libretos de ópera traducidos al castellano.

Actualmente, quienes formamos este grupo intercambiamos libremente libretos, grabaciones (LP, cassette, CD y video) y cualquier tipo de material relacionado con la música clásica que pudiera ser de interés. Por ello, animamos a todos aquellos lectores de la revista SCHERZO que compartan similares intereses y aficiones a unirse a nosotros, enviando vuestras cartas a:

Jorge Luis Wic Martin
C/ Amor Hermoso, 10-1º C
28026-Madrid
Tif. 91-475 32 66

Esperamos vuestras cartas, prometiendo informaros más detenidamente sobre lo que queráis saber. Un abrazo.

Jorge Luis Wic Martin
Madrid

Discos

Sr. Director:

Les escribo para hacer un comentario sobre algunas distribuciones de discos en España. Hará cosa de un año a través de una tienda de discos hice un pedido a una distribuidora con diversos sellos discográficos que mandaba publicidad constantemente de sus novedades y que a su vez también aparecía en las diversas revistas del país. Bien, el pedido era de 55 discos de los cuales mandaron sólo 12 (eso que casi todo eran novedades de los últimos meses), y del resto de los compact disc me fui haciendo con algunos que encontraba por otros establecimientos y sobre todo del extranjero.

Al pasar 3 ó 4 meses volvimos a probar haciendo otro pedido de 32 discos y esta vez sólo enviaron ¡4 discos! y el comentario que le hizo el representante de la distribuidora a mi vendedor fue «qué discos más raros pide» y para más rechineo esta distribuidora se llama Sound Solutions S.A. (antes Ferysa), así que viendo el panorama en este país el único remedio que me queda es pedir al extranjero, con respecto a esta casa pero también de las otras casas e incluidas las llamadas grandes como Polygram, EMI, etc..., porque si te des-

RATAPLAN

Quinteto en sepia

En *El inquilino*, de Ionesco, muebles y cachivaches crecían como especies invasoras y terminaban por expulsar al habitante de la casa. ¿Metáfora de la sociedad de consumo? Si tal fue la intención del dramaturgo rumano, es evidente que algunos tenemos un problema similar con libros y discos. Pero entre la turba de frenéticos acaparadores, quienes desdennamos la elaboración de fichas e ignoramos ese ordenador que, mediante una simple pulsación, desvela íntegramente y perfectamente almacenado y catalogado el material legible y audible que un día se repartirán los cuervos, solemos vernos gratificados por inesperados encuentros a los que cabe calificar de venturosos y evocadores. Voy a explicarme. La otra noche trataba de localizar un libro (*Pautas epistemológicas para descender al piélago en que mora Bruckner* del eminente musicólogo Arcángel Cirio y Pradera) solicitado por un buen amigo mío, a la sazón consejero áulico del director general del INAEM, cuyo mensaje debía convertir en epítome digerible para la materia gris del alto funcionario en cuestión. Vano empeño, no encontraba la obra; mas en la última balda de la biblioteca, cubierta bajo una fina capa de polvo, apareció la biografía que John Russell dedicó a la figura del director de orquesta alemán Erich Kleiber, publicada en nuestra lengua por la Editorial Sudamericana hace no menos de siete lustros. Abandoné el encargo y contento como un arrapiezo con zapatos nuevos, me enfrasqué en la lectura del viejo texto. Entre las páginas 64 y 65 se hallaba la fotografía que detuvo mi lectura. Por un proceso químico que no sabría explicar, pues las demás fotos que ilustraban el libro mantenían el blanco y negro, la imagen que retenía mi atención estaba virada al sepia, el color de la nostalgia. El quinteto que había posado ante el hombre del pajarito, vencidos los años veinte, representaba el esplendor perdido: Walter, Toscanini, Kleiber, Klemperer y Furtwängler. Repasa los directores de hoy, anciano, me dijo mi conciencia. Y como el inmortal escribiente de Melville, irreductible, respondió: «Preferiría no hacerlo...»

Javier Roca

cuidas un poco ya no encuentras ni lo aparecido en el último número de tu revista favorita porque enseguida quedan descatalogados, a veces pienso que en este país algunos no quieren hacer negocio. ¡Ah! ¿alguien ha visto algún disco de la casa IMP de la que hubo crítica de un par de discos de obras orquestales de Bartók en el nº 71 de SCHERZO? Y los discos de la casa Kiriós-Madrid 92, de los cuales salió la crítica de uno de ellos en el nº 70, los he buscado hasta en tiendas de Madrid y no he visto ninguno, y me gustaría

saber dónde encontrar estos discos fantasmáticos. Tengo que decir que la excepción a todo esto es Diverdi, toda una rareza en este país en atención y seriedad al cliente.

Me despido diciéndoles que su revista es con mucho la mejor (incluidas las extranjeras) y quiero decir que en cuanto a sus críticas de discos también soy de la opinión de Diego Benito Dols aparecida en el nº 79 de la sección Cartas.

Atentamente les envío un saludo a todos por muchos años.

José A. Montes Varela
Portugalete

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.

P.D. En el nº 63 página 51 salían en la fotografía 4 discos de los cuales el que me faltaba llevaba buscándolo desde ese mismo día (incluso llamé a vuestra redacción donde me disteis la tienda donde lo conseguisteis) donde insistí una y otra vez, pero nada, y en uno de mis pedidos a Londres se me ocurrió incluirlo en la lista y he ahí mi sorpresa asombro cuando me lo enviaron siendo el disco de un autor español (E. Halffter), orquesta española (O.S. Tenerife), director español (V.P. Pérez) y casa española (Discobi).

TRIBUNA LIBRE

Virgen música

¡E^{stremecimiento}
que en el silencio habitas
del Universo!

¿Cómo encontrarte
en plena vida,
lejos del mar y de las ruinas
antiguas?

**

¡Oh,
si yo pudiera llegar
a alguna parte
donde alcanzaras con tu poder
el tiempo,
donde tu vibrante nota de timbres
infinitos
avanzara por la urdimbre del mundo,
y tejiera tu protector manto
de gran madre!

¡Oh,
si me cubrieras con tu manto
hecho de carne virgen y de música
anterior a la tierra!

¿Cómo si no huir del oscuro destino
donde Dios nos apresa tan arteramente?

¡Oh,
si yo pudiera vibrar hasta esa trama,
ese vuelo de estrellas que no se desgastaran,
esa nota de innúmeros pentagramas
y colores con alegría de selvas!

¡Si yo pudiera llegar a ti
antes de la muerte!

Antonio Ferrer

El teatro Real: la historia interminable

El Teatro Real de Madrid tiene un pasado accidentado y un presente no menos accidentado. Se comenzó a construir en 1818, durante el reinado de Fernando VII, por unos llamado «El Deseado» y por otros —sus numerosas víctimas— «El rey felón». La falta de dinero detuvo las obras, y el edificio sirvió un poco para todo hasta que se reiniciaron, con mejor pie, durante el reinado de la hija de Fernando, Isabel II, soberana que gobernó durante uno de los períodos más turbulentos de la historia de España y que no fue nunca un modelo de virtudes públicas ni privadas, aunque algunas cosas se le puedan perdonar por su amor a la música.

Siendo primer ministro Sartorius, conde de San Luis, se inauguró el Teatro Real, exactamente el 19 de noviembre de 1850. Los avatares de la Revolución de Septiembre o Gloriosa (1868) alteraron su nombre y pasó a llamarse fugazmente Teatro Nacional de la Ópera durante el brevísimo y confuso período de la I República. La Restauración borbónica lo relanzó y durante unos años vivió acaso sus años de mayor esplendor. Pero aquel esplendor se truncó en 1925, durante la Dictadura del general Primo de Rivera. En ese año el Teatro fue cerrado al público porque una inspección técnica descubrió, al parecer, que las grietas y filtraciones —el Teatro se levanta, no se olvide, sobre un arenal— ponían en peligro su seguridad. Las obras de restauración no se llevaron a cabo y durante mucho tiempo el Real se convirtió en un edificio fantasmal, abandonado de todos, en medio de uno de los paisajes urbanos más bellos de Madrid. Al contrario de la de Barcelona, más melómana, la burguesía madrileña no demostró mayor interés por la ópera. Ni tampoco el dictador, poco proclive a las artes en general y menos a la música, de la cual tenía bastante, según testimonios de quienes le conocieron, con alguna que otra audición de *Marina* de Arrieta, zarzuela primero y luego ópera, que ejerció una curiosa influencia, como cuenta su mejor biógrafo, el británico Paul Pres-

ton, sobre su personalidad. Incluso, como se sabe, la entonces joven Fundación March convocó un concurso internacional para proveer de nuevo teatro lírico a la capital del Estado. Celebrado el concurso, el proyecto, sin embargo, no cuajó y Madrid siguió sin un teatro exclusivamente dedicado a la ópera.

Convertido en sala de conciertos en 1966 para albergar a la ONE, el Teatro Real lo fue a lo largo de veintidós años y de su calidad como tal queda algún testimonio como el que ofrecimos en el anterior número de SCHERZO. Según la revista norteamericana *The Absolute Sound* sólo era aventajada como sala de

sala de la del Real ofrecía un marco de belleza infrecuente. Sin embargo, también tenía sus desventajas y bastante notorias. Por fin, después de muchos años de polémicas y de proyectos frustrados, en 1988 se anunció oficialmente que el Teatro Real se restauraría como teatro de la ópera y se cerró para el uso público, al tiempo que se iniciaba el desalojo no sólo de la ONE sino de las otras instituciones que tenían su sede en el edificio: Real Conservatorio de Música, Escuela Superior de Danza, Ballet Nacional, Ballet Lírico Nacional y Escuela de Arte Dramático.

Todo el mundo estaba contento y aunque hubo quien derramó alguna lágrima por la sala, predominó la esperanza de que pronto Madrid iba a tener un teatro de la ópera a su altura como ciudad. Se encargó la obra de la Restauración a José Manuel González Valcárcel, el arquitecto que había dirigido la restauración de 1966.

Un malentendido

Pese a los felices augurios, la restauración definitiva del Real empezó con un malentendido que ha seguido hasta hoy y que quizá esté en el origen de algunas de las críticas más acerbas que se han dirigido a la dirección de las obras durante estos años. El Ministerio de Cultura, de cuya dirección general del Instituto Nacional de Artes Escénicas y Música (INAEM) depende el teatro restaurado, no dejó claro que las obras no se iniciarían inmediatamente. Tácitamente se dio esa impresión, pero de hecho las obras de restauración no empezaron oficialmente hasta el 1 de enero de 1991, fijándose la inauguración del edificio renovado para el 12 de octubre de 1995, una fecha que algunos expertos ponen ya en duda al ritmo actual de las obras.

De todas maneras la restauración, bajo la dirección de Valcárcel —que tenía como adjuntos a su hijo Jaime y a Miguel Verdú— iba adelante. La primera



Si las previsiones se cumplen el Real volverá pronto a asomar su rostro a la Plaza de Oriente

FOTO: RAFA MARTÍN

concertos por la del Musikverein de Viena, la Symphony Hall de Boston y la Carnegie Hall de Nueva York, por encima de otras tan legendarias como la del Concertgebouw de Amsterdam. Posiblemente esta afirmación sea discutible. Lo que no cabe duda es que como tal

fase, la preparación de la caja escénica, verdadero corazón del teatro, se terminó en su plazo, aunque las previsiones económicas del principio —2.000 millones— se incrementaron hasta 4.500. Durante una visita de los periodistas al Real para examinar el estado de las obras falleció de un infarto González Valcárcel, un profesional de solvencia indiscutible. Eso ocurrió exactamente el 29 de enero de 1992. Se hicieron cargo de la dirección de la reconstrucción los arquitectos citados anteriormente, Jaime González Valcárcel y Miguel Verdú.

Las relaciones entre la dirección de las obras y el Ministerio de Cultura no han sido siempre todo lo fluidas que sería de desear, apunta el primero de los citados. Las reuniones de trabajo han sido raras y los arquitectos tienen la impresión de que trabajan en una idea que no acaba de definirse. De todas maneras la tercera fase, culminadora, del Real se pone en marcha tras aprobarse el proyecto correspondiente y llevarse a concurso la realización. El presupuesto es de 6.500 millones de pesetas. El Ministerio plantea la necesidad de ampliar el equipo de trabajo, a lo cual no se oponen los arquitectos, aunque preferirían ser ellos los que eligieran a sus colaboradores. Entre los asesores que van

surgiendo, impuestos por el INAEM, hay algunos especialmente desafortunados, como el que planteó la necesidad de pintar de azul la sala del Teatro, «porque era el color de la monarquía» o que el fondo de la sala, la herradura fuera de cristal para que se pudiera ver a través



Nuro cortina de la planta sexta; sala de ensayo del coro.

de él. Hay un enrarecimiento en el clima de trabajo y se empiezan a oír rumores de cambio. Por fin el Ministerio parece definirse: quiere que haya un tercer arquitecto responsable. Ese arquitecto será Francisco Rodríguez de Partearroyo, autor de un polémico proyecto de ampliación del Museo del Prado, que será finalmente rechazado. Los dos primeros arquitectos muestran aun hoy su extrañeza por la manera con que se comportó Partearroyo, que no se puso en con-

tacto directo con ellos cuando su nombre sonaba ya para el cargo. Antes se había hablado de otros arquitectos como Moneo y Feducchi, pero ambos nunca han afirmado ni desmentido que el Ministerio les hubiera hecho una propuesta.

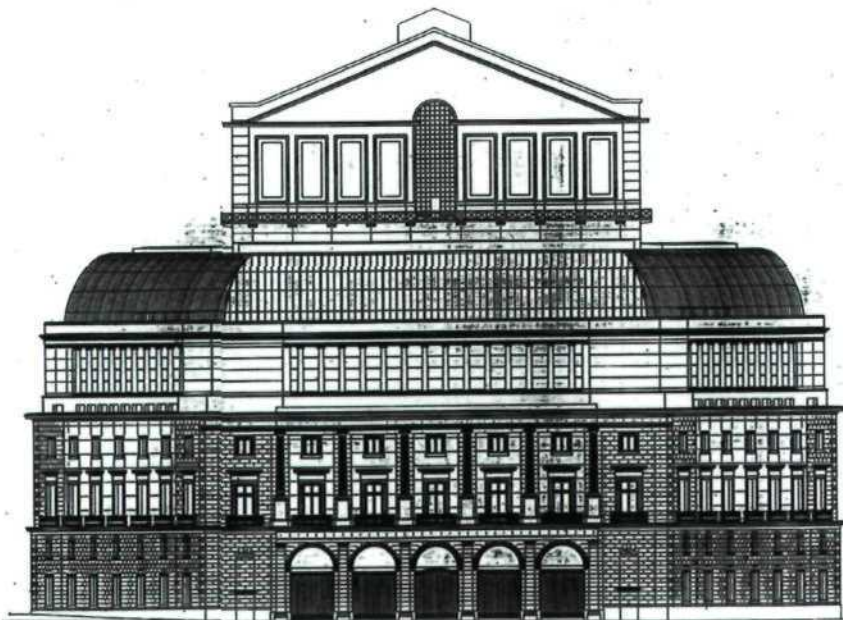
El enrarecimiento de las relaciones entre los arquitectos y el Ministerio se agudiza cuando los primeros descubren que existe un proyecto llamado «Estudio de alternativas» a lo que se ha venido realizando hasta entonces y que se hace público oficialmente el 10 de marzo de 1993. Cuando tienen acceso a él los anteriores arquitectos comprueban que su puesta en práctica conlleva un cambio que alterará sustancialmente lo ya hecho. Como réplica presentan un informe en el que además de sostener que el Estudio se ha realizado

«a espaldas de los arquitectos», se hace resaltar que el Proyecto que se viene siguiendo ha sido consensuado y aprobado por el Ministerio, que se trata de una obra adjudicada y en marcha desde hace veintiséis meses, además de un Plan Especial aprobado definitivamente por el Ayuntamiento de Madrid. Se llama también la atención sobre el hecho de que si se lleva a cabo el proyecto alternativo la evaluación de costes cambiaría, así como los plazos de ejecución de la obra manejados hasta entonces. Igualmente los arquitectos insisten en la falta de criterios por parte de las autoridades ministeriales, que entorpece el trabajo. Hoy Verdú señala que los rifirrafes de entonces supusieron la pérdida de seis o siete meses vitales para el desarrollo de la obra.

La crisis se resolvió con la dimisión de Verdú y la confirmación de Partearroyo como responsable principal de la restauración. Hasta entonces la división de tareas consistía en otorgar a cada cual un área de responsabilidad del treinta y tres por ciento, lo cual se varía tras una tensa reunión en el Ministerio en que se realiza un nuevo reparto, en el que se aumenta el poder del nuevo arquitecto.

Un asunto embrollado

Así las cosas, las obras de restauración del Teatro Real saltan a la opinión pública, que empieza a inquietarse, a los medios de comunicación y a los políticos. Hay una interpelación del senador del PP Alberto Ruiz Gallardón, a la cual



Plano del proyecto definitivo del Teatro Real (Alzado de la Plaza de Isabel II).

responde el entonces ministro de Cultura, Jordi Solé Tura. Nadie se acuerda ya de los 2.750 millones de la época en que Javier Solana era ministro de Cultura, ni de los 5.800 millones de la de Jorge Semprún. Con Solé Tura se hablaba de una cifra final de 11.700 millones. Ahora se habla de 16.000 millones. Pero ésa es una cifra moderada, porque hay quien habla ya de 21.000 millones. Según el portavoz de Cultura del PP, Miguel Angel Cortés, lo que el INAEM ha recibido de los Presupuestos Generales del Estado para la conversión del Real en teatro de la ópera, hasta marzo de 1994, se cifra en 10.439 millones. Lo cual ha sido negado por el director general del INAEM, Juan Francisco Marco, que afirma que la cantidad es de 7.285.

En este baile de números en el diario ABC apareció -11-II-94- una información según la cual el Estado se ha gastado en el Real unos 200 millones de pesetas de sueldos, sin que éste haya entrado en funcionamiento. Lo que incluye las nóminas de Antoni Ros Marbà -director musical del teatro desde 1989, 22 millones anuales-, Angel Díez González -director del programa de remodelación: unos 13 millones de pesetas anuales, José Luis Tamayo -director del proyecto técnico y de equipamiento: ocho millones y medio-, Rafael Pérez Sierra -responsable de dirección escénica y escenográfica: siete millones doscientas mil- etc.

A todo ello el Ministerio de Cultura sigue respondiendo con una política informativa un tanto tortuosa y más bien opaca. Al zarandeo constante de los medios contesta de vez en cuando con desmentidos, pero sin que hasta ahora se haya producido una rueda informativa en la que se manejen con claridad cifras y datos. Lo cual no está arreglando, indudablemente, las cosas. Que esa política de secretismo no ayude, aparentemente, a nadie es algo a lo que nos hemos referido con frecuencia en nuestras páginas (Véase el editorial del número 76 de SCHERZO). Antoni Ros Marbà, uno de los directores de orquesta españoles más justamente prestigiosos, se ha encontrado sin proponérselo en el ojo del huracán de la polémica. Los datos ofrecidos por el diario ABC provocaron por parte del INAEM una reacción que, en cierto modo, se puede comparar a lo del famoso «chocolate del loro». En un asunto en el cual el baile de millones resulta mareante y a falta de explicaciones completas y coherentes, el INAEM decidió no pagar aparte el trabajo artístico de Ros en el Teatro de la Zarzuela -donde este año ha dirigido, como se sabe, *Der Freischütz* y dirigirá próximamente *Wozzeck*- como estaba convenido en contrato. Esta actuación parece reflejo de las de-

bilidades y vacilaciones de una política de constante improvisación. Ros Marbà, sin embargo, es optimista con respecto a las posibilidades del Teatro Real. Ya ha perfilado la primera temporada, en la que se representarán siete títulos, cinco de gran repertorio -*Don Giovanni*, *Cenerentola*, *Fausto*, *Parsifal*, *Don Carlo*- y dos estrenos, uno absoluto, *Divinas palabras*, la ópera de García Abril basada en Valle-Inclán y con libreto de Francisco

tónoma. En principio se barajó que para la administración del teatro se crearía una sociedad anónima en la que estarían presentes las tres entidades mencionadas. Se habló luego de un consorcio y esa fórmula parecía la más adecuada hasta que en los últimos tiempos se baraja la idea de crear una fundación. Sea como fuere las partes defienden opiniones distintas acerca del funcionamiento futuro del Real. Esperanza Agui-



FOTO: RAFA MARTÍN

Parece un montaje escultórico de Christo pero no lo es, se trata del aspecto que ofrece la fachada occidental del Teatro Real.

Nieva, ya entregada, y *The Rake's Progress* de Stravinski. Ros cree en una política a largo plazo, que se basa en la muy realista idea de que Madrid necesita hacerse un hueco entre las capitales internacionales de la ópera y no se llega a ninguna parte quemando etapas. Ros prefiere la consolidación de los cuerpos estables del Teatro -orquesta, coro, etc- y sobre ello empezar a trabajar con profesionalidad. No oculta el director catalán su malestar ante las críticas a las que se ha visto sometido. Frente a quienes le reprochan una supuesta pasividad durante estos cinco años, afirma que para él han significado un relativo alejamiento de los lugares en donde se venía realizando su carrera internacional -en especial, Amsterdam, uno de los verdaderos centros actuales de la música europea, en donde era titular de la Orquesta de Cámara de Holanda, puesto que debió abandonar por sus compromisos con el Real.

Un modelo a discutir

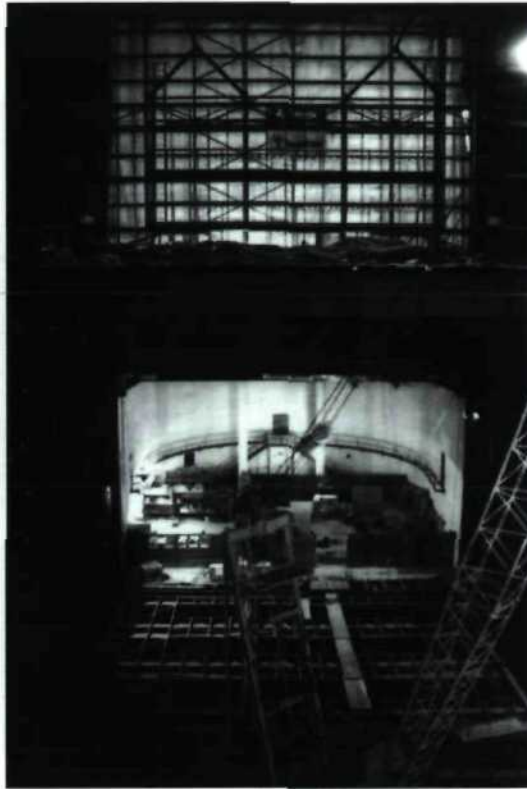
Pero el Real no depende tan sólo del Ministerio de Cultura. Hay otras dos entidades públicas implicadas: el ayuntamiento de Madrid y la Comunidad Au-

re, concejala de Cultura del PP, plantea la necesidad de clarificación y se afirma en que el ayuntamiento participará en el proyecto con un veinticinco por ciento de su presupuesto anual de cultura. A la vista de la cuantía de este presupuesto en el último ejercicio -setecientos cincuenta millones de pesetas- no parece que se pueda esperar mucho de ahí, si se tiene en cuenta que el coste aproximado del mantenimiento y funcionamiento anual del Teatro Real se calcula, según Enrique Linde, subsecretario actual del Ministerio, en unos «tres mil y pico millones».

La Comunidad Autónoma parece más decidida a implicarse plenamente en la gestión del Real, pero sus críticas difieren un tanto de los que actualmente se sostienen en el Ministerio. Para Ramón Caravaca, viceconsejero de Educación y Cultura en el gobierno regional de Joaquín Leguina, el problema principal del Real consiste en «La falta de un plan integral de funcionamiento». Y añade que para él el Real debería ser «Un crisol, una atañor donde se fragüe la cultura de la nación». Piensa que una simple mudanza desde el Teatro de la Zarzuela al renovado edificio de la plaza de Oriente, sin variar sustancialmente

finés y propósitos, no llevará a nada. Para él es preciso tener la ambición de convertir a Madrid en un foco cultural de primer orden en el sur de Europa. No debe preocupar tan sólo, sostener, conservar el público actual de la ópera en Madrid sino buscar otro nuevo. No cree, desde luego, y en eso parece haber consenso en las partes implicadas, en una compañía estable, ni siquiera en una orquesta residente, porque lo que ve es el peligro de una derivación funcionarial, con su consecuencia natural de rutina y falta de imaginación. Apuesta por contrataciones de orquesta y coro según cada ocasión o por el espacio de unos años.

Mientras tanto en el Ministerio de Cultura reina una aparente tranquilidad. Se asegura una y otra vez que los plazos se cumplen, que los gastos no se han disparado y que todo estará a punto para el otoño de 1995. ¿Qué pasará, sin embargo, si en unas próximas elecciones triunfa la oposición conservadora, que parece dispuesta a hacer de la polémica del Teatro Real un tema electoral? Las personas consultadas confían en que nadie cambie. «Hace poco le pregunté», cuenta un destacado responsable del Ministerio, «a un destacado político del PP si sabía quién dirigía el Teatro Odeón de París. Me respondió que no. Entonces le dije: Lluís Pasqual, que nunca ha



La maquinaria escénica, uno de los sectores más complicados del edificio.

ocultado sus simpatías por la izquierda. Le nombró para su cargo un gobierno socialista y lo sigue conservando con el gobierno conservador de Balladur. Los

Se cumplirán los plazos

Juan Francisco Marco, Director General del INAEM, dice: «La obra va a costar 16.000 millones. Nada de 21.000 millones. Ahí hay una confusión que puede ser intencionada. Hay unos planes plurianuales que son los presupuestos de inversión, que señalan como previsión en cada año una cantidad. Pero luego llega ese año y se aprueba esa cantidad o no se aprueba. Una cosa son los planes de inversión y otra cómo se ha producido el gasto. Teniendo en cuenta que el Teatro Real se empieza a hablar presupuestariamente de él bastante antes de que se inicie la obra figuran en el presupuesto y en los anteproyectos y proyectos de presupuesto, unas cantidades, pero esas cantidades no se gastan, porque no ha empezado la obra. El presupuesto es de 16.000 millones y eso es lo que se va a gastar. La obra se terminará a finales de 1994, o a principios de 1995.

Y entre eso y el otoño del mismo año tendremos tiempo para preparar el funcionamiento del teatro, que tiene una complejidad técnica importante.»

«En cuanto al modelo de teatro: yo creo que en el campo de la ópera el Teatro de la Zarzuela ha roto moldes, ha sido verdaderamente moderno. Lo que pienso es que el Real debe recoger esa tradición, ampliándola. El Real tiene que ser la casa de la música y el arte escénico por antonomasia de este país. La idea que se maneja es que la Orquesta Sinfónica de Madrid, que actualmente es titular de la Zarzuela, sea la del Teatro Real. El proyecto es que la misma orquesta dé servicio a los dos teatros. Lo cual, desde el punto de vista de la gestión económica, ahorraría dinero, porque no debemos olvidar que nosotros hablamos de un organismo que tenga bajo su jurisdicción al Teatro de la Zarzuela y al Teatro Real.

intereses de la cultura del país deben estar por encima de las luchas de los partidos».

Un loable deseo, pero tal vez la democracia española no esté aún madura para una alterancia de ese tipo. Si en un país como Gran Bretaña cada gobierno hubiera arrasado lo realizado por el anterior en el campo de la cultura hace tiempo que hubiera cerrado la Royal Shakespeare Company o el Covent Garden. Por Europa adelante parece haber un cierto consenso para que lo cultural permanezca al margen de lo político. La regla no siempre se cumple, desde luego, y no hay más que leer las amargas críticas que despiertan los recortes presupuestarios para las artes en el Reino Unido realizadas por los gobiernos conservadores de Margaret Thatcher y John Major. Los lectores de nuestra revista disponen de alguna muestra de esa actitud crítica en el artículo de Kenneth Loveland (publicado en el número 78 de SCHERZO). Otras experiencias, como lo sucedido en Alemania, donde los platos rotos de la unificación los pagaron entre otros diversos organismos culturales de la antigua RDA, que vieron

reducidas al mínimo las subvenciones que recibían del Estado, al punto de tener que disolverse, no resultan muy reconfortantes. Sin duda en España las circunstancias son distintas. Pero la recesión está ahí y las fórmulas para paliarla difieren. Entre los partidarios de un liberalismo económico puro y duro, que reducen al mínimo el papel de lo público, y los que, aun aceptando plenamente la lógica del mercado sostienen que son necesarias ciertas medidas correctoras, media si no un abismo sí al menos un foso bastante profundo.

Que el futuro del Teatro Real dependa de la coyuntura política no deja de ser inquietante. Un destacado miembro de la administración nos decía que, en su opinión, era imprescindible un verdadero pacto de Estado entre las partes interesadas —gobierno, ayuntamiento y comunidad autónoma— para que en el futuro no se produjeran sobresaltos y el papel del teatro no se cuestionara. Algo similar a lo que se ha puesto en marcha con motivo del desastre del Liceu de Barcelona. Sólo que en ese caso hay mucha gente que cree en la necesidad del Liceu. ¿Hay tanta en Madrid que crea en la necesidad de un teatro de la ópera que sea algo más que un lugar de encuentro social?

El tiempo lo dirá.

Javier Alfaya

Ceccato se va

Aldo Ceccato ha anunciado que abandona su cargo como director musical de la Orquesta Nacional de España. Para nadie era un secreto desde hace tiempo que Ceccato estaba en malas relaciones tanto con la dirección técnica de la ONE como con algunos de los miembros de la referida orquesta. De este modo el músico milanés engrosa la nómina de los directores de orquesta que se han estrellado contra lo que, al parecer, es la fortaleza inmovible de una orquesta que sigue deslizándose por su particular pendiente. Antes pasaron por el mismo cargo en los últimos dieciséis años Antoni Ros Marbà y Jesús López Cobos, junto con unos cuantos pretendientes llamados Sergiu Celibidache, Gennadi Rozhdestvenski, Peter Maag, por no hablar de Walter Weller, el vienés todavía vinculado a la ONE, que ocupó a medias la dirección en el prolongado interregno entre López Cobos y Ceccato.

A Ceccato, como a otros, se le recibió con esperanza. Tomó en herencia a una orquesta en mal estado, a la cual no dudó en calificar de «maravillosa» en su primera conferencia de prensa, recién nombrado. Durante una temporada pareció que Ceccato iba a conse-



Aldo Ceccato con la Orquesta Nacional

FOTO: COVER

guir lo que otros no habían conseguido, es decir, disciplina y cohesión en la orquesta. Después de unos cuantos conciertos en los que se apreció que la mejora se consolidaba, con el tiempo volvieron los problemas. En los últimos meses la situación del maestro italiano era ya insostenible. Sus diferencias de criterio con el compositor y crítico Tomás Marco, director técnico de la ONE, llegaron hasta los periódicos. Luego vino la huelga de los músicos.

Parece que lo que nos espera es un largo interregno porque no hay nadie en cartera para sustituir a Ceccato, cuyo contrato cumple en mayo. La ONE vuelve, pues, a su estado natural, la crisis, mientras que surgen aquí y allá orquestas españolas más que dignas y que empiezan a hacer carrera internacional. Sigue siendo, con mucho, la orquesta más cara del país y dispone del más lujoso auditorio. Otra cosa es que sea la mejor.

Un pianista semiolvidado

Los amantes de la literatura pianística recordarán a György Cziffra (1921), el pianista húngaro que irrumpió como un ciclón en el escenario musical hace unas cuantas décadas, deslumbrando con su virtuosismo y su pasión, de herencia típicamente húngara. Gran intérprete de Liszt, Cziffra, sin embargo, no terminó de conseguir una posición estable como intérprete de otros compositores románticos como Schumann y Chopin, que tocaba también excelentemente. Su nombre empezó a borrarse y tan sólo los melómanos con unos cuantos años encima lo recordaban. Ahora ha muerto en su país de adopción, Francia, y su nombre ha recuperado, aunque sea efímeramente, una actualidad que parecía perdida. No sería extraño que con su muerte alguien explore su legado fonográfico y de la revisión salga una nueva imagen del artista, demasiado marcado por la brillantez de un virtuosismo que le venía de lejos, de su propia tradición nacional.



Gyorgy Cziffra



Kurt Weill

Opciones wagnerianas

Aunque Bayreuth sea hoy como ayer la Meca wagneriana, hay otros lugares de cita anual para la comunidad de creyentes. Por ejemplo, el Congreso Internacional Richard Wagner tendrá lugar este año en Venecia, del 14 al 18 de abril. Conferencias, recepciones, itinerarios wagnerianos a través de la ciudad de los canales y una representación especial de *Tristán e Isolda*, el día 16, en el Teatro La Fenice, que tiene este año en programa la obra compuesta allí en parte por Wagner (Marek Janowski, Siegfried Jerusalem, Gabriele Schnaut, etc.). Puede solicitarse información a la Associazione Richard Wagner di Venezia, Palazzo Albizzi, Cannaregio 4118. I-30121 Venezia, Fax 041-5247275.

Por su parte, la turingia Rudolstadt, que presume de la máxima veteranía como lugar de festivales musicales en Alemania (1665), se ha especializado en la revisión de Siegfried Wagner, de quien este año se cumplen los 125 de su nacimiento. En un marco sin pretensiones, la reposición de *Schwarzwannenschwanenreich* (*El reino de los cisnes negros*) y de *Der Bärenhäuter* (*El haragán*), en 1993, logró cierto eco internacional. El Festival 1994 se extiende del 10 al 30 de junio. Vuelve a montarse *Schwarzwannenschwanenreich* y se estrena mundialmente (día 10) la inacabada *Wahnopfer* (*Victima de la ilusión*). También subirá al escenario *La araña negra* de la compositora inglesa Judith Weir. El programa comprende tres conciertos, en los que se escucharán, junto a obras de Harris, Auber, Beethoven y Eberwein, el *Concierto para violín y orquesta* de Siegfried Wagner y el movimiento existente de la *Segunda Sinfonía* «*De Rudolstadt*» de su progenitor. Los precios son, como dicen los alemanes, «civiles» y además hay tarifas especiales para «grupos, escolares, estudiantes, militares sin graduación y mozos en prestación sustitutoria, mujeres con permiso de maternidad, jubilados, minusválidos y parados». Información y localidades: Thüringer Landestheater Rudolstadt, Anger, I. D-07407 Rudolstadt.

A.F.M.

En honor de Kurt Weill

Kurt Weill, junto con Paul Dessau y Hanns Eisler —una biografía del cual acaba de aparecer, cuyo autor es Albrecht Betz en espléndida versión de Angel F. Mayo, en la Editorial Tecnos— componen la trilogía de grandes compositores alemanes del siglo XX, políticamente situados en la izquierda. De los tres Weill es, con mucho, el más popular en el mundo entero. Las melodías de Weill, en especial las de *La ópera de cuatro perras*, han alcanzado una inmensa difusión y algunas forman parte desde hace tiempo de lo que conocemos por *música pop*. Ahora la ciudad natal de Weill, Dessau, ha decidido honrar la memoria del compositor y para ello se ha preparado un programa de cuatro días en el que se celebrarán conciertos, representaciones teatrales, exhibiciones de películas, conferencias, exposiciones y hasta sesiones de baile. Un programa cultural bien repleto con el cual se quiere recordar la figura de este compositor, desaparecido prematuramente en EE.UU. en 1950, colaborador asiduo, como Dessau y Eisler, de Bertold Brecht, y cultivador de una estética en la que los avances técnicos y expresivos de la nueva música se daban la mano con el radicalismo político y social, es decir, todo lo contrario de la estética estalinista.



ESCUELA DE MÚSICA

ABADÍA Y ESCOLANÍA DEL VALLE DE LOS CAÍDOS

CLASES MAGISTRALES

del 27 de junio al 3 de julio de 1994

CURSOS PERMANENTES

ANATOLI POVZOUN, PIANO
GLAFIRA PROLAT, REPERTORIO VOCAL RUSO
RICARDO VISUS, TÉCNICA VOCAL
FARID FASLA FERNANDEZ, VIOLÍN
DO MIHN THUAN, VIOLA
DIMITRI FUNADJIEV, VIOLONCHELO

SEMANA DE ESTUDIOS GREGORIANOS

del 29 de agosto al 3 de septiembre 1994

Olivier Cullin, M^a Dolores Aguirre,
Juan Carlos Asensio, Laurentino Saenz de Buruaga,
J. Ignacio Gonzalez, Alfredo Simón.

Patrocinan:

Abadía, Secretariado
Nacional de Liturgia,
Patrimonio Nacional,
Universidad Complutense
y Ayuntamiento de San
Lorenzo del Escorial

INFORMACIÓN E INSCRIPCIONES:

Secretaría de la Escuela de Música
Abadía Santa Cruz,
28209 Valle de los Caídos. MADRID.
Tel: (91) 890 54 11
(91) 853 78 10
FAX (91) 890 55 94

La viuda de Gerhard

Hace unas semanas falleció en Cambridge la viuda de Roberto Gerhard, Leopoldine Feichtegger, conocida entre sus amigos por «Poldi». Gerhard había conocido a la que iba a ser su esposa en Viena, en donde Leopoldine Feichtegger estaba vinculada con el círculo de Arnold Schoenberg. La boda de Roberto Gerhard y Poldi se celebró en 1930. Exiliada, junto a su marido, Poldi Gerhard fue según todos los testimonios una compañera ideal para el gran compositor, con el cual compartió la vida durante más de cuarenta años. En los últimos tiempos Poldi Gerhard vivía totalmente apartada de cualquier actividad pública debido a sus serios problemas de salud. De este modo no pudo ser un testigo activo de la vuelta de la música de su esposo a España y no se pudo contar con su presencia para acontecimientos como el estreno mundial en Madrid de *La dueña*. El matrimonio Gerhard no tuvo hijos.



Poldi Gerhard, J. Gomis y Roberto Gerhard en 1948



H.C. Robbins Landon

Falso Haydn

Ha sido un antiguo conocido de nuestra revista, el gran musicólogo norteamericano residente en Francia, H.C. Robbins Landon, el que ha descubierto la superchería. Hace unos meses se habían descubierto seis sonatas para clave que se atribuyeron con bastante alegría al gran Franz Joseph Haydn. Ya se hablaba incluso de su estreno mundial, para lo cual se contaba con otro antiguo conocido nuestro, el austriaco Paul Badura-Skoda. Pero el autor de estudios fundamentales sobre Mozart y Haydn examinó las partituras y el gozo de los descubridores se fue a un pozo. El dictamen fue preciso e implacable: las seis sonatas no eran de Haydn. Se acabó lo del estreno mundial y la relativa sensación de la noticia. Otra vez será.

La última música en la Residencia

Con este mismo título, los Amigos de la Residencia de Estudiantes y la SGAE, con la colaboración de Hazen, organizaron los días 8 y 10 de marzo dos conciertos y mesas redondas en el propio salón de actos de la Residencia. No es éste, ni mucho menos, el primer acto que allí se monta con nuestra música actual de protagonista único. Sí era novedad, en cambio, que la muñidora de esta doble cita fuera la Asociación Multifonía, recientemente creada por un grupo de jóvenes compositores nuestros residentes en París. En todo caso, y como sucede en cada nueva sesión que se organiza intramuros de tanta historia, y con el piano que además de García Lorca tocaron nada menos que Ravel, Stravinski, Poulenc y Falla de mudo testigo, allí se alerta la atención muy especialmente, al paso que se multiplica el interés por cuanto se escucha.

Mucho más si, como en esta doble oportunidad, concurren tantos alicientes para cuantos nos interesamos por *La última música*: semblanzas de los compositores y exégesis de las obras, aguda y sucintamente explicadas por conocedor de la materia tan acreditado como José Luis García del Busto; audición de hasta seis títulos recientes —uno en primera audición mundial y otro española— de otros tantos compositores madrileños, nacidos entre 1954 y 1964; y glosa por éstos, en conversación con García del Busto y en posterior coloquio general, de sus respectivas creaciones, con alusión a planteamientos estéticos, elección de vehículos, técnicas empleadas, etc.

No es posible entrar en detalles de lo mucho, variado e interesante, que se dijo. Por otra parte, esta breve nota no pretende más que destacar y aplaudir el empeño en sí. Quedaría demasiado

coja, sin embargo, si no se dejara constancia en ella de las páginas interpretadas —de alta calidad las seis y expresión cada una de muy diversas personalidades artísticas— y de los jóvenes excelentes músicos franceses que las tradujeron. Estas fueron las obras: *Rosa engalanada* (flauta y guitarra) de José Luis Turina, *Verso I* (flauta) de David del Puerto, *Cadenza II* (guitarra) de José Ramón Encinar, *Movimiento perpetuo* (clarinete, violín y piano), estreno absoluto, de Alfredo Aracil; *Trío* (clarinete, chelo y piano) de Francisco Luque, y *Trío I* (clarinete, violín y piano), estreno en España, de José Manuel López. Y éstos los intérpretes: Caroline Delume (guitarra), Isabelle Duval (flauta), Anne Mercier (violín), Serge Daval (clarinete), Alain Villard (piano) y Christophe Combes (chelo).

LH.

Un Concurso a 12 bandas (de televisión)

La situación era pintoresca: veintitantos periodistas, llegados de toda Europa, sentados ante la inmensa pantalla de televisión, en el estudio londinense de televisión de WTN en Camden Lock; desde Nueva York, en la bien conocida sala de prensa del Metropolitan, Plácido Domingo y el mejicano Héctor Vasconcelos, director de Televisa, y frente a ellos otros veinte periodistas americanos; otra conexión establecida con Los Angeles, y una cuarta, vía Galavisión, desde Ciudad de Méjico. En Londres, coordinando la emisión/grabación por doce cadenas de televisión - La 2 de TVE definitivamente vinculada a la organización sólo unas horas antes, a través de la gestión de Angel Luis Ramírez, grabando la singular conferencia de prensa, el francés Frederic Pfeffer, a su vez director de La Fugue y responsable europeo del ambicioso proyecto que transforma el Concurso de Canto Plácido Domingo, iniciado el año pasado, en el «Plácido Domingo World Opera Contest»; el certamen se convierte así en el más ambicioso concurso internacional en la materia, con una dotación significativa -casi cuatro millones de pesetas para cada ganador en su especialidad: soprano, mezzo, tenor, barítono, bajo-, y, sobre todo, un lanzamiento espectacular para sus ganadores, ya que las doce televisiones de uno y otro lado del Atlántico adquieren el compromiso de transmitir en directo tanto las semifinales (Viena, 2 al 8 de mayo) como la final (Méjico, 19 de septiembre).

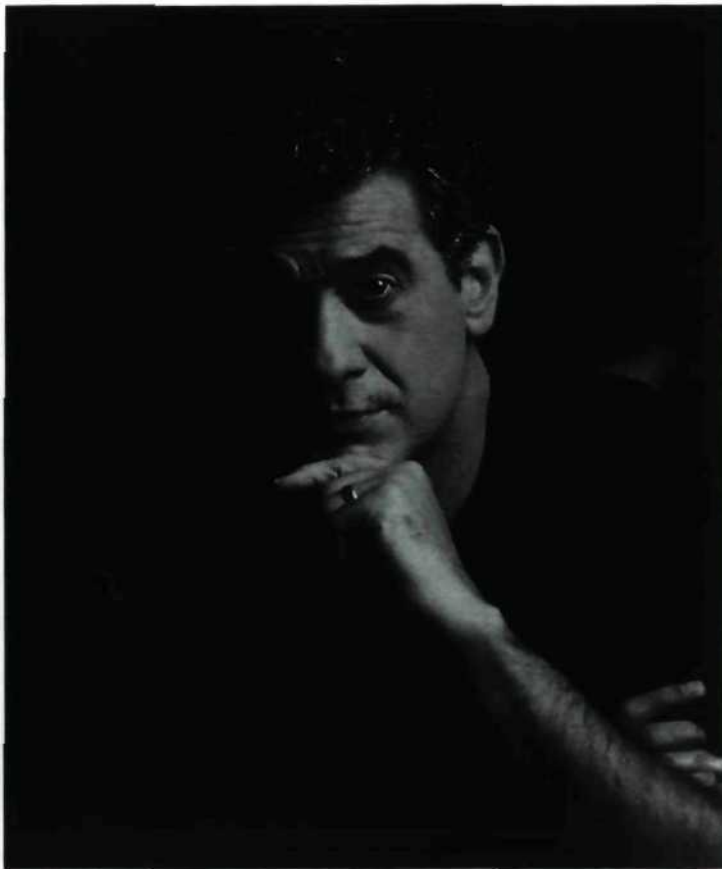
Aun con algunos momentos de confusión en los saltos de una televisión a otra -con un locutor en Méjico que, en un paso de turno de preguntas, creyó acabada la conexión y empezó a comentar la situación en Bosnia-, la extraña convocatoria

multi-banda vía satélite resultó ser un éxito para sus organizadores: «la televisión es la clave», llegó a decir en un momento de sus declaraciones el tenor madrileño, justificando, a preguntas de un reportero alemán, la necesidad de contar con las cadenas de televisión japonesas, estadounidenses y mejicanas. Los máximos preguntones londinenses -especialmente José Luis Rubio de ABC, una compañera de la ITV y quien esto firma por SCHERZO- insistimos en el tema del agotamiento nervioso que esta suerte de campeonato futbolístico del canto puede generar en los concursantes: «Es un riesgo que

duro, sí, pero sabemos que a la final llegarán los mejores, los más preparados». «Y eso que yo jamás me he presentado a un concurso», añadía el tenor.

Plácido Domingo ha recabado, para esta travesía, el apoyo de hombres de la música y las finanzas: Rupert Murdoch (Fox/News), Emilio Azcárraga (Televisa), George Glazer (Hill & Knowlton, eficaces responsables internacionales de las relaciones públicas de esta manifestación), Harry Kraut (Amberson Group, responsable de la organización americana; Kraut, un nombre bien conocido en el mundo de la música, fue Gerente de la Sinfónica de Boston y Agente Artístico de Leonard Bernstein desde 1973, y lleva a la coordinación de este proyecto a la propia Secretaria de Prensa del desaparecido Bernstein, Margaret Carson), Mitsunori Sano (Interspace, Tokio), Terence Hayden (Guthrey's Pacific, Australia) o Roland Dumas (organización europea de Operalia).

Las preliminares españolas tienen lugar en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, con coordinación de su Intendente, Emilio Sagi, los días 9 y 10 de abril. A la vez se celebran, rama europea, entre el 28 de marzo y el 19 de abril, pruebas internacionales en Austria, Italia, Alemania, Inglaterra, Suecia y Francia. La siguiente cita llevará a todos los semi-finalistas, europeos, asiáticos, americanos y australianos, a la Ópera de Viena. «Lo más extraordinario -apuntaba Plácido Domingo en la recta final de sus 60 minutos de comparecencia pluricanal- es que esta unión de esfuerzos nos permita llevar este acontecimiento cultural al mayor de todos los escenarios posibles: la televisión».



Plácido Domingo

FOTO: NICOLA DILL

asumimos -comentó Domingo desde Nueva York-, pero también es una prueba de la versatilidad de estos cantantes: en realidad estamos llamando a artistas semi-profesionales, que desde este concurso pueden empezar a vivir las tensiones y emociones de un teatro de ópera; será

José Luis Pérez de Arteaga

BARCELONA

Gardiner graba en el Palau

Barcelona. Palau de la Música Catalana. Fundación Caixa de Cataluña. 16 y 17-III-94. Robert Levin, fortepiano. Orquestre Révolutionnaire et Romantique. Director: John Eliot Gardiner. Mozart, *Obertura de «La flauta mágica»*, *Concierto n.º 25 en do mayor, KV 503*. Beethoven, *Obertura de «Fidelio»*, *Concierto n.º 5 en mi bemol mayor, Op. 73*. *Sinfonía n.º 5 en do menor, Op. 67*.

El director británico John Eliot Gardiner, que en 1991 grabó en el Palau una versión en vídeo y láser disc del *Requiem* y la *Misa en do menor* de Mozart (Philips), ha escogido de nuevo la sala barcelonesa para grabar en directo la *Quinta Sinfonía* de Beethoven. Era la única obra que le faltaba para completar la ejecución integral discográfica de sus nueve sinfonías, para el sello Archiv-Produktion (que aparecerá en el mercado el próximo mes de septiembre) y su grabación se realizó en dos conciertos públicos que tuvieron lugar los días 16 y 17 de marzo, organizados por la Fundación Caixa de Cataluña.

Gardiner creó la Orquestre Révolutionnaire et Romantique en 1990 para abordar el repertorio post-mozartiano. En su plantilla se integran una buena parte de los English Baroque Soloists y varios miembros de formaciones como la Philharmonia londinense. El resultado es una formación orquestal de apabullante virtuosismo, expresividad y belleza sonora que ejecutó una versión portentosa de la *Sinfonía* beethoveniana. Gardiner, con un *tempo vivo*, mantiene permanentemente la tensión dramática, logrando una ligereza y una exquisitez

tímbica difícil de igualar. Los detalles instrumentales fueron expuestos sin rigidez alguna, con naturalidad, flexibilidad y equilibrio perfecto. En resumen, una de las más hermosas lecturas de la *Quinta* que pueda soñarse.

El programa de los dos conciertos, que tenían como obra estelar la *Quinta* de Beethoven, presentó otro gran atractivo: la primera interpretación en Barcelona de dos conciertos para piano de Beethoven y Mozart ejecutados con un fortepiano.

El solista de los dos conciertos, el n.º 25 en do mayor, KV 503 de Mozart, y el n.º 5 en mi bemol mayor «*Emperador*» op. 73 de Beethoven, ha sido el especialista estadounidense Robert Levin y los dos valiosos fortepianos utilizados en los conciertos procedían de Holanda, bajo el cuidado del afinador y conservador Edwin Beunk. El instrumento con el que Levin tocó Mozart, obra de Paul McNulty, es una copia exacta de los instrumentos contruidos por Johann Andreas Stein en 1790. El fortepiano utilizado en Beethoven procede de los talleres de Johann Fritz de Viena, del año 1825, y ha sido restaurado en 1992 por Edwin Beunk y Johann Wennink.

El resultado de los dos conciertos, aun siendo notable, no puede medirse con la grandeza obtenida en la sinfonía. Y no por culpa de Levin, que es un músico como la copa de un pino, ni de Gardiner, que es un magnífico acompañante, ni de la orquesta, que es una de las formaciones con instrumentos originales más perfectas del mundo. El problema estriba en la escasa proyección del sonido de los dos instrumentos antiguos (muy superior el utilizado en el *Emperador*). Robert Levin exhibió una agilidad mecánica, una musicalidad y un conocimiento estilístico irreprochables, con un maravilloso sentido de la ornamentación (preciosos adornos y cadencias). Pero el equilibrio con la orquesta fue muy problemático. Con los micrófonos es posible disfrutar los detalles y matices que brinda el fortepiano. Pero en una sala de las dimensiones del Palau y frente a una orquesta, el equilibrio se resiente. De todas formas, dadas las escasas posibilidades de escuchar estos conciertos con fortepiano, la experiencia resultó apasionante, a pesar de las limitaciones. Dos notables versiones de las oberturas de *Don Giovanni* y *Fidelio* abrieron, respectivamente, las dos sesiones, que deben situarse entre los mejores conciertos de la temporada.

Javier Pérez Senz

La primavera, la sangre altera

Barcelona. Palau de la Música Catalana. 13-III-94. Palau 100. Deutsches Symphonie Orchester Berlin. Director: Vladimir Ashkenazy. Antje Weithaas, violín. Obras de Schumann, Beethoven, Stravinski.

La antigua orquesta de la Rias, la orquesta por antonomasia de Ferenc Fricsay, suena mucho y muy bien bajo la batuta de Ashkenazy. El gran pianista sigue sin acabar de tener la precisión y la claridad unívoca en el gesto —lo que podría provocar alguna falsa entrada o alguna caída del ritmo en un instrumento que no fuera tan experimentado y solvente como el de su orquesta habitual—, pero en su versión de *La consagración de la Primavera* estuvo de verdad músico, músico inspirado, vehemente, exocéntrico y arrojado, muy comunicativo, en suma. La excelente cuerda —qué rotunda sonoridad la de la sección *gravel*—, los vientos impecables y al mismo tiempo orgiásticos, la desatada y virtuosa percusión, todo rindió en la exuberante fiesta sonora despla-

gada por Ashkenazy. La versión fue, si me lo permiten, exquisitamente salvaje, como debe ser; salvaje, como conviene a la explosión de la primavera; exquisita, como conviene a la sabiduría tímbrica de Stravinski y a su magnífica comprensión, ordenación y gradación por un Ashkenazy en gracia. Quizá el maestro estaba tan emocionalmente predispuesto para esta partitura que por eso, al iniciar el programa, había *sacudido* no sé si premonitoriamente, pero desde luego bellamente, la música de la schumanniana obertura de *Manfred*, traducida con un apasionamiento romántico, muy *Sturm und Drang* (¿cómo hubiera sacado el *Manfred* de Chaikovski?, me pregunto). En el centro del programa, el *Concierto para violín* de Beethoven, se dio como una suerte de compensación

de energías. La solista Antje Weithaas se produjo con un sonido en todo momento pulido y compacto, sin quebrarse en los más arriesgados pianísimos y manteniendo el color y la brillantez en los momentos de mayor intensidad. La concepción de su parte hizo compatibles rigor y delicadeza, no exentos de cierta picardía, y eso pareció llevar a la orquesta a una expresión más contenida. La colaboración fue especialmente bella en el remanso del *Larghetto*, con un adelgazamiento del sonido por parte de la solista perfectamente acunado por el *tutti*. Seguras y brillantes las cadencias, con un virtuosismo que, casi paradójicamente, fue vehículo de una expresión más bien íntima. En suma, una versión francamente interesante para contrastarla con otras más apolíneas o mayestáticas.

José Luis Vidal

Brendel, la quintaesencia de Beethoven

Barcelona. Palau de la Música Catalana. 4-III-94. Ibercamera. Alfred Brendel, piano. Obras de Beethoven.

Oír a Brendel en Barcelona es un bien escaso: en 1972, dos veces -la primera en un inolvidable *Emperador* con la Filarmónica de Viena-, en 1977, en 1981... y ahora. En todas las ocasiones Beethoven ha sido una parte fundamental -o exclusiva, como en el recital de 1977 o como ahora- de su programa. Y hay que agradecerlo. Estoy de acuerdo con el comentario de Manuel Capdevila -la primera de las cosas bien hechas en un programa que fue un rosario de ellas- según el cual, desaparecidos los Kempff, los Backhaus, los Schnabel, Brendel es probablemente el mejor intérprete de Beethoven. Reflexión, intensa comunicación espiritual, madurez de concepto y, en cambio, una luminosidad y un vigor juveniles en la ejecución son características que intentan explicar la satisfacción, la emoción con la que oímos el recital de sonatas de Beethoven. Perfecto desde la elección del programa, un programa arriesgado: cuatro sonatas de juventud, las dos de la *op. 14*, la *op. 13*, «*Patética*» y la *op. 22*; y una sonata de la llamada *época media*, la *op. 81a* «*Los adioses*». Por lo tanto, tres sonatas *sin nombre*, aquellas que menos permiten *lucirse*, para entendernos. Claro que cualquier intérprete serio intentará una ejecución trascendente de ellas. Para eso no hace falta ser Brendel. Pero para lo que sí hace falta serlo es para lograr esa transcendencia, para que el público las reciba con el mismo convencimiento y profundidad con que, cada una en su individualidad que sólo así deviene evidente y robusta, han sido pensadas y son recreadas en la ejecución. Eso lo logró plenamente Alfred Brendel, logró embarcarnos en su

propia aventura espiritual de comprender Beethoven y recrearlo. Tomemos, por ejemplo, las dos *Sonatas* de la *op. 14*, con que abrió programa: una interpretación *dramática* de las mismas sería una arbitrariedad -no conviene ni a su carácter ni a la época, en torno a 1800, en que Beethoven las compuso-, pero de ninguna manera son unas sonatas *light*; son una música de pregnante contenido, pero fresca y clara, donde la forma todavía tiene ecos del universo haydniano y los temas, paradójicamente, hacen pensar ya en Schubert. No podemos saber cómo las ha estudiado y entendido Brendel, pero así de cuidadas, así de transformadas artísticamente sonaron. La *Sonata* «*Patética*», a despe-

¿Discutible?... probablemente, pero coherente con su hermosa y meditada concepción -y confección- del programa. En fin, por si lo teníamos olvidado, Alfred Brendel nos recordó con rigor y amor algo importante: todas las sonatas de Beethoven no valen lo que la *Aurora* o lo que la *op. 110*, pero en todas está impresa la huella del genio; lo que se necesita, como dijo el poeta, es la mano (¡con tintas!) que sepa arrancarla. En las propinas (sensiblemente escogidas dentro de la misma atmósfera del Beethoven claro y joven), después de una inolvidable y diáfana «Pequeña sonata en sol» (así anunció la *op. 49, n.º 2*), Brendel nos regaló con una soberbia síntesis de todo su Beethoven, que es simplemente Beethoven, el *Adagio* de la *Tercera Sonata*, la *op. 2, n.º 3*. ¿Quién toca eso sin cargar las tintas?



Alfred Brendel

FOTO: JOHN HEDGECOE

cho del dramatismo de su título, es de esa misma época y ambiente. Brendel, eligió, pues, la misma aproximación. Por supuesto, el *Grave* inicial fue tal y como quiere la tradición, pero sin más metafísica que la de sus notas, profundas, pero no sombrías y el *cantabile* del *Adagio* fue sencillamente cantado, con el gesto realmente ligero, casi rápido.

Brendel, serenamente, dejando oír con poderosa y medida intensidad los graves acordes de la izquierda, cantando sobriamente y hondamente pero juvenilmente los elegíacos arpeggios de la derecha, quintaesenciando Beethoven... ¡Vuelva pronto, maestro!

José Luis Vidal

La llama viva

Barcelona. Palau Sant Jordi. 4-III-1994. Puccini: *Turandot*. Eva Marton (Turandot), Verónica Villarroel (Liu), Giuseppe Giacomini (Calaf), Stefano Palatchi (Timur). Orquesta y Coros del Gran Teatre del Liceu. Director: Paolo Olmi.

Después del desgraciado suceso que quemó el Gran Teatre del Liceu, las masas estables mantienen viva la llama y esta representación de *Turandot* fue quizá el mejor ejemplo; ante este reto en una única función, en versión de concierto se unieron, seguramente por primera vez, todos los abonados y público en general de todos los turnos y se consiguió una asistencia masiva, con casi quince mil personas que prácticamente llenaron el aforo del Palau Sant Jordi; también es de destacar el apoyo de casi todos los artistas, con Eva Marton a la cabeza, que se unieron a fin de mantener el recuerdo, el apoyo y la afición. Es cierto que el Palau Sant Jordi no es un sitio adecuado para la ópera, pero parece que después del intento de la dirección, antes del incendio, era su sino enmarcar la obra pucciniana; es de agradecer el gran esfuerzo efectuado por los técnicos para conseguir que el sonido fuera lo más uniforme y real posible: se consiguió muy ampliamente en las sillas de pista, y algo menos en los lugares más alejados donde la música surgía algo lejana y con una cierta reverberación.

La dirección de Paolo Olmi estuvo muy pendiente del marco en que estaba, procurando que la brillantez no surgiera con un exceso de volumen, y de orquesta y coro; su versión fue correcta y muy cohesionada, mejorando el sonido de la orquesta, y quizá le faltó una mayor capacidad de matización en los momentos sutiles y un mayor nervio en los fragmentos de fuerza. La orquesta y el coro le respondieron con gran entusiasmo, los primeros con una gran transparencia, y los segundos, en una obra difícil, dando gran variedad de matices, desde la ductilidad en los momentos melódicos a la brillantez en los de mayor impacto, consiguiendo, entre todos, dar la visión de espíritu de equipo, como simbolismo de la noche.

Eva Marton, muy querida del público liceísta, afecto que ella corresponde, ya

había cantado este difícil papel en 1984; con el tiempo ha mejorado su concepción dándole un carácter más humano, dentro de la capa de frialdad que envuelve a la princesa, aunque hoy en día su voz ha perdido una cierta brillantez en el registro agudo; su canto fue de fuerza, pero no duro, en los momentos brillantes, y supo dar también capacidad de ductilidad en los momentos más románticos. Verónica Villarroel, que ya tiene una buena trayectoria liceísta, consiguió seguramente la mejor interpretación en Barcelona: supo ser dócil y convincente, con un fraseo cuidado y delicado, sin olvidar los momentos de mayor tensión dramática. Giuseppe Giacomini, que sustituía al inicialmente previsto Giorgio Merighi, que llegó a ensayar, volvió a demostrarnos sus condiciones: brillante en el registro agudo, seguro, con una gran técnica y con un fraseo cuidado; quizá su

tendencia a una cierta frialdad se hizo más patente, pero sólo en conseguir una mayor efusividad. Stefano Palatchi, que ya cuenta que una interesante carrera internacional, confirmó sus anteriores prestaciones: voz timbrada, musicalidad y buena línea que dieron elegancia en el fraseo y vitalidad. Muy cohesionados los tres ministros, Wolfgang Rauch, Josep Ruiz y Antoni Comas, a los que la falta de escena restó impacto, y correctos el resto de los intérpretes.

Y ahora a esperar el futuro, pues sólo está confirmado *Lucia di Lammermoor*, en el mes de junio; mucho me temo que después de todas las manifestaciones iniciales, para salir en la foto, corremos el riesgo que la vida operística en nuestra ciudad sea muy reducida, ya que al parecer se quieren utilizar las subvenciones anuales de las temporadas para las obras, con lo que puede ocurrir que después de tantas quejas por el uso de dinero público todo sea un espejismo.

Albert Vilardell



Eva Marton

*La Zarzuela, el más genuino de nuestros géneros líricos,
actualizada con los mejores intérpretes.*

Amadeo Vives

DOÑA FRANCISQUITA

ALFREDO KRAUS
MARIA BAYO

RAQUEL PIEROTTI
SANTIAGO S. JERICO

**ORQUESTA SINFONICA
DE TENERIFE**

DIRECCION
ANTONI ROS MARBÀ

Grabación en Septiembre de 1993

V 4710



Reconstruim el Liceu

Barcelona. Palau Sant Jordi. 17-III-1994. Gran gala: Las mejores voces del mundo.

El título del artículo corresponde a la composición que Joan Albert Amargós escribió para esta efeméride y con la que se inició el acto: se trata de una obra alegórica que quiere expresar toda la grandeza del teatro desaparecido y el deseo de su pronta reconstrucción, de una forma brillante y expansiva. Esta grandeza del teatro quedó plasmada por el amor que ha unido a los grandes cantantes que han querido rendir homenaje al coliseo desaparecido. Esta gala, que tuvo más de cuatro horas de duración y fue presenciada por casi quince mil espectadores (se habían vendido todas las entradas en muy pocos días), la inició Nuria Espert, que enmarcada en lo que queda del desaparecido teatro, recitó poemas de Joan Alcover, Marius Torres y Ventura Gassol, con su estilo característico, pero con un cierto comedimiento.

De los veintitrés cantantes que intervinieron, dos los hicieron desde el exterior: Josep Carreras, que mostró su habitual estilo extrovertido en *Una furtiva lacrima* de *L'elisir d'amore*, desde Londres y Plácido Domingo que con su buena línea canora cantó, desde Puerto Rico, *E lucevan le stelle* de *Tosca*. De los cantantes que se desplazaron a la ciudad condal destacaron: Eva Marton que cantó con gran carácter el aria del último acto de *Manon Lescaut*, Paata Burchuladze, que con su brillante e impresionante voz dio fuerza al aria de *Attila*, la musical *Aprile Millo*, con un dúctil *Mefistofele*, la seguridad a pesar de su larga carrera de Gwyneth Jones en el difícil *In questa reggia* de *Turandot*, obra que tenía previsto hacer este año en Barcelona, el estilo expansivo de la

voz bellísima de Jaume Aragall que, con Carmen Hernández, cantó el dúo de *Cavalleria rusticana* y cerró las intervenciones individuales con *Mottinata* de Leoncavallo, Victoria de los Angeles, con una sensual *Habanera* de *Carmen* y una delicada expresión en *El cant dels Ocells*, acompañada al violonchelo por Lluís Claret, el incombustible Alfredo Kraus con una lección de línea canora en el aria de *Romeo et Juliette* y una gran brillantez, con alguna libertad, en *La tabernera del puerto*; también Joan Pons, que demostró el porqué de su brillante carrera con dos arias de *Rigoletto* y *Andrea Chenier*, Montserrat Caballé con *Norma*, cantada con estilo belcantista y la popular canción catalana *L'emigrant* con línea melódica; Rockwell Blake que volvió a demostrar su seguridad y musicalidad en la peligrosa aña de *La fille du régiment*, al igual que Frederica von Stade que demostró su gran arte en *La grande duchesse de Gerolstein* de *Offenbach* y su calidad hu-

Fiorenza Cossotto e Ivo Vinco, que han querido testimoniar el porqué de su larga carrera liceísta, los más jóvenes: María Bayo y Verónica Villarroel, y los cantantes españoles que han hecho una carrera interesante como Dalmau González, Vicenç Sardinero, Enric Serra y Eduard Giménez. La orquesta, dirigida por Joan A. Amargós, José Collado, García Navarro, Uwe Mund y Paolo Olmi, acompañó a los cantantes y contribuyó con el coro a la presencia continua de las masas estables.

El acto fue organizado por TV3, contando con la colaboración de TVE, y debe destacarse la forma de presentación con la presencia inestimable de Constantino Romero y una gran labor en las luces que enmarcaban el telón de fondo creado por Ramón Ivars para *Anna Bolena*, representando el Liceu desde el escenario. Sólo queda por comprobar si esta muestra de solidaridad de artistas y público, encontrará su respuesta para conseguir que entidades públicas y propietarios se pongan de acuerdo, para que, sin fal-



El interior del Teatro del Liceo sirvió de motivo decorativo para la gala del Palau Sant Jordi.

mana en su integración al acto. Junto a ellos los más veteranos Piero Cappuccilli, que después de su grave accidente ha querido sumarse al acto con más deseos que realidades,

manera en su integración al acto.

Junto a ellos los más veteranos Piero Cappuccilli, que después de su grave accidente ha querido sumarse al acto con más deseos que realidades,

ellos protagonismos los diletantes y amigos de la belleza podemos contar rápidamente con el nuevo teatro.

Albert Vilardell

GALICIA

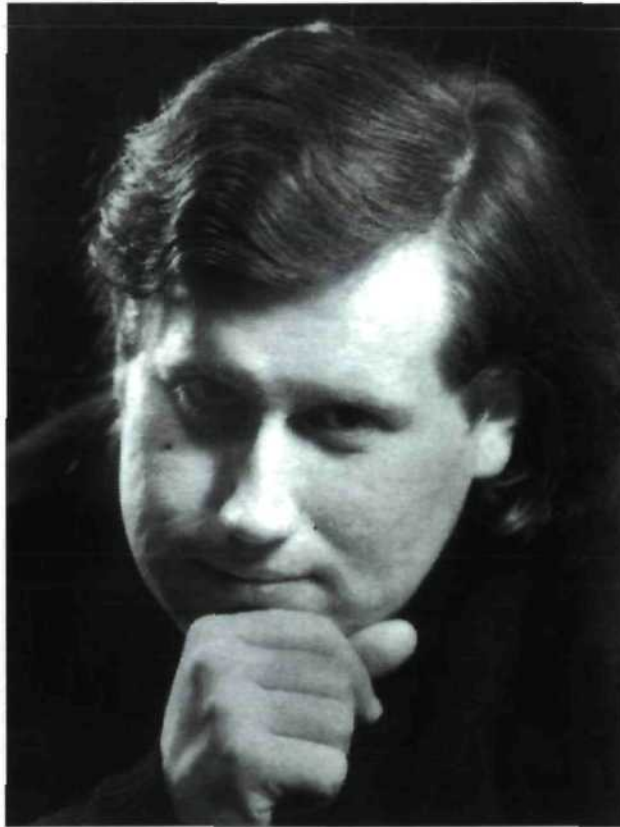
Espléndido Dvorák

Vigo. Centro Cultural Caixavigo. 25-II-94. Brahms: *Concierto para piano y orquesta n.º 1*. Dvorák: *Sinfonía n.º 9 «Del Nuevo Mundo»*. Grigori Sokolov, piano. Orquesta Sinfónica de Galicia. Director: Víctor Pablo Pérez.

Las actuaciones de la Orquesta Sinfónica de Galicia siempre suponen un motivo de satisfacción para los melómanos gallegos, la calidad mostrada en este concierto, después del bache que atravesaron en los últimos meses, añade a la satisfacción la esperanza de consolidar en breve plazo una orquesta propia que tendrá mucho que decir en el panorama musical español, si continúa en esta línea.

En general, si bien se puede echar de menos un cierto brillo en el sonido de la cuerda, igualmente hay que señalar la excelente sección de metales con que cuenta la Orquesta, y sin duda es sólo cuestión de tiempo y de trabajo el lograr esa riqueza de timbres, de contrastes, de voluptuosidad sonora que le falta.

En esta ocasión, acompañó a la Sinfónica de Galicia en su papel de solista en el *Concierto* de Brahms, el ruso Grigori Sokolov, pianista sobrado de técnica como quedó patente en el movimiento inicial aunque dejó un poco de lado el aspecto camerístico, intimista, siempre presente en la música de Brahms, especialmente en el *Adagio* con el que no logró conectar en ningún momento. Por lo demás, en la cadencia final tocó con seguridad y brillantez culminando un *Allegro* ma non troppo de mucha clase. En cuanto a la Orquesta se mantuvo en la primera parte un tanto neutra, distante de la obra e incluso apática (sobre todo en el *Adagio*, a tono con el piano), sin perjuicio de que haya salido airoso de las dificultades técnicas que plantea. ¡De qué forma cambiaron las cosas en



Grigori Sokolov

la *Sinfonía «Del Nuevo Mundo»*! Versión de gran altura que sorprendió por el cuidado tratamiento estilístico y por la energía musical desplegada. Mención singular para el Scherzo que trajo un ímpetu casi bruckneriano pero sin atropellarse ni acelerar innecesariamente el *tempo*, enlazando con un *Allegro con fuoco* final colorista y sin fisuras. Tampoco faltaron los momentos de efusión lírica en el *Largo* lejos de cualquier afectación o amaneramiento. Como viene siendo habitual la batuta de Víctor Pablo Pérez fue garantía del buen trabajo del conjunto y responsable destacado de la espléndida lectura de la *Sinfonía* de Dvorák.

Esperamos las próximas actuaciones confiados en que este buen momento de la Orquesta Sinfónica de Galicia sea ya un camino sin retorno.

Daniel Alvarez Vázquez

Actividad de la OSG

El nacimiento de la OSG vino acompañado de las protestas subsiguientes a la ausencia de instrumentistas gallegos en su plantilla original. Estas protestas, si bien subidas de tono, no lograron provocar un debate sobre la cuestión pues, salvo para los músicos rechazados, pareció claro que la responsabilidad de la ausencia de instrumentistas gallegos se debe única y exclusivamente al pésimo sistema educativo, no es en vano que los Conservatorios gallegos padecen de una calidad media notoriamente inferior a la muy baja calidad media estatal. Con la plausible intención de mejorar la situación, la OSG ha convocado por vez primera unas becas de formación en música orquestal para instrumentistas gallegos o alumnos de Conservatorios de Galicia; los alumnos estudiarán con instrumentistas de la OSG y participarán de las actividades regulares de la orquesta. El desarrollo de este programa es un test previo a la creación de la «Escuela de Estudios Orquestales», uno de los aspectos más ambiciosos del proyecto de creación de la OSG; test imprescindible ante el riesgo de que sea imposible admitir alumnos gallegos en bastantes instrumentos, dadas las carencias en su formación, algo que se sabrá ya cuando se publique esta información.

Otra buena noticia, reflejada en las páginas de publicidad de SCHERZO, es la incorporación de la OSG a la programación de abono de los Auditorios de Santiago de Compostela y Vigo; algo que parecería obvio de no venir precedido de suspicacias debidas a rivalidades entre las ciudades, pertenecientes al mismo rango que la existente entre el Celta y el Deportivo. Por más que la crisis haya colaborado, lo cierto es que hay que celebrar todo triunfo del sentido común y de los hábitos de convivencia. Asimismo se ha iniciado otra forma de colaboración: la programación de los mismos espectáculos en los tres Auditorios sin perjuicio de las programaciones individuales; algo que agradecemos sinceramente los espectadores y por lo que sólo existe un perjudicado: Autopistas del Atlántico, empresa que debería subvencionar a los melómanos a los que las obsesiones autárquicas del gerente del Auditorio compostelano hicieron padecer un 1993 viajero.

Xoán M. Carreira

MADRID

Fascinante sacudida

Madrid. Auditorio Nacional. Sala Sinfónica. 22-II-1994. Ciclo Orquestas del Mundo. Susan Narucki, soprano. Concentus musicus Wien. Director: Nikolaus Harnoncourt. Haydn: *Sinfonías n.º 85 en si bemol mayor «La Reina» y n.º 82 en do mayor «El oso»*. *L'anima del filosofo ossia Orfeo ed Euridice: Che chiedete da me? - Filomena abbandonata; Dov'è l'amato bene? - Del mio core il voto estremo. La vera costanza: lo son poverina. Orlando Paladino: Palpita ad ogni instante. Lo speziale: Caro volpino.*

Nada menos que 41 años hemos tenido que esperar, desde que en 1953 fundara el Concentus musicus, par ver atemizar a Harnoncourt en la capital de España. Nunca es tarde si la dicha es buena, y en este caso, gracias a lbemúsica, la dicha, o mejor, las dichas, resultaron buenísimas. La primera fue la de comprobar en vivo la superlativa clase de su conjunto: impecable afinación en todas las familias, cantidad y belleza de sonido inhabituales en muchos otros conjuntos de este tipo, solistas espléndidos (magnífico el flauta en el segundo tiempo de la *Sinfonía n.º 85*), y una cuerda, en fin, que maravilla por su capacidad para articular con claridad y agilidad pasmosas, y para ejecutar con asombrosa fidelidad las innumerables variantes de fraseo y acentos y la gran amplitud dinámica demandados por las enérgicas y expresivas manos de su director. La siguiente fue la de confirmar, desde el primer acorde de la mencionada sinfonía parisina, y hasta el último del Finale de la *n.º 82 -bisado-*, que Harnoncourt ofrece un Haydn que, sencillamente, se sitúa en otra dimensión, una que no sólo aporta nueva luz a esta música, haciendo parecer literales tantas otras interpretaciones, sino que demuestra que la elegancia, la gracia, el sabor danzable, no están reñidos con el vigor, la vitalidad, e incluso la agresividad, que de todo ello hay en los pentagramas haydnianos. El temperamental fundador del Concentus conoce las partituras hasta en el más mínimo detalle (como se pudo advertir incluso en el impecable acompañamiento de las arias, cuyo texto vocalizaba casi continuamente), y sus manos, que marcan enérgicamente, tan pronto transmiten el matiz más sutil como se convierten en verdaderos estiletos capaces de extraer las más agresivas sonoridades, en colaboración con una más que curiosa panoplia de gestos faciales, incluidas alucinadas, penetrantes o funbundas—lo que corresponda— miradas a sus músicos. En una palabra, no sólo sabe el berlinés perfectamente lo que quiere, sino que lo transmite con una claridad meridiana, con una expresividad y magnetismo increíbles. No es pues de extrañar que consiga de la orquesta tan prodigiosa prestación, y por ello pudimos disfrutar de sendas magistrales versiones de las dos sinfonías mencionadas, con auténtico fuego en los



FOTO: KLAUS THUMSER

Nikolaus Harnoncourt

primeros tiempos y chispeante alegría en los finales de ambas (en el caso de la *n.º 82* con una rutilante recreación de la rústica sonoridad y rítmica de esta página), elegante pero animada concepción del Allegretto —también en ambos casos— y sobre todo, con una irrepetible, deliciosa traducción de los minuetos, cuyos Tríos (¡qué auténtica maravilla el de la «Reina!») adquieren en sus manos todo su carácter danzable, pocas veces tan evidente. Aunque era de interés la programación de las arias operísticas (faceta harto menos frecuentada de Haydn), especialmente teniendo en cuenta la belleza de páginas como *Del mio core il voto estremo* o *Palpita ad ogni instante*, éstas constituyeron el único lunar del programa, ya que Narucki, nueva para quien esto firma, aunque lució intenciones expresivas en algún momento, tiene un instrumento vocal pobre en cantidad, feo en el timbre, especialmente en los graves, apenas audibles, y su ejecución de los pasajes de coloratura resulta abiertamente fallida, adornada con excesivo vibrato y desafortunada afinación. En fin, para olvidar cuanto antes.

Pero lo importante, *lo speziale*, era Harnoncourt, y Harnoncourt demostró su inmensa categoría, proporcionándonos una de esas sacudidas, fascinantes, que tanto le gustan... y a nosotros. Ojalá no haya que esperar otra eternidad para volverle a ver.

R.O.B.

Perspectivas

Madrid. Auditorio Nacional. 9-III-94. Schlick, Koch, de Mey, Mertens. Coro y Orquesta Barrocos de Amsterdam. Director: Ton Koopman. Bach, *Misa en si menor*. 13-III-94. Mellon, Scholl, Padmore, Kooy. Collegium Vocale de Gante. Director: Philippe Herreweghe. Bach, *Cantata n.º 66, Oratorio de Pascua*.

Estos dos conciertos dedicados a obras de Bach han presentado ciertos rasgos comunes —que afectaban más al lado técnico— y diferencias de carácter estético. La visita reciente del Concentus musicus mostró, por lo demás, que esta veterana formación se mueve por niveles de afinación y seguridad todavía no alcanzados ni por la Orquesta Barroca de Amsterdam ni por el Collegium de Herreweghe.

En la *Misa en si menor* se dieron problemas de conjunción en las trompetas en el *Gloria* y manifiestos apuros en la trompa en su desde luego difícilísima parte del «Quoniam» de la misma sección. En general, las contribuciones más logradas se decantaron del lado del coro, sobre todo al acometer los números jubilosos, tipo «Cum Sancto Spiritu» del *Gloria*, «Et exspecto resurrectionem mortuorum» del *Credo* o el vivísimo «Osanna in excelsis». Koopman planteó su versión a partir de un equilibrio entre las partes íntimas y las brillantes. Magnífica aportación del tenor Guy de Mey en el «Benedictus qui venit», a cambio de un contratenor de muy poca consistencia.

Herreweghe propuso un Bach contenido e interiorizado. En el coro inicial de la *Cantata n.º 66*, sin embargo, el grupo vocal —siempre excelente— superó en mucho a los instrumentistas, que hubieron de desplegar toda una lucha con la materia sonora. Destacables las labores de bajo y contratenor. En el *Oratorio de Pascua*, los deslices en el fraseo del oboe se vieron ampliamente compensados por el extraordinario solo de la flauta —de una gran delicadeza—, sobre el órgano y los *pizzicati* de chelo y contrabajo, en el aria *Seele, deine Spezereien*. Plan y realización no confluyeron en el aria del tenor, como suspendida en el tiempo, pero con claros problemas de perceptibilidad de la voz.

E.M.M.

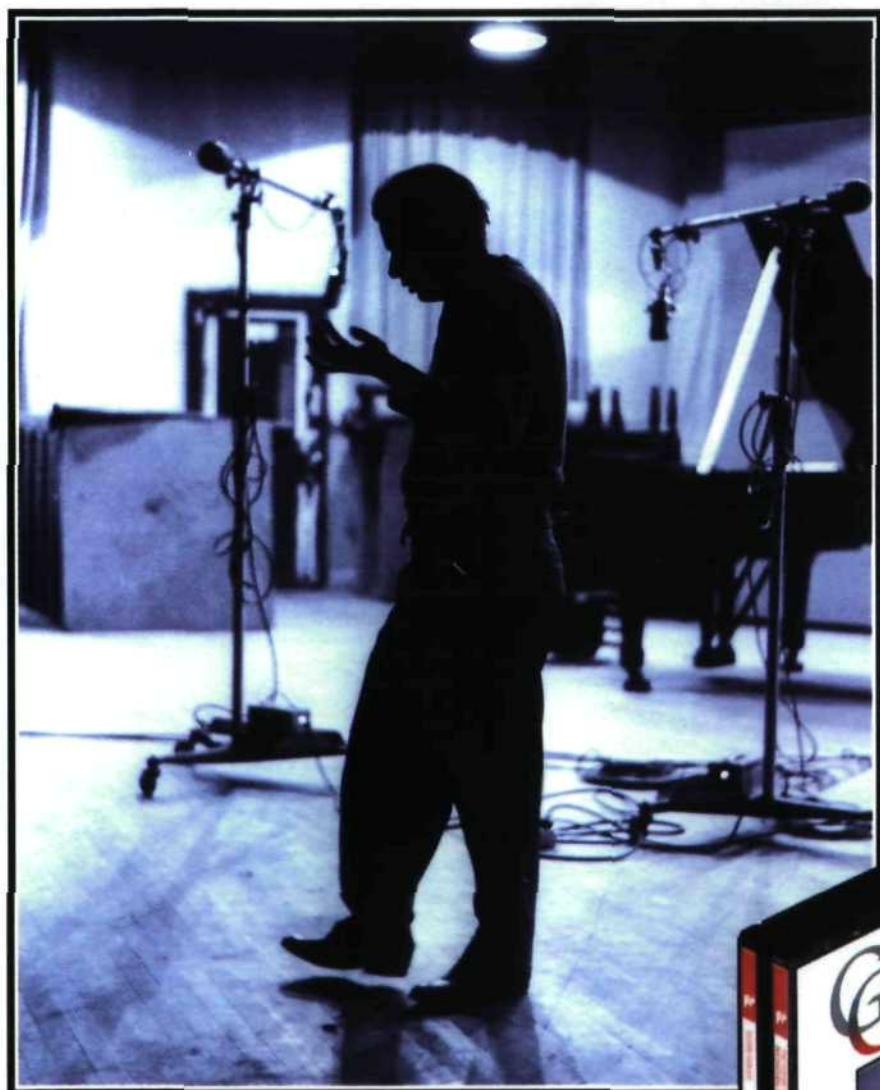


THE
GLENN
GOULD
EDITION

SONY
CLASSICAL™

THE CONTINUING SUCCESS STORY OF
THE LATE, GREAT GLENN GOULD

THE LAST RECORDING



*But by no means the
final note in the series.*

Cinco nuevos títulos ansiosamente esperados se han añadido a la rápida expansión de la Glenn Gould Edition, incluyendo la última grabación de Gould dirigiendo e interpretando a Wagner.

La originalidad e importancia histórica de las actuaciones de Gould hacen de estas grabaciones algo especial para coleccionistas.

*"Son las grabaciones más dinámicas
y creativas jamás realizadas."*

The Sunday Times

Box-set contains:

- SM2K 52612 Bach: Toccatas
- SM2K 52623 Haydn: Piano Sonatas
- SM3K 52638 Beethoven: Piano Sonatas Vol. I
- SM3K 52642 Beethoven: Piano Sonatas Vol. II
- SMK 52650 Wagner: Piano Transcriptions

ALSO AVAILABLE SEPARATELY

HIGH DEFINITION
REMASTERING

SBM
Super Bit Mapping

State of the art remastering
for superior sound quality



VOL. V
NOW AVAILABLE!

Complete
Box-Set
SX11K 52695

Con pausas pero sin cortes

Madrid. Auditorio Nacional de Música, 19-II-94. Bruckner: *Sinfonía n.º 2 en do menor*. Versión revisada de 1877. Edición: Nowak (1965). *Te Deum para solistas, coro y orquesta con órgano*. Joan Rodgers, soprano; Diana Montague, mezzosoprano; Kurt Streit, tenor; Stafford Dean, bajo. Orfeón Donostiarra. Director: José Antonio Sainz. Orquesta Sinfónica de Tenerife. Director: Víctor Pablo Pérez.

El tercero de los conciertos del Ciclo Bruckner organizado por la Fundación Caja de Madrid estaba muy bien programado y podía contarse de antemano con el éxito del Orfeón Donostiarra al cantar el magnífico *Te Deum* compuesto entre 1881 y 1884. Efectivamente, la agrupación vasca, tan admirada en Madrid, se encuentra en un gran momento y entusiasmó al público por su afinación, redondez y dinámica, con *pianissimi* auténticos, con cuerpo, y su tradicional potencia sin rozar jamás el grito. El Donostiarra se erigió en el gran protagonista de la segunda parte de la velada y a su lado quedaron en segundo plano la orquesta tinerfeña y su director, por otra parte estilísticos y musicales, y un tanto desdibujado el competente cuarteto solista. Por cierto, una pregunta a quien corresponda: ¿era necesario traer de fuera este cuarteto, cuando el papel secundario de la mezzo y del bajo facilitarían la elección de voces españolas.

Pero la sorpresa, muy grata, la ofreció la primera parte, donde el público siguió con gran atención la actuación de la Orquesta Sinfónica de Tenerife y su director titular y les premió al final con verdadero entusiasmo. La *Sinfonía n.º 2* de Bruckner no se tocaba en Madrid desde que Hermann Scherchen la estrenara aquí con la ONE el día 26 de marzo de 1965; puede hablarse, por tanto, de reestreno. La obra, inspirada y con un movimiento, el segundo, sublime, no es de difícil audición si los intérpretes aciertan a exponer los aspectos más delicados de la partitura —hay que tocar *piano* muchas veces— y a organizar el aparente desbarajuste resultante de las numerosas y famosas pausas, que se corresponden con los cambios de registración de los organistas. La Orquesta de Tenerife —dulce, homogénea, empastada— se reveló como el instrumento ideal para resolver el primero de los problemas; en cuanto al segundo, Víctor Pablo Pérez dirigió con dominio, atento a mantener la tensión, muy preciso en el ritmo y con cierta tendencia a aligerar el *tempo*. Para el Andante puede y debe pedírsele al aún joven maestro burgalés otra anchura y profundidad; pero el rigor en la construcción del Finale, el movimiento más complicado en cuanto a la forma, puede servirle ya de tarjeta de visita allí donde se presente con esta sinfonía.



Víctor Pablo Pérez

FOTO: RAFA MARTÍN

Precisamente ante la posibilidad de que Víctor Pablo Pérez insista en programar esta obra y en ampliar su repertorio bruckneriano, creo conveniente señalar aquí algunas inconsecuencias en la elección de la partitura, pues por esos mundo de Dios ya empieza a hilarse fino en estas cuestiones. En primer lugar, si la actual plantilla de la orquesta dispone sólo de seis contrabajos, por otra parte excelentes, no se comprende el aumento de oboes y flautas a tres, cuando la partitura está escrita a dos. Después, si se decide abrir —de acuerdo con la tendencia hoy dominante— los cortes de la versión revisada, señalados *Vi-de* o recomendados en la edición Nowak, entonces hay que retomar a la edición Haas (1938) y reponer también las repeticiones del Scherzo, que Nowak no indica. Por último, puestos ya a tocar la obra con la fisonomía y dimensiones originales, debe concluirse el Adagio con el solo de trompa de la primera versión, mucho más bello que el de clarinete de la segunda, y más cuando se encuentra, por fortuna, con un trompa solista de gran calidad.

Mas lo importante aquí y ahora es felicitar al Cabildo de Tenerife por su orquesta, a Víctor Pablo Pérez por su excelente concepto y capacidad para plasmarlo, y a la organización por confiar

Madrid romántico

Romanticismo germánico y Románticos alemanes —o sea lo mismo— me da que me da lo mismo —son los dos ciclos que la Comunidad de Madrid propone este año a los aficionados de la capital a cargo de dos orquestas que muestran una progresión envidiable: la Sinfónica de Madrid y la de la Comunidad. En el primero, la «Arbós» se ha puesto ya a las órdenes de Antoni Ros-Marbà y Sir Alexander Gibson. El maestro catalán obtuvo unos notables resultados en una fogosa *Obertura de «Manfred»* y una muy interesante *Cuarta Sinfonía* de Schumann, mientras Gibson —orondo y no muy claro en sus maneras— ofrecía una buena *obertura de El cazador furtivo* de Weber y una *Novena* de Schubert algo gruesa pero con aceptable línea en la que destacaron las maderas y esa cuerda que otorga a la orquesta madrileña una de sus mejores señas de identidad. En los dos casos, lo más flojo fueron los respectivos solistas: el pianista Antonio Ruiz Pipó en la *Introducción y allegro appassionato* de Schumann y la soprano María Orán en el *Ah, Pérfido* beethoveniano.

El ciclo continuará, en el caso de la Sinfónica de Madrid, con conciertos bajo la dirección de García Navarro, Theo Alcántara, Günther Neuhold, Pinchas Steinberg, Rafael Frühbeck y, atención, el grandísimo Kurt Sanderling. La Orquesta de la Comunidad de Madrid será dirigida por Josep Pons y Miguel Groba, y el Coro homónimo por Rainer Steubing.

La idea no es, desde luego, muy original, y son muy pocas las piezas propuestas de audición infrecuente. Tal vez la intención de los organizadores es ir haciéndose con un público asiduo —y es cierto que distinguible del habitual de la ONE o de la OSRTVE— al que no conviene asustar demasiado pronto. Pero ello no deja de exigir que, tras el Chaikovski de la pasada temporada y estos románticos de ahora, la próxima vez sí se corran más riesgos y se equilibre lo conocido y lo ignoto. Mientras tanto, traer a Sanderling —menuda coartada— bien puede valer como lenitivo a tan trillada programación.

L.S.

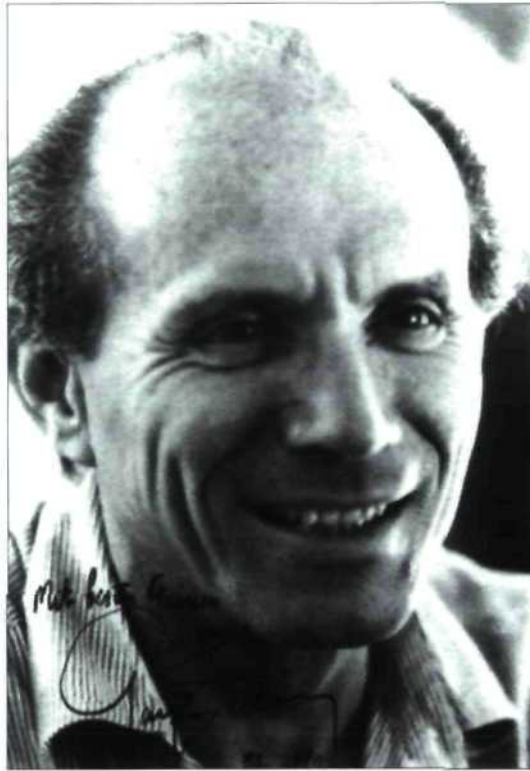
este concierto a españoles que saben tocar con verdadero estilo bruckneriano.

Angel Fernando Mayo

RTVE: síndrome de Estocolmo

No sé si unos meses de asiduidad auditiva con la formación del Monumental habrán hecho nacer en mí algo similar al virus de Estocolmo, pero lo cierto es que todos los conciertos de la RTVE empiezan a parecerme interesantes. El del veterano Peter Maag, hombre bienquisto por este grupo de músicos, garantizó en la *Júpiter* la pureza de líneas y estilo, más que la pulcritud en los detalles del acabado. Sin forzar el dramatismo, que era también una senda viable, y sin alcanzar tampoco la magia del *Concierto para clarinete* ofrecido en el Auditorio en su día, Maag transmitió a las claras su amor por Mozart y supo encontrar trazos vigorosos en la catedralicia polifonía del último tiempo. Iguales garantías para la cantarina *Misa de la Coronación*, pese a que el aire *solemne sofocó algunos remansos líricos*. Vocalmente sólo Rosa Manion acertó a destacar y el Coro de la RTV, éste sí, erre que erre, sonando bastante emborronado y haciendo desear nuevos aires.

Gary Bertini, sin abandonar la sobriedad, llama en seguida la atención, y para ello fue suficiente un Intermedio de *Goyescas* bastante anticonvencional, revestido de filarmóni-



Gary Bertini

ca dignidad. La temperatura subió aún

de punto en la versión para plantilla grande de *El amor brujo*, en lectura de encendidos tonos, con pin-celadas expresionistas tan caras al director. Para Bertini no parece existir música sin conflicto y ello es, precisamente, lo que aquí mostró, resaltando aún más el hecho cuando la tímbrica es agresiva. Modesta, en cambio, por académica y feble, la contribución vocal de Alicia Nafé, y no tan satisfactoria dentro de su alto nivel la traducción de las *Imágenes* de Debussy, en las que la formación no pudo dar ese plus de refinamiento y aguilatación tímbrica. *Los perfumes de la noche*, donde acaso resida la madre del cordero de la *Ibena*, fueron, con todo, un modelo en lo referente a la claridad expositiva de las zigzagueantes líneas melódicas. Finalmente, cabe también levantar acta de la presentación en el *Primero de Prokofiev* del violinista ruso Vadim Repin, de magnífica afinación y poderoso sonido —salvo en el pizzicato, un poco falto de cuerpo—, secundado espléndidamente por Ros Marbà, que le alfombró dos alucinantes codas que evocaron sendos paisajes lunares.

Joaquín Martín de Sagarmínaga

Rapsodia española

La música española ha sido la protagonista principal de los conciertos de la ONE celebrados tras nuestro último repaso al devenir de su temporada. Así, 4, 5 y 6 de marzo, Antoni Ros Marbà proponía una interesante sesión con las *Variaciones Dartmund* y el *Tiento de primer tono y batalla imperial* de Cristóbal Halffter —ejemplos bien distintos de la inteligencia constructora de su autor—, el *Concierto para violín* de Rodolfo Halffter —espléndida muestra de un casticismo de buena ley— y los *Salmos XXII y CXVI* de Ernesto Halffter —de lo mejor del autor de la *Sinfonietta*. Música toda ella de primerísima calidad y que, sin embargo, sólo fue capaz de mediar el Auditorio el domingo. Descorazonador a veces nuestro público, ignorante seguramente de las delicias de un programa como éste: fácil, brillante y bello. Víctor Martín resolvió muy bien su parte en el *Concierto* y Ros derrochó competencia y cariño hacia tales músicas que debieran

entrar ya sin dificultades en la rutina de nuestras orquestas.

El otro punto español fue el estreno de *Rose in fiamme* de Mauricio Sotelo (1961), un compositor de excelente formación teórica y sobresaliente oficio que plantea su obra desde presupuestos que nacen de la asunción de lo que podríamos llamar la gran tradición de la música contemporánea, la misma que desde otros puntos de partida se quiere romper demasiado pronto. Cerca, como señala Alvaro Gilbert en sus notas, del último Luigi Nono, tal disposición significa algo en un momento en el que la pura facilidad —y felicidad— de lo tímbrico, el embrujo de los climas parecen llevarse el gato al agua. Música de un detallismo infinito, con referencias explícitas al cante jondo, que requiere una situación nada habitual de la masa sonora, fue defendida con convencimiento por el pianista Massimiliano Damerini y el director José Ramón Encinar. El domin-

go 13 de marzo algunos miembros de la ONE volvieron al vicio de reír abiertamente a lo largo de la ejecución de una pieza de estreno. También así se explican ciertas cosas.

Antes de estos dos conciertos, los días 18, 19 y 20 de febrero, Sergiu Comissiona había dirigido aseadamente un programa Rimski, Rachmaninov, Chaikovski sin especial relieve y, la semana siguiente, Aldo Ceccato nos ofreció la bella *Invenzione Concertata* de Petrassi, una *Sinfonía de los Salmos* stravinskiana dicha con buen tono general y un *Concierto en si bemol menor* de Chaikovski en el que destacó la fulgurante y a la vez muy clara versión de Brigitte Engerer, una pianista que por los discos parecía sólo correcta y que al natural ha resultado ser una intérprete de enorme solidez. Aplaudidísima, regaló como propina unos magníficos *Fuegos de artificio* de Claude Debussy.

Luis Suñén

Dos de canto

Madrid. Auditorio Nacional. Sala de Cámara. 19-II-1994. Barbara Bonney, soprano; Warren Jones, piano. Obras de Mozart, Schubert, Grieg y R. Strauss. 16-III-1994. Thomas Hampson, barítono. Geoffrey Parsons, piano. Obras de Schumann, Bridge, Neidlinger, Naginski, Bernstein y Debussy.

Como «una voz lírica, fresca, timbrada, cálida y fácil» describía muy acertadamente Arturo Reverter a Barbara Bonney en sus excelentes notas al programa de mano. Bonney lució, en efecto, las virtudes apuntadas, y salvó con soltura los escollos de tesitura en algunas páginas (el *Ständchen* straussiano, por ejemplo), aunque en la zona más grave pueda perder algo de la calidez apuntada (algún momento del *Kennst du das Land* de Schubert). Pero menores, en todo caso, pues sobre todo mostró una sólida madurez en el concepto y una cuidada expresividad que hicieron de su recital una deliciosa experiencia. Pudimos disfrutar del hermoso melodismo mozartiano, de la íntima, delicada tristeza del *Nur wer die Sehnsucht Kennt* de Schubert, de la ternura del *Wiegenlied* o la ligera y chispeante *Schlagende Herzen*, ambas de Strauss, de la susurrante *En svane* de Greg, por poner sólo algunos ejemplos. El pianista Warren Jones se produjo con exquisito gusto y cuidada matización (el citado *Nur wer die Sehnsucht Kennt*), aunque su articulación quedó algo empañada en algunos momentos (también citado *Wiegenlied*) por una cierta tendencia al abuso en el pedal. El éxito fue enorme (probablemente el mayor en los conciertos de este ciclo hasta ese momento), y Bonney obsequió una emocionante *Morgen* de Strauss (magnífico Jones aquí) y una tierna página de Grieg. Estupendo concierto, en definitiva.

Hampson, por su parte, posee una voz brillante y poderosa en la región media y grave, aunque el color pierde belleza a menudo en los agudos, bien

realizados pero con un carácter un punto afasetado. La entonación es segura en general, algo menos en los *piano* (pareció dudosa en el final de la primera estrofa de *Im Rheim, im heiligen Strome* de Schumann, por ejemplo). El barítono norteamericano se produjo con cuidada expresividad, y alcanzó notables resultados en algunos momentos (poético, delicado en *Hörich das liedchen klingen* de Schumann). Sin embargo, no parece haber profundizado en el complejo mundo schumanniano, que quedó pulcramente realizado y con buena intencionalidad, pero sin alcanzar los niveles de sutileza que había mostrado Bonney anteriormente. Pareció más a gusto en las páginas —más sencillas y directas— de autores norteamericanos de la segunda parte, y ofreció un notable Debussy como cierre, con gracia en la *Balada de las mujeres de París*, aunque para quien esto firma resulta un poco raro eso de escuchar la *Balada para rezar a Nuestra Señora*, con frases como «Soy una mujer pobre y anciana», en voz tan acusadamente masculina. Modélica, perfec-



Barbara Bonney

FOTO: SUSECH BAYAT

ta contribución de Parsons en todo el recital, y éxito rotundo que obligó a Hampson a conceder una propina mahleriana (un tanto superficial) y una página francesa un poco amanerada, que no pude identificar. Vergonzante ausencia de cierto público (pese a lo que había más de media entrada), sin duda invitado, con la lamentable paradoja de que hubo demandantes de localidades que se quedaron con las ganas.

R.O.B.

La guerra de la Malvina

Madrid. Teatro de la Zarzuela, 28-II-1994. Dame Gwyneth Jones, soprano; Geoffrey Parsons, piano. Imanol Arias, narrador. Obras de Weber, Garrigues, Loewe y Wagner.

Bajo el título de *¡Oh, Malvina!* la soprano galesa Gwyneth Jones ha montado un curioso espectáculo donde se da repaso a las vicisitudes, como cantante, mujer y súbdita, de Malvina Garrigues, luego Schnorr von Carosfeld por matrimonio con el tenor alemán con el que estrenaría el *Tristán* wagneriano. El narrador da cuenta de aquel agitado currículum, confiriendo al acto un clima de conferencia con ilustraciones musicales. El texto de Klaus Geitel es moderadamente documentado, explicativo, pero, al carecer de contenido dramático, no exige la presencia de un actor, mejor convendría un experimentado locutor de radio, tipo Rafael Taibo. Sobre todo teniendo en cuenta que el elegido transmitió bastante abulia y, especialmente, una irritante falta de preparación, empeñándose en pronunciar mal la mayoría de los nombres propios (haciéndolos ingleses: *Maim* por *Mime*, por ejemplo) y cayendo en errores como el de no acusar un cambio en el programa. La soprano, majestuosa y aún bella en su triple disfraz de la evocada colega, dio cuenta de la voluminosa voz que se conoce, coronada por macizos agudos, y enturbiada por un vibrato excesivo, escaramuzas con la afinación y dificultades en el paso del centro al grave. Jones recordó a su predecesora cantando la *Rezia* de Weber y la *Isolda* de Wagner, con visitas a *Kundry*, *Ortrud* y *Senta*. Leyó cartas de Garrigues con un castellano exótico y pintoresco. La asistencia de Parsons no se redujo al buen sonido de su piano (aunque inviable en el caso de evocar la orquesta wagneriana), sino que, animado por el ambiente, dio dos réplicas como Brangania a la *Narración* de la *Isolda-Jones*. Infrecuente y aburridilla velada.

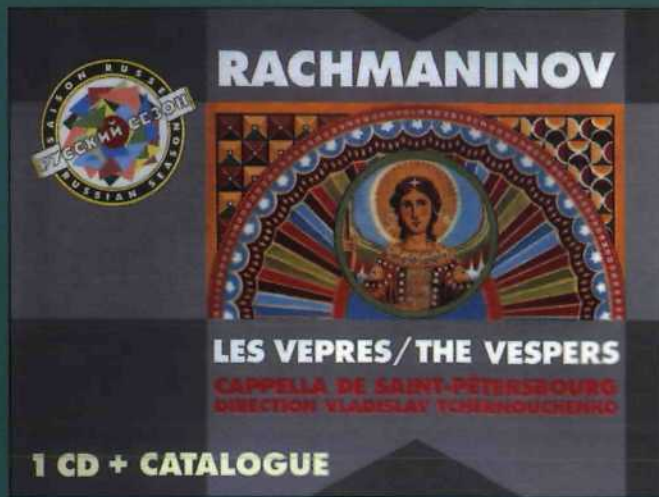
F.F.

**Concertista y Profesor
de Piano.**

**Da clases a domicilio.
Enseñanza en todos
los niveles.**

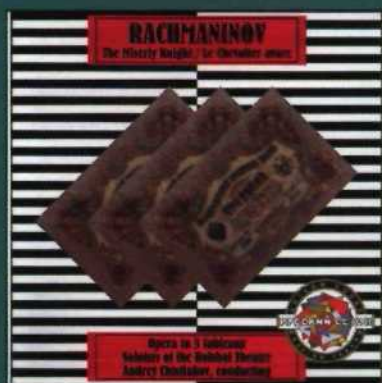
**Perfeccionamiento.
Preparación exámenes
del Conservatorio.**

Teléfono 465 16 85



CD CMX 388050

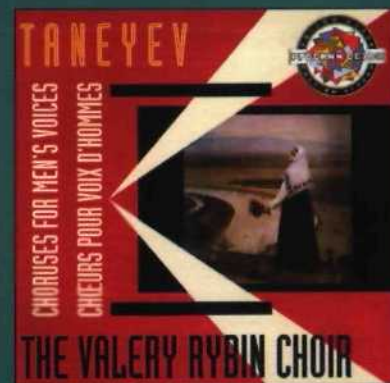
NUEVO CD CATALOGO



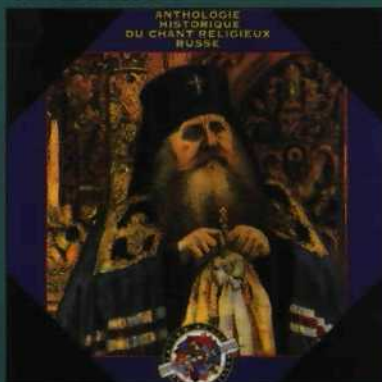
CD LDC 288080



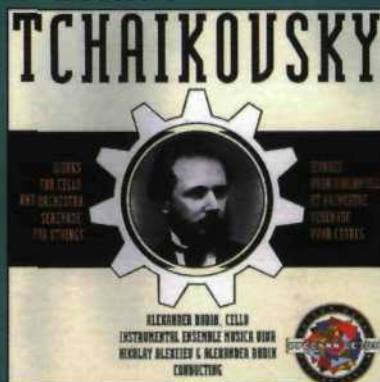
CD LDC 288070



CD LDC 288074



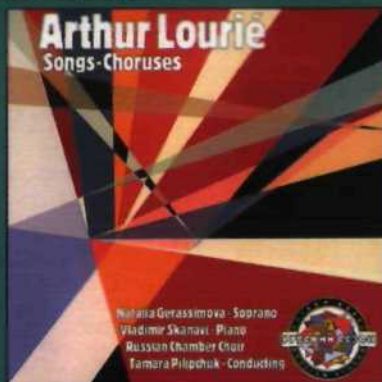
CD LDC 288071



CD LDC 288082



CD LDC 288078



CD LDC 288084



CD LDC 288081



CD LDC 288079

Nuevos títulos en ciclos diversos

Si esta suerte de dación de fe mensual de que no falta en Madrid, y en distintos frentes, la preocupación por la creación musical de ahora mismo resulta siempre de tipo telegráfico, no les digo a ustedes nada cómo va a serlo en este número de abril, después del bimestral de enero/febrero y de haber surgido para el de marzo problemas insolubles de espacio. Y habiendo habido además en lo que va de año no sé cuántas novedades dignas de ser reseñadas.

De los tres ciclos principales del INAEM, es otra vez el del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea el que, con toda lógica, se lleva la palma en el número de estrenos entre primeros de año y mediados, casi, de marzo: nada menos que nueve, repartidos entre dos sesiones de la sala de cámara del Auditorio Nacional y tres de la de columnas del Círculo de Bellas Artes, colaborador —como la Casa de Velázquez de una de aquéllas— de las celebradas en su sede. Fue en ésta donde, el 16-I, el nuevo y ya estupendo grupo Isar Cámara estrenó con carácter absoluto dos títulos: *Eixos* de Xavier de Paz y *Quinteto para piano y cuerdas* de Josep Soler. El primero, asimismo para cuatro cuerdas y piano, aprovecha al máximo sus ocho minutos con un tupido entramado de ideas, mientras que el segundo, a pesar del soberano oficio en él desplegado, hace que pese demasiado la larga media hora de su nostálgica tristura. Menos mal que luego escuchamos las espontáneas y variadas *Metáforas* de Luis de Pablo. También en el Círculo, el no menos magnífico Trío de Buenos Aires, además de sendos estrenos del norteamericano Howard Buss y del argentino Gerardo Gandini, éste en Europa, presentó el 20-II el atrayente trabajo de César Camarero, *Aria*, para viola y piano, fruto de un encargo de la Fundación Caja Madrid, en el que el madrileño da lecciones de coherencia formal y riqueza expresiva, con base prácticamente única en procedimientos imitativos. No me fue posible asistir el 6-III al estreno de *Etude* de David del Puerto, por el Quinteto Arnold, pero sí he escuchado y leído muy encomiásticos juicios sobre él.

Por lo que atañe al Auditorio, el 9-I

volvió la Casa de Velázquez a presentar a sus pensionados —Jean Dominique Krynen y Patrick Burgan, en esta oportunidad—, en su ya veterana y plausible labor de irlos dando a conocer. Objetivo muy bien defendido en lo interpretativo por el Ensemble 2e2m, aunque me pareciera un punto pretencioso y un tanto antiguo el lenguaje de *Con grazia* del primero; también defendió excelentemente el 23 del mismo mes el dúo de pianos Grace-Rybak el encargo del CDMC al catalán Josep Soler, *Coronación de espinas*, aquí sí muy bien lograda la compaginación de lo meditativo con lo expresivo.

Tampoco está nada mal el número de cinco primicias, que son las ofrecidas por el Ciclo de Cámara y Polifonía en el mismo plazo, asimismo en la sala pequeña del Auditorio. Ya el 20-I el dúo José Ortí (trompeta) y Maite Iriarte (órgano) nos acercó el absoluto de *Passacaglia* de Román Alís, obra encargo de

treno en España (*Sextour* del francés Naji Hakim (8-II)), el formidable Ensemble Erwartung de París, que dirige Bernard Desgraupes, nos ofrecía en su segunda actuación de dos días después el mundial —también debido a encargo de la OCNE— de *Matérica* de José Antonio Orts. Quintaesencia Orts en ella su habitual preocupación por el empaste de tímbricas diferenciadas, unida aquí a la que añade por la diversidad dinámica. Redondeaba las novedades de este ciclo el estreno —también absoluto y también encargo de la OCNE— de *La resurrección de Don Quijote* de José García Román, al que no pude ir.

La propia Orquesta Nacional, por su parte, ha incluido en este periodo, en su serie de la sala sinfónica, un par de primicias mundiales de compositores nuestros, previamente encargada la primera de ellas: la de *Regreso a la luz* de Eduardo Pérez Maseda, el 28-I, repetida 29 y 30, y la de *Welleriana* de Enrique Llácer (*Regolí*), el 11-II, con repetición asimismo los dos días sucesivos. La obra de Pérez Maseda constituye un dilatado pero espléndido ejercicio de orquestación —muy bien explicado, por cierto, por Ceccato y Nacional—, que de ninguna forma se contenta con ser mero ejercicio. Al revés: es claramente demostrativa, a lo largo de un denso curso concatenante de distintas ocurrencias, de cuántas le habían surgido al compositor durante la laboriosa gestación de su ópera *Luz de oscura llama*, estrenada hace tres años.

Imposible ya otra cosa que la simple cita —y la constancia de su éxito—, para el

estreno absoluto del cuento musical *La noche* de José de la Vega, sobre texto de Montserrat del Amo, en los conciertos en familia de la Sinfónica de RTVE (2-I), dirigida por su titular y con la importante colaboración narradora de Rafael Taibo y Araceli González Campa; y para la presentación en el Auditorio, con obras de García Abril, Joaquín Turina, Montsalvatge y Saint-Saëns (4-II), de un grupo de reciente creación y ya de más que considerable calidad: el Trío Renaissance, formado por Maite Bernueta (piano), Roberto Mendoza (violín) y Jürgen van Win (chelo).

Leopoldo Hontañón



Eduardo Pérez Maseda

FOTO: GLORIA COLLADO

la OCNE, con toda la necesaria nitidez expositiva para advertir el buen orden macrosistemizador de la pieza y la intención del autor, excepto en la variación de clausura, de adecuarse a lenguajes más actuales que nunca. También encargo de la OCNE y también estreno mundial fue el de *Precipiten* de Gonzalo de Olavide, confiado al ya más que consolidado dúo Rafael Ramos (chelo) y Josep Colom (piano), en su muy completo concierto del 25 del mismo enero. Se trata, ciertamente, de página magistral y de permanente atractivo, nada reñido con la profundidad, como no lo está ésta con la claridad de su prosodia. Y tras el que creo que era es-

SEVILLA

Despropósito de un propósito

Sevilla. Teatro de la Maestranza. Falla, *El amor brujo*. 28-II-1994. Ballet de Víctor Ullate. Orquesta Sinfónica de Sevilla. Director: Vjekoslav Sutej. Cantora: Carmen Linares.

A bombo y platillo se anunciaba el estreno mundial de la nueva producción de *El amor brujo* para conmemorar el Día de Andalucía. Había una gran expectación. Las localidades se agotaron para las tres funciones previstas y la autoridad decidió prorrogar tres nuevas actuaciones que alcanzaron idéntico resultado de asistencia. Un éxito sin precedentes en el Maestranza, pero en el que la música de Manuel de Falla no fue la causa mayor. La partitura de *El amor brujo*, en su doble versión: *gitanería*, en 1915, y *ballet*, en 1925, fue sólo un pretexto, o un punto de partida, si se prefiere, para la creación de un gran espectáculo de duración muy superior a las de las versiones, alrededor de hora y media frente a los 40 minutos de la original y 19 de la definitiva. La nueva producción parte de la versión del 25, pero con sustanciales cambios y añadidos, tanto en la parte argumental como mucho más en la musical, que es la que aquí nos ocupa. Unos de los añadidos provienen de la primitiva versión del 15, pero no con la instrumentación original, tan camerística, de sólo quince instrumentistas, sino adaptada a una orquesta sinfónica más que mediana, la que se encontraba en el foso. Con ello se consiguió alargar un *ballet* que siempre se ha caracterizado por su extraordinaria capacidad de síntesis. Lo que en esta ocasión se perseguía no era precisamente la brevedad, y así el coreógrafo recurre a nuevos añadidos del maestro gaditano (no granadino como reza en el programa): tres de la *Siete canciones españolas*: la *Nana*, el *Polo* y la *Asturiana*, orquestadas por Ernesto Halffter, y transportadas debido a que la voz de la *cantaora* es la de una mezzo tirando a contralto. Con todos estos préstamos el discurso musical, basado en Falla, no de Falla, seguía siendo breve, y es entonces cuando entran en acción los efectos de Luis Delgado. El coreógrafo puede ya dar rienda suelta a su fantasía sin temor a que se agote el caudal sonoro.

En el foso suenan los característicos compases de la *Introducción*. El resultado es algo extraño, pero no porque provenga del peculiar colorido de esa música sensual e indómita, arcaica y moderna a un tiempo, sino por el eco de la amplificación a la que ha habido que recurrir para dotar de más volu-

men la voz de la *cantaora* y para que resalten los efectos especiales. Estos hacen su irrupción tras los breves compases iniciales. Se oye el mar, no su evocación en la música monótona e inquietante con su sorda angustia de fatalidad. Se oye una grabación de las olas del mar. Unas, y otras, y otras. Una eternidad. El mar, el mar, el mar siempre empezando, que decía Valéry por boca de Guillén. La orquesta mientras callada en el foso, como en una tumba, y sobre el escenario bailarines que vienen y van, representando en sus pasos y gestos los antecedentes del drama. Canta Carmen Linares la *Nana* y el *Polo* con su voz amplificada desde un ángulo. Suena algún fragmento de *El amor brujo*, pero no en el orden dado por un compositor tan meticuloso como Falla. Hay incluso desplazamientos de acordes, ajenos a las indicaciones de la partitura. Después, nuevos efectos especiales: desde música india o brasileña, hasta abstracciones electrónicas o todo combinado. La historia resulta difícil de seguir, pues no hay una idea musical que preste coherencia, y por otra parte al espectador no se le ha proporcionado una sinopsis argumental, sino una minúscula cartulina con los datos técnicos del espectáculo. La mayoría del público, sin embargo, se divierte: aplaude en la *Danza del fuego* y lanza bravos al final por el buen hacer de los bailarines y el rico colorido con el que se ha deleitado durante hora y media.

No sé qué pensaría Falla de todo esto, él que nunca estuvo conforme con el tratamiento que la danza había dado a su música. Creo que ha sido la gran oportunidad perdida, si tenemos en cuenta las investigaciones del musicólogo Antonio Gallego en su modélica monografía sobre *Manuel de Falla y El amor brujo* (Madrid, Alianza, 1990), y si se cuenta además con buenos medios, como la Sinfónica de Sevilla y la Compañía de danza de Víctor Ullate. Si *El amor brujo* ha sido calificado de *apropósito*, una breve pieza teatral de circunstancias, según la definición del Diccionario, lo presenciado desde el punto de vista musical ha sido más bien un *despropósito*, que la misma fuente define como dicho o hecho fuera de razón, de sentido o de conveniencia.

Jacobo Cortines

Frente al teclado: Christian Zacharias

Sevilla. Teatro de la Maestranza. Música de las Naciones. 9-III-94. Northern Sinfonia. Director: Heinrich Schiff. Piano: Christian Zacharias.

Todo el que haya pasado parte de su vida frente al teclado sabe del reto de ese breve espacio que encierra infinitas posibilidades. Los más perecen en el empeño; algunos afrontan el desafío con dignidad; muy pocos, menos que los dedos que lo recorren, consiguen transformar la provocación en belleza. Entre estos últimos se encuentra, sin duda, Christian Zacharias, un alemán que a los 25 años ganó el primer premio del Concurso Ravel en París, en 1975. En Sevilla tuvimos la suerte de verlo hace años en un pequeño teatro, el Alvarez Quintero, allá por enero del 87, cuando aún no existía el Maestranza, ni ese público que la construcción del coliseo y la creación de la orquesta han generado. Ofreció entonces un recital con obras de Scarlatti, Mozart y Schubert, y de aquellas versiones siguen nítidas en la memoria las líneas de su fraseo, la riqueza de su cromatismo, la delicadeza en la pulsación, el sentido constructivo a todas luces excepcional. Ahora volvía al nuevo auditorio con el *Concierto nº 1* de Beethoven junto a la Northern Sinfonia, dirigida por Heinrich Schiff. Desde los primeros acordes Zacharias consiguió centrar la atención en él, y no por su peculiar gesticulación, sino por los resultados del sonido, al que no son ajenos esos gestos. El piano no se toca sólo con los dedos, sino con todo el cuerpo, hasta con el aliento, y por supuesto con la inteligencia. La recreación del *Concierto*, extraordinariamente bien acompañado, fue una página en la historia de la interpretación pianística. Todas las maneras de tocar, de enfrentarse al reto, parecían confluir en él. El instrumento, el mismo que tantos otros han pulsado, regalaba una gama de matices, de la expansión a la intimidad, casi al silencio, como si hubiera sido fabricado en otro mundo. Los tres movimientos fueron prodigiosos y aunque puestos a elegir nos quedaríamos con el *Andante*, uno de esos momentos en que reconocemos que la música está más allá de toda filosofía, según afirmaba el compositor. Ante la insistencia de los aplausos, Zacharias volvió a interpretar a Scarlatti. Semioculto, detrás de los timbales, Heinrich Schiff no quiso perderse el último desafío.

J.C.

VALENCIA

Irregular pero interesante



Natalia Gutman



El mejor fondo de catálogo del mundo.

La programación de la Orquesta de Valencia en la temporada 1993-94, bajo su director titular, Manuel Galduf, está siguiendo en general los criterios de años anteriores en el Palau de la Música, entre los que destacan la ampliación del repertorio sinfónico-coral, la interpretación de óperas en concierto y la atención a compositores valencianos, incluyendo el estreno absoluto de algunas obras. En el repertorio más tradicional, además de haberse repetido algunas obras ya interpretadas por otras orquestas, la Orquesta de Valencia ha dado resultados irregulares (demasiado quizá, considerando el número de conciertos programados) y algunos buenos conciertos en los que ha demostrado un nivel musical que da pie en lo sucesivo a una mayor exigencia desde la crítica y desde el público habitual. Así en el concierto que dirigió Ronald Zollman (11-II-94), por la calidad tímbrica alcanzada en *Quattro versioni della Ritirata notturna di Madrid* de Luciano Berio, y por el acompañamiento matizado y sensible a la excelente versión de Aldo Ciccolini en el *Concierto para piano nº 5* de Beethoven. La Orquesta de Valencia ha demostrado este año con regularidad una capacidad dinámica desconocida hace pocos años (jaquéellos tiempos del mezzoforte perpetuo!). Lo consiguió Manuel Galduf en muchos pasajes de la *Sinfonía nº 1* de Mahler, en el concierto antes citado, y sobre todo en el dedicado a Haydn,

Brahms y Dvorák, con la violonchelista Natalia Gutman (11-III-94). La Orquesta ha abordado esta temporada un poco más (y mucho menos de lo que sería necesario) el repertorio del Clasicismo. Si en Mozart y Beethoven todavía no ha logrado la altura necesaria, en la *Sinfonía nº 83* de Haydn sorprendió por sus posibilidades. Por las intervenciones del oboe, flauta, trompas y fagotes, y por la capacidad de la cuerda para ejecutar pianísimos y, sobre todo, por la unidad de la dirección y el carácter otorgado por Galduf a los tres primeros movimientos. En las *Variaciones sobre un tema de Haydn* de Brahms, hubo calidad tímbrica y cierta monotonía expresiva excepto en la exposición himnica del tema. La Orquesta no desmereció, lo que ya es mucho, la calidad poética de la versión de Natalia Gutman en el *Concierto* de Dvorák. Lo habíamos escuchado hace pocos meses por su maestro Rostropovich, lo que permitió valorar justamente a la violonchelista rusa. Alcanzó los mejores momentos en los pasajes líricos, en el segundo tema del Allegro, en todo el Adagio, singularmente en la coda, y en la delicada ensoñación conseguida en el Finale, por la pureza melódica y por los pasajes virtuosistas en la tesitura aguda. El sonido es atractivo, aunque no especialmente bello ni opulento. En la Orquesta estuvieron inspirados algunos solistas, como el clarinete, y la cuerda matizó más de lo habitual y fraseó con seguridad, como ya lo hizo, bajo la batuta de Paul Decker, en la *Sinfonía nº 2* de Mahler (4-III-94). Otro concierto con interés fue el protagonizado por el Orfeón Navarro Reverter, excelentemente preparado por su director Josep Lluís Valldecabres para el *Te Deum* de Händel. Ha sido la mejor actuación coral de los últimos meses, en una interpretación general en la que brillaron las trompetas de la Orquesta de Valencia, discreta, apagada y dirigida por Enrique García Asensio. En los próximos meses la Orquesta y el Coro de Valencia afrontan un programa ambicioso: la *Sinfonía «Leningrado»* de Shostakovich, *La Pasión según San Mateo*, la *Misa de Requiem* de Verdi y *Mefistófele* de Boito, con Samuel Ramey y Nicolai Gedda. Para la temporada 1994-95 se está preparando la *Tetralogía* wagneriana en versión de concierto.

Blas Cortés

Apuntes líricos

El mal tiempo para la lírica (ya señalado en esta revista, en su anterior editorial *España sin ópera*) alcanza también a Valencia. Se proyectan algunas óperas y zarzuelas para la próxima temporada, como *parches* para acallar demandas y protestas, pero lejos de cualquier proyecto lírico serio. Sólo cabe, pues, señalar algunos acontecimientos aislados pero bastante significativos. Lo es, en primer lugar, la Gala Lírica organizada por el Instituto Valenciano de la Mujer, que reunió el pasado 8 de marzo en el Teatro Principal a siete jóvenes cantantes valencianas. Si se les suman algunas otras, ya con prometedor carrera, y algunas voces masculinas, resulta que Valencia tiene ahora una cantera de voces nada despreciable. En la primera parte del programa, dedicada a canciones, destacaron piezas de Guastavino, Palau y Matilde Salvador, interpretadas por Silvia Tro, Patricia Lloréns y Gloria Fabuel. La segunda parte, que incluía arias de ópera y romanzas de zarzuela, se suspendió, después de las cinco primeras intervenciones, por una amenaza de bomba que redundó fatídicamente en ese desolado panorama de

la actividad lírica. Aún pudo Ofelia Sala apuntar promesas en el aria y cabaletta *Non credea mirarti*, de *La Sonnambula*;

María José Martos en el aria de *Gianni Schicchi*, Silvia Tro en la *preghiera* de *Maometto* de Rossini y, destacadamente, Isabel Monar en *Air de bijoux* de *La fille du régiment*.

Por otro lado, y fuera de la Administración pública, el teatro Olympia de Valencia viene programando óperas con modestas compañías del Este y, ahora, un *Il trovatore* y un *Il barbiere di Siviglia* a cargo del Teatro Lírico de Europa, compañía ambulante, con un elenco de aluvión, medios escenográficos pobres y voces desiguales. Y, sin embargo, en muchos momentos de *Il trovatore* se produjo emoción operística. Y dos datos importantes: la acústica de este teatro es excelente para la ópera del XVII, belcantista y del primer Verdi; y en todas las representaciones el teatro ha estado lleno y con mucha gente joven. Una pequeña lección para las instituciones públicas que son incapaces de articular, de momento, óperas en espacios como éste y con las voces y sobrados medios (orquestales, corales y escenográficos) disponibles.



Silvia Tro

B.C.

PALMA DE MALLORCA

Opera en Mallorca

Cuatro títulos líricos y un recital de tipo vocal integran la octava primavera operística del Teatro Principal de Palma de Mallorca. Estos actos tienen el encanto de convocar siempre obras del más estricto y atractivo repertorio. Ya que es pequeña la oferta, al menos que sea popular y aprovechada.

Se inicia el periplo con la siempre bienvenida *Traviata* verdiana, protagonizada por un equipo de jóvenes cantantes, lo cual hará suficientemente creíble la historia de Dumas, al menos en el apartado visual, algo no siempre transmitido por las grandes figuras del canto. En el reparto destaca Carlos Alvarez, un barítono de corta pero meritoria trayectoria, que será Germont después de Onegin en Madrid y antes (o durante)

de ser Rigoletto en Milán con Muti.

Los cuentos de Hoffmann de Offenbach, una de las óperas más hermosas del repertorio francés, presenta la concepción escénica de Horacio R. de Aragón, ya conocida, quizás sólo en esbozo, en Madrid: una lectura colorista y preciosista. El reparto abundante que la obra precisa está formado por figuras ya veteranas (Blancas, Pierotti, Corbacho) al lado de voces noveles ya en camino hacia el éxito (Mentxaca, Peterson).

El menorquín Juan Pons, barítono hoy de los grandes, de los del Olimpo operístico, ofrecerá un recital con orquesta, donde dará repaso seguramente a todo su abanico lírico, donde aparecen los más difíciles papeles escritos para su cuerda.

María Abajan, soprano *spinto* de medios importantes y seguros se enfrenta con el terrorífico papel de Turandot, en una edición que la pone de frente a la delicada Liù de María Gallego y que cuenta con la dirección musical de Giuliano Carella (primera actuación en Madrid con *Lucia*) y escénica de Serafin Guiscafré.

Verdi inicia el recorrido operístico palmero y Verdi lo clausura. Y con un *Nabucco* que tiene como protagonista al tonante barítono Paolo Gavanelli, al lado de un Zacarías de lujo, Carlo Colombara, cantante sutil y disciplinado, de noble material vocal.

Palma de Mallorca asegura así, con esta oferta musical, una capacidad para atraer tunistas, con tanto gancho como su sol, su tierra y su mar.

BERLIN

Espléndido trío de ases

Nuevos intereses han llevado a la Opera Alemana a cambiar el repertorio en los principales papeles de su fracasada producción de *Otello* (dirección escénica de Graham Vick y decorados de Paul Brown). De entre todos ellos merece especial atención René Kollo que se presentaba en Berlín en el papel titular (ya lo había cantado en Frankfurt en 1988).

En la tercera representación el cantante se encontraba en plena forma: pocos momentos comprometidos y algunos sonidos forzados que resolvió con destreza hicieron un más que admirable *Otello*. El triunfal *Esultate*, un centro poderoso en el dúo de la venganza, la intensidad de su arranque al final del tercer acto y, de repente, de su interior supo sacar una mezcla de dolor y muerte. Fue un moro maduro e introvertido, en absoluto sobreactuado, lo que le proporcionó espléndida acogida.

George Fortune, cuya interpretación del infame Yago le dio algunas dificultades y que hizo gala de una potencia vocal y una clara dicción, fue igualmente aplaudido. El punto culminante de la velada lo alcanzó en el *Credo*, con expresión despreciable y fuerza de bronce que supo llevar hasta lo enigmático con una perfecta mezza voce y un bien apoyado piano en el momento del contar su sueño, cuya influencia sobre *Otello* saboreó con delirio.

Julia Varady repitió en el papel de Desdémona, con un centro grande y expansivo, y estuvo en todo momento a la altura de *Otello*. El dúo del tercer acto —con una mímica por parte de los cantantes propia del cine— fue un claro exponente de que ambos están hechos para la escena. La soprano, fresca y brillante, expresó su llanto y su estremecimiento con un canto lleno. Su aria del cuarto acto con brillantes agudos, pianos suspendidos e intachables *crescendi* (así como la sacudida existencial del *Emilia addio!* que fue toda una novedad).

Lamentablemente, el resto de los papeles no corrieron igual suerte: John David Dehaans hizo un Casio sin cualidades líricas. Su timbre frío y corto estropeó el concertato del tercer acto junto con el tremendo vibrato de la Emilia de Mariana Cioromilas. Algo más de calidad ofrecieron Uwe Peper como Rodrigo y Bengt Rundgren como Ludovico. Espléndido el trabajo del Coro de la Opera Alemana dirigido por Karl Kamper, que supo mantenerlo por encima de la orquesta en todo momento. De todos es sabido que a Rafael Frühbeck de Burgos le gustan los efectos de articulaciones



René Kollo

fuertes, pero la música de Verdi necesita un lirismo más igualado y sensible, y lamentablemente lo echamos de menos.

Bernd Hoppe

Surrealista teatro de imágenes

En coproducción con la Wiener Festwochen la ópera *Unter den Linden* ha sacado a la luz un doble proyecto con música de Gluck, dirigido por Achim Freyer: *Alceste* e *Iphigenia in Tauride*. Ante el espectador apareció un teatro de imágenes lleno de imaginación y una pura y rebosante fantasía escénica por parte de los decoradores: figuras oscilantes, columnas derribadas que emergían de lo oscuro, el dios de los infiernos cantando a través del ojo de una calavera... Abundancia de pinturas que proponían acertijos, junto a algunas ideas ya algo manidas y un escenario en difuso claroscuro que resultaba monótono a la larga. Magia negra e ilusionismo surrealista son el medio preferido por los escenógrafos —pintores en este caso— y estuvieron bien apoyados por el vestuario de Maria Elena Amos. Su fuerza en el extravagante baile de máscaras al final de *Alceste* fue digna de mención. Las figuras de gestos patéticos y dolorosos resultaron altamente descriptivas y en absoluto desmesuradas. Quizá todo

esto ayudó a resaltar aún más la falta de personalidad de los cantantes y sobre todo de la protagonista, Anna Caterina Antonacci que tuvo más que suficiente con superar las exigencias de su papel. Su desigualdad, rigidez, agudos estrechos y la sobreinterpretación de los personajes dramáticos la llevaron al límite del fracaso. Un poco de aire fresco lo trajo Vinson Cole con un canto intenso y una gran fuerza aunque no pueda decirse que su voz es hermosa. A veces su pianissimo y el tono de dolorosa desesperación (en su aria del tercer acto) hizo aguzar el oído a más de uno. Discretos se mantuvieron Philippe Rouillon en el papel de Gran Sacerdote y Efrat Benun como Coriphée, mientras que el coro de la Staatsoper desilusionó con pasajes carentes de dramatismo y entradas poco limpias. Desgraciadamente tampoco estuvo acertada la Staatskapelle Berlin; desde el podio Thomas Hengelbrock se esforzó sin éxito por dar color y movilidad a la música. La versión estuvo falta de tensión y dramatismo.

Hengelbrock dirigió también la *Iphigenia* con pulso desigual. Tampoco fue acertada la elección de los cantantes, y especialmente la de Carola Höhn en el papel titular que no supo interpretar, tal vez a causa de sus escasas condiciones. De ella, se podrían destacar los agudos jóvenes y libres con los que pudo soportar su papel hasta el final sin acusar cansancio y con creciente intensidad. Un tenor de voz balsámica y con aparentes aptitudes para la música francesa fue Keith Lewis como Pylade. Estupendo como Oreste el barítono Gino Quilico, de voz potente. Armand Arapian como Toas y la voz débil de Carola Nossec en el papel de Diana, tuvieron problemas con el idioma y estuvieron faltos de clase. Estas limitaciones de la producción no perjudicaron, a pesar de todo, la puesta en escena de Freyer que con sus alusiones a Dalí, Munch y Feuerbach puso un acertado cierre a la representación.

B.H.

BRUCKNER

Ciclo de Conferencias y Conciertos

Abril-Mayo de 1994



Y SU TIEMPO

Lunes, 11 de abril a las ocho de la tarde

Alucinación, desmitificación y ocaso

I H. WOLF Selección de Lieder sobre poemas de
(1860 - 1903) Mörike
R. STRAUSS Fünf Lieder op. 15.
(1864 - 1949)

II G. MAHLER Des Knaben Wunderhorn (selección)
(1860 - 1911) Lieder eines fahrenden Gesellen

IRIS VERMILLION, mezzosoprano
AXEL BAUNI, piano

Colabora: INSTITUTO ALEMAN  GOETHE-INSTITUT

Viernes, 15 de abril a las ocho de la tarde

Renovación y ruptura

I J. BRAHMS Selección de Lieder.
(1833 - 1897)

II R. WAGNER Der Tannenbaum WWV 50
(1813 - 1883) Gretchen am Spinnrade WWV 15, n.º6
Melodram WWV 15, n.º7
Cinco Wesendonk Lieder WWV 91

MONICA MINARELLI, mezzosoprano
DONATELLA PIERI, piano

Martes, 19 de abril a las ocho de la tarde

Dos caras del romanticismo progresista

I A. BRUCKNER Quinteto de cuerda en fa mayor
(1824 - 1896)

II J. BRAHMS Quinteto de cuerda n.º2 en sol mayor,
(1833 - 1897) op.111

Cuarteto BRODSKY

Jueves, 21 de abril a las ocho de la tarde

Alba expresionista

I A. WEBERN Cinco piezas para cuarteto de cuerda
(1883 - 1945) op. 5

A. BERG Cuarteto op. 3
(1874 - 1951)

II A. SCHÖNBERG La noche transfigurada op. 4
(1874 - 1951) (para sexteto de cuerda)

Cuarteto BRODSKY

Entrada libre. Por aforo limitado se ruega reservar para el concierto del día 11 de abril, los días 6 y 7; para el concierto del día 15, los días 12 y 13; y para los conciertos de los días 19 y 21, los dos días anteriores a cada concierto en el teléfono 561 32 00

Los Amigos de la Residencia de Estudiantes podrán reservar los días 5, 11, 15 y 18 de abril en el mismo teléfono.

CONFERENCIAS

Lunes, 18 de abril a las ocho de la tarde

La personalidad de BRUCKNER a la luz de la antítesis WAGNER-BRAHMS

SERGIO MARTINOTTI

Martes, 26 de abril a las ocho de la tarde

*Las sinfonías de BRUCKNER.
El problema de las versiones*

ANGEL-FERNANDO MAYO

Martes, 3 de mayo a las ocho de la tarde

El trasfondo cultural de la creación bruckneriana

FRANCISCO JARAUTA

ENCUENTROS

Miercoles, 27 de abril
a las once de la mañana*Encuentro con
SERGIU CELIBIDACHE*Jueves, 5 de mayo
a las once de la mañana*Encuentro con
KURT MASUR*

FUNDACION
CAJA DE MADRID



Residencia de Estudiantes

Pinar, 21. 28006 Madrid Teléfono 561 32 00

La Residencia de Estudiantes es, en la actualidad, una fundación privada creada por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), de cuyo Patronato, presidido por el Ministro de Educación y Ciencia, forman parte, además del CSIC, el Ayuntamiento de Madrid, la Caja de Madrid, la Comunidad de Madrid, el Ministerio de Cultura, y los Amigos de la Residencia de Estudiantes.

Amigos de la Residencia de Estudiantes

CAMBRIDGE

Medievalismo modélico

Cambridge. Capilla de Jesus College. 24/26-II-94. *Gradual* de Eleanor de Bretaña; Ensemble Organum. Director: Marcel Pérès. *Codex Specíalnik*, The Hilliard Ensemble. *Conducti franceses* de los s. XII y XIII; Gothic Voices. Director: Christopher Page. *Amor y Terror*; *Sequentia*.

Cuatro de los mejores grupos de música medieval de la actualidad se han reunido para certificar el nacimiento de un festival, probablemente único en su género, que promete tener continuación en los próximos años. Acompañados por la extraordinaria acústica de la capilla gótica de Jesus College, hemos podido escuchar cuatro acercamientos muy diferentes a un período de la historia de la música que, hasta hace bien poco, sólo interesaba a los eruditos.

El Ensemble Organum de Marcel Pérès, cuyo interés primordial es el canto litúrgico cristiano en sus más variadas manifestaciones (y particularmente las más heterodoxas), presentó una selección de piezas del *Gradual* de Eleanor de Bretaña, manuscrito iluminado francés del S. XIII. El programa era, salvo dos piezas, monódico y fue cantado por un grupo de cinco voces femeninas y el propio director del grupo. La interpretación estuvo dentro del gran nivel que caracteriza sus producciones discográficas, y conviene destacar la combinación entre el rigor historicista y la influencia de la tradición oral preservada en los cantos cristianos orientales, particularmente evidente en los melismas con que interpretaban el canto llano.

El programa de The Hilliard Ensemble consistió en una selección de piezas del *Codex Specíalnik*, manuscrito bohemio copiado en el s. XVI que reúne piezas de diversos orígenes compuestas en su mayoría en el siglo anterior, en especial de compositores británicos, franco-flamencos y bohemios, pero sobre todo un gran número de anónimos. La primera parte reunió algunas de las piezas más antiguas, en la estela del *Ars Nova*, mientras que la segunda giró en torno a música de la época de Josquin. La habitual perfección del cuarteto inglés fue acompañada de una viveza interpretativa que tuvo cautivado al auditorio durante las dos horas largas que duró el concierto.

El otro grupo británico del festival, Gothic Voices, que dirige Christopher

Page, presentó una curiosa combinación de cuatro tenores que desgranaron un programa compuesto fundamentalmente de *conducti* franceses de los siglos XII y XIII, desde una hasta cuatro voces. El ca-



The Hilliard Ensemble

FOTO: NICK ELGAR

rácter silábico de este tipo de repertorio ofreció un brillante contraste con las *caudae* melismáticas, especialmente en alguna pieza jalonada de *hoquetus*, y tuvo al público literalmente *colgado* durante el concierto. Este concierto fue a mi juicio, junto con el del Hilliard Ensemble, lo mejor del festival, y sirve para confirmar que los cantantes británicos siguen dominando en el terreno del canto polifónico en sus diversas variantes (tanto en vivo como en disco), a pesar de las numerosas críticas hacia la *frialdad* de sus interpretaciones, frialdad que, desde luego, no se pudo percibir en absoluto en esta ocasión.

El concierto del trío *Sequentia* cerró el festival con un repertorio bastante distinto de los anteriores. Bajo el tema *Love Terror* combinaron una serie de piezas de orígenes diversos, desde los *Carmina Burana* a la escuela de Notre-Dame, pero mayormente de carácter profano, donde cobran una especial importancia el elemento dramático y el acompañamiento de arpa y fídula. Lo mejor del concierto fue precisamente la combinación de canto y dramatización, especialmente en las piezas interpretadas por Benjamin Bagby aunque el conjunto no alcanzó, a mi juicio, la talla de los anteriores.

Alvaro Torrente



En la

vanguardia
de las

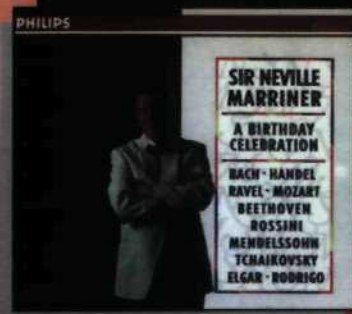
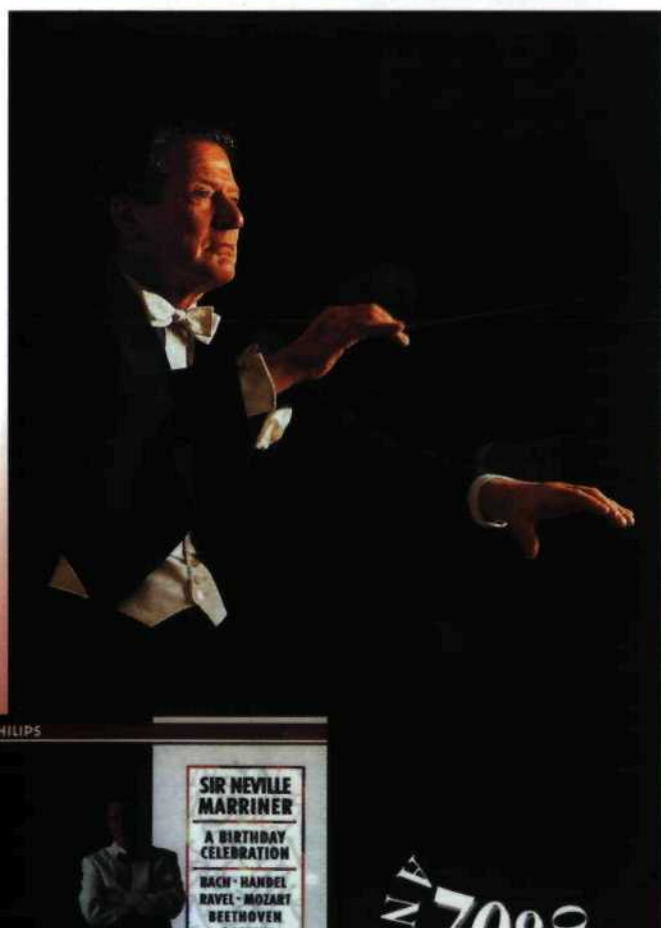
NUEVAS

MUSICAS

CELEBRAMOS LOS ANIVERSARIOS

de dos **GRANDES ARTISTAS**
con dos **GRANDES EDICIONES**

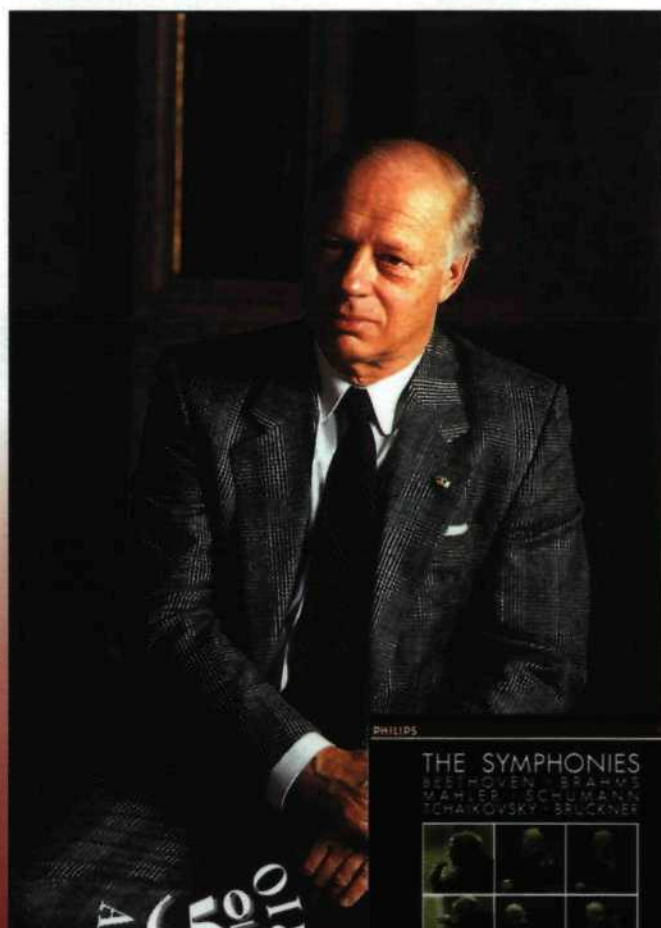
"SUS MEJORES INTERPRETACIONES"



6 CDs 442 313-2

70^o
ANIVERSARIO

"LAS SINFONIAS"



36 CDs 442 355-2

65^o
ANIVERSARIO

SIR NEVILLE MARRINER

BERNARD HAITINK

Felicidades

LISBOA

Pasar de la teoría a la práctica

Entrevista con Paulo Ferreira de Castro

Paulo Ferreira de Castro es director artístico del Teatro São Carlos desde julio de 1992 y profesor de Ciencias Musicales en la *Universidade Nova* de Lisboa. Es una de las personalidades que están participando más de cerca en el proceso de transformación que actualmente agita la vida cultural portuguesa. En nuestra conversación hablamos de musicología, dramaturgia y políticas culturales.

SCHERZO.—¿Cómo explica que actividades tan diferentes como la llamada gestión cultural y la docencia universitaria coincidan en una sola persona?

PAULO FERREIRA DE CASTRO.—Siempre tuve gran interés en las cuestiones de la ópera, de la dramaturgia musical, de la escenografía... Las cosas se fueron encaminando en el sentido de mi aproximación al Teatro São Carlos. Ya había trabajado aquí, cuando volví a Portugal, invitado por su director en aquel momento que era el profesor João de Freitas Branco. Participé en la revista del teatro que se llamó *Revista do São Carlos*. Después llegué a trabajar en la elaboración misma del programa, lo que me permitió tener una visión enriquecedora sobre el trabajo real en la ópera, un complemento muy útil e interesante en relación a mi formación teórica más especulativa. Juzgo muy saludable equilibrar las dos componentes. La componente práctica del *métier* de la ópera es esencial para entender cosas que nosotros nos obstinamos en explicar con razones trascendentes en las tesis universitarias olvidando que dependen muy estrechamente de condicionamientos digamos embarazosamente materiales. Es un ejercicio mental intentar pasar de una dimensión a otra enriqueciendo también el trabajo práctico con el teórico, lo que permite dar un encuadramiento más amplio a las cuestiones del día a día.

S.—¿De qué manera se compensa el trabajo teórico con un trabajo práctico?

P.F.C.—Nunca vi la musicología como un fin en sí mismo. Creo que debe ser un instrumento con una incidencia en la práctica musical que se puede traducir por ejemplo en la interpretación. Lo ideal sería poder pasar la información conseguida en el campo universitario a los músicos prácticos para conseguir un determinado resultado. Mi opción me llevó a trabajar en la ópera, pero creo que hay muchos aspectos en los que mi formación musicológica es útil. Principalmente en la selección del repertorio y de los

criterios interpretativos. Hay mil y una formas de poner en práctica lo que se aprende en la Universidad. La musicología universitaria tiene un lado peligroso, el que los discursos se cierran sobre sí mismos...

S.—De que se convierta en algo casi esotérico...

P.F.C.—Y el de que las cuestiones circulen en el circuito cerrado de las publicaciones especializadas y de los congresos. Personalmente, siempre me esforcé por crear puentes con los profesionales de la música y de las artes. Es así como la musicología tiene sentido. No

uno de los males de nuestro tiempo.

S.—¿Tuvo especiales dificultades para, viniendo de la Universidad, adaptarse a un cargo de gestión?

P.F.C.—La vida del teatro tiene un aspecto eminentemente práctico. Las cuestiones del día a día tienen que ver más con la praxis teatral que con especulaciones teóricas que aquí sólo darían mal resultado. Se convive con cuestiones tan materiales como presupuestos, organización de temporada, ensayos, montaje de los espectáculos... Fue un desafío, sigue siéndolo y espero que lo sea todavía durante más tiempo. Habiendo trabajado en el área de la investigación, aquel mundo solitario y cómodo de las bibliotecas, de repente me vi trasplantado para otro mundo en el que es preciso trabajar con personas en una relación diferente a la de profesor-alumno. Eso exige una cierta flexibilidad mental porque es un desafío para alguien que viene de otro medio.

S.—Ha utilizado la palabra desafío en varias ocasiones. La puesta en escena de *Fidelio*, programada para la segunda semana de abril, ¿ha sido también un desafío para usted?

P.F.C.—Me gusta pensar que la vida en sí misma es un desafío. Este trabajo es el corolario lógico de mi recorrido en el campo de la dramaturgia. No es la primera vez que hago algo de este tipo. En Inglaterra monté varios espectáculos de ópera y ya había hecho varios trabajos para la televisión.

S.—¿Qué relación tiene con sus trabajos teóricos anteriores?

P.F.C.—La puesta en escena para mí es un trabajo esencialmente musical. O sea, no se hace según los mismos criterios que se siguen en el teatro declamado. Pienso que hay una gran confusión sobre el asunto. Es un trabajo con una especificidad propia que se debe realizar a partir de un conocimiento profundo de la partitura.

S.—¿Y por qué eligió una ópera poco programada como es *Fidelio*?

P.F.C.—Para mí es muy importante



El teatro São Carlos de Lisboa.

vale la pena obsesionarnos por saber todo sobre Mozart o sobre Bach si no somos capaces de pasar eso para la práctica y para la divulgación pública. No debemos refugiarnos en esa especie de autismo de información que es



Paulo Ferreira de Castro, director artístico del S. Carlos de Lisboa.

enfrentarse a las obras con una cierta frescura, intentando olvidar el patrimonio de memorias y de imágenes que no podemos dejar de tener. Creo que esto sólo se consigue con un ejercicio de rigor enfrentándose directamente con la partitura. El trabajo del escenógrafo no es superponer cosas, ideas, códigos, redes de interpretación extrañas a la partitura. Por el contrario, se debe partir de la partitura como base en la que se edifica el resto. A esta búsqueda de fres-

Nombres y títulos

A lo largo de 1994 visitarán el Teatro São Carlos el tenor Nicolai Gedda y la soprano Jennifer Smith. En mayo, la Opera Real de Estocolmo presentará *El sueño de Ingvar Lidholm* y la Opera Factory de Londres traerá *The Rake's Progress* de Stravinski. En colaboración con la Opéra du Rhin, el Teatro São Carlos producirá en junio *El caso Makropoulos* de Janáček. Además, siguiendo con la ópera, con motivo de la capitalidad cultural se presentarán: *La vida con un idiota* de Schnittke, *La nariz* de Shostakovich, *Let's make an opera* de Britten, *Medea* de Charpentier, *Elektra*, *Tristán e Isolda* y *Carmen*, ésta última puesta en escena por Adolfo Marsillach.

Teatro Nacional São Carlos: R. Serpa Pinto, 7, 1200 Lisboa, Tel. 07-351-1-3465914. Lisboa 94: Tfno. 07-351-1-346 06 50/41

cura se añade mi predilección por las obras que no se integran en ninguna corriente histórica, que están aisladas como productos únicos. *Fidelio* es una de ellas, *Pelléas et Mélisande* es otra, quizás *Boris Godunov* en ciertos aspectos sea otra.

S.—*En sus últimas intervenciones en la prensa ha afirmado, no sé si con deseo de polémica, que la ópera es business y un espectáculo actual. Desde este punto de vista, ¿cuál cree que es el papel del Teatro São Carlos en la vida cultural lisboeta?*

P.F.C.—Creo que es preciso alterar el cuadro de referencias mentales que dominan la cuestión de la ópera. El Teatro São Carlos tiene en la cultura portuguesa una tradición demasiado identificada con una clase dominante, con una élite socio-cultural, quizá más socio que cultural. Funcionó como una especie de escaparate cultural y político a lo largo de la historia, como centro de ostentación, cosa que pesa en la opinión del ciudadano común. Queda en la memoria su uso político por Salazar como sala de visitas de Portugal durante el *Estado Novo*. Esa imagen está presente, aunque la realidad vivida esté muy lejos de ella: actualmente el público que visita el teatro es diversificado, entusiasta y relativamente joven. Infelizmente hay límites que no podemos superar: es un teatro pequeño en consonancia con la época en que fue construido, el siglo XVIII.

S.—*¿Qué estrategias se están siguiendo para alcanzar a otros públicos?*

P.F.C.—Se está desarrollando un gran esfuerzo a través de la radio y de la televisión para difundir algunos de nuestros espectáculos desde este año. Son los medios con que contamos para multiplicar el efecto cultural del teatro en todo el país. Asimismo, están previstas colaboraciones con otras instituciones: con otros teatros como el Coliseu dos Recreios y con escuelas de música y enseñanza general. Nuestra intención es abrir el teatro al exterior y contrariar la imagen que persiste en el espíritu de algunos.

S.—*¿Cree que Lisboa 94 va a ser una oportunidad para impulsar ese espíritu de apertura?*

P.F.C.—Está habiendo todo un esfuerzo de dinamización de la vida cultural portuguesa que ya viene de años atrás. Europalia en 1991 fue un ejemplo de eso. Corresponde con una necesidad colectiva, exigida por la población que todavía está marcada por modelos arcaicos de producción cultural. El TSC colaboró desde el inicio con la comisión Lisboa 94, con un cierto cuidado por ambas partes de articular un esfuerzo conjunto, como no podía dejar de ser para evitar la dispersión, negativa en estos casos.

Teresa Cascudo



Universitat de les Illes Balears
Institut de Ciències de l'Educació
Aula de Música

XVIII Curso Internacional de Canto y Dirección Coral en las Islas Baleares

Fechas: del 20 al 29 de julio de 1994.

Especialidades: Canto y Dirección Coral.

Profesorado:

Canto: J. Borràs, S. Corbacho, M. Pueyo, E. Salbanyà.

Dirección Coral: G. Baltés, M. Cabero, J. Company, J. A. Sainz.

Información: Institut de Ciències de l'Educació (de lunes a viernes de 10 a 13.30 h).

Edificio Sa Riera. C/ de Miquel dels Sants Oliver, 2. 07071 Palma. Tel.: 971-17 30 14 / 17 24 06. Telefax: 17 24 01.

Inscripciones: hasta el 30 de junio en el Institut de Ciències de l'Educació.

Patrocina: Caixa de Balears *Sa Nostra* / Direcció General de Joventut del Govern Balear / Conselleria de Cultura, Educació i Esports del Govern Balear.

VIENA

Festival de Viena: una cita con el arte

La diversidad y el elevado nivel de calidad son dos aspectos destacables de las manifestaciones artísticas que a lo largo del año enriquecen la vida cultural, y sobre todo musical, de Viena, y que alcanzan su cenit con las Wiener Festwochen (Festival de Viena). Entre el 6 de mayo y el 12 de junio, en el marco de dicho Festival, tendrán lugar en las más importantes salas vienesas un sinnúmero de representaciones teatrales, teatro musical, danza, conciertos, óperas, espectáculos multimediales, conferencias y exposiciones.

No obstante la gran variedad que ofrece la programación general, se han reunido bajo lemas comunes varios grupos de espectáculos cuyos contenidos guardan relación entre sí, formándose de este modo pequeños ciclos dotados de unidad temática. Así, pues, el amor es el tema central de las 5 producciones que en el Messepalast presentarán grupos y artistas jóvenes de Inglaterra, Estados Unidos y Brasil. Las nueve producciones realizadas por encargo de las Wiener Festwochen bajo el lema Zeit/Schnitte 1994 (Tiempo /Fracciones 1994), recrean el tema del patriarcado utilizando para ello una extensa gama de recursos que incluyen la actuación teatral, los efectos de sonido, el collage sonoro, las construcciones escenográficas y diversos elementos que tradicionalmente pertenecen a las artes plásticas, la arquitectura, la música y las ciencias.

El Berliner Ensemble, el Deutsches Theater Berlin, el Thalia Theater y la Schauspielhaus de Hamburgo, el Maly-Theater de S. Petersburgo y el Wiener Burgtheater son algunos de los prestigiosos elencos que presentarán producciones realizadas conjuntamente con las Wiener Festwochen. Además, el Tanztheater Wuppertal presentará *Tanzabend II*, de la celebrada coreógrafa alemana Pina Bausch.

El Théâtre Zingaro representará *Don Quichotte* de Bartabas. La obra, plena de belleza poética y vitalidad, se sirve de las posibilidades expresivas del canto, la música, la acrobacia y la equitación para transitar un colorido camino tras las huellas de la tradición hindú y la cultura hípica.

En el marco del Festival, tendrá lugar el estreno europeo de *Magic at 4* de

Mbongeni Ngema, *Sarafina*, el espectáculo que el grupo presentara en 1989 y que fuera calurosamente acogido, fue el punto de partida de *Magic at 4*. Este es, en cierto modo, el producto de una evolución íntimamente relacionada con los cambios político-sociales que están teniendo lugar en Sudáfrica. *Magic at 4* es el optimismo hecho danza, es la ex-

presión musical de la esperanza en una convivencia pacífica.

La fantástica puesta de la ópera *Alceste* de C.W. Gluck que en el marco de las Festwochen 1993 realizara el berlinés Achim Freyer es un precedente que justifica el interés con que se espera su *Iphigénie en Tauride* también de Gluck. La producción conjunta de las Wiener Festwochen, la Staatsoper Unter den Linden Berlin y la Opéra de la Bastille Paris contará, con la dirección musical de T. Hengelbrock que dirigió también la *Alceste* de 1993. La puesta de *Le nozze di Figaro* realizada por J. Miller y que fuera uno de los puntos culminantes del Festival 1991 se repondrá en una producción conjunta de las Festwochen con la Wiener Staatsoper, bajo la dirección musical de C. Abbado.



Iphigénie en Tauride

FOTO: PITTERSHANS

Daniel Hisi

Variedad en el Musikverein

En ninguna época de la historia de la música han coexistido tantos diversos enfoques interpretativos y tan diferentes estilos como en el presente. Para poner de relieve este fenómeno, la Gesellschaft der Musikfreunde ha organizado, en el marco de las Festwochen y bajo el lema Spielarten-Stilarten (Tipos de ejecución -Tipos de estilos), un Festival musical que tendrá lugar en el Musikverein.

En torno a dicho lema ofrecerán conciertos la Academy of Ancient Music dirigida por C. Hogwood, The English Concert dirigido por T. Pinnock y la Wiener Akademie dirigida por M. Haselböck. También se presentará la Academy of St. Martin in the Fields, dúctil orquesta familiarizada con muchísimos y diversos estilos, y la Wiener Philharmoniker que interpretará programas tan diversos como los *Sieben frühe Lieder* de A. Berg y la *Sexta Sinfonía* de Mahler en el concierto inaugural que dirigirá P. Boulez; las *Sinfonías Tercera* y *Cuarta* de Beethoven dirigidas por C.M. Giulini; la *Misa en si menor* de J.S. Bach dirigida por R. Muti y la *Obertura* de la ópera *Maskarade* de C. Nielsen, la *Suite de Pulcinella* de I. Stravinski y la *Alpensymphonie* de R. Strauss bajo la dirección de Seiji Ozawa.

Como en cada Festival, los artistas y conjuntos extranjeros aportan un interés adicional a la programación. C. Abbado dirigirá a la Berliner Philharmonischen Orchesters con la *Sinfonía n.º 2* de Brahms y el *Concierto para piano n.º 5* de Beethoven que interpretará Evgeni Kissin. Daniel Barenboim con la Chicago Symphony Orchestra interpretará *La Mer* de C. Debussy, *Till Eulenspiegel* de R. Strauss y *Le sacre* de I. Stravinski. La Orchestre National de France dirigida por C. Dutoit interpretará la *obertura de Le corsaire* de H. Berlioz, el *Concierto para piano n.º 2* de C. Saint-Saëns con B. Engerer al piano y la *Sinfonía n.º 5* de S. Prokofiev. Con la dirección de S. Rattle, la Birmingham Symphony Orchestra interpretará la *Sinfonía n.º 4* de Michael Tippett y la *Sinfonía n.º 7* de A. Bruckner.

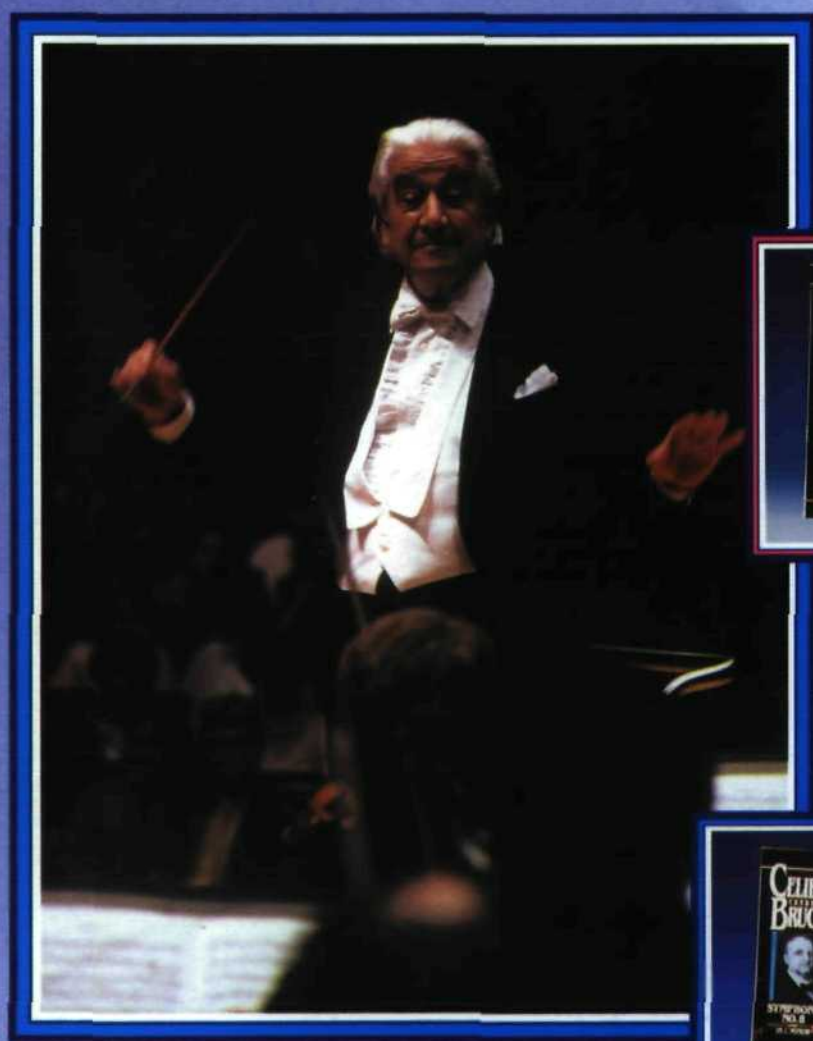
El programa del Festival incluye conciertos de destacados cantantes e instrumentistas que actuarán como solistas o ejecutando música de cámara. Entre ellos, M. Pollini, A. Brendel, O. Maisenberg, A. Schiff, B. Canino, C. Bartoli, S. Milnes, S. Jerusalem, H. Prey, M. Freni, N. Ghiaurov, M. Lipovsek y R. Holl.

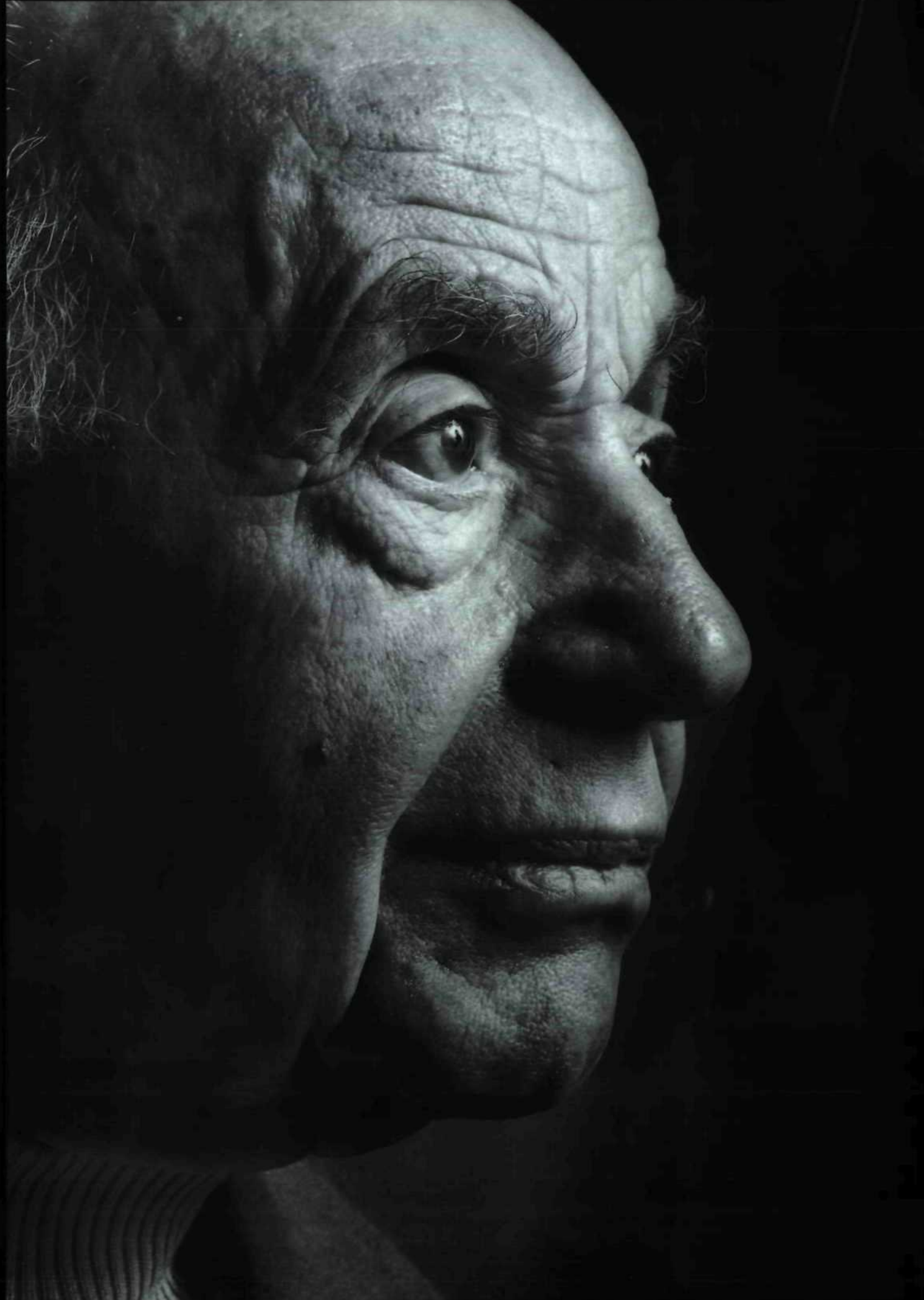
D.H.

SERGIU CELIBIDACHE

EN SONY CLASSICAL


LASER DISC





Berthold Goldschmidt, músico degenerado

Fue una simple frase. «Su hija toca obras de Schubert: ¡qué música tan hermosa!» Pero bastó para que el Hauptoffizier de la Gestapo se quedara mirando a su interlocutor. «Márchese de Alemania lo antes posible», fue su único comentario, dicho en voz baja. Sin apresurarse, para no llamar la atención, Berthold Goldschmidt abandonó, ese día del frío otoño berlinés de 1935, el edificio de la Prinz-Albrecht Strasse, la sede operativa del aparato policial del III Reich, con la convicción de que debía obedecer enseguida al hombre que acababa de salvarle la vida, por un mero reflejo de *solidaridad musical*. Su caso no fue distinto del de otros artistas, concretamente músicos, judíos o no, perseguidos o prohibidos por el régimen nazi en virtud de un curioso calificativo, «Entartete Kunst», «Arte degenerado»; la diferencia radica en que Goldschmidt sobrevivió (22 de sus familiares murieron en los campos de Auschwitz o Belsen). Hoy, con 91 años a las espaldas, es el principal inspirador y asesor de una serie discográfica, consagrada a la música «degenerada» -«Entartete Musik»- que un día fuera censurada por un sistema político desorbitado.

En estos días, cuando Goldschmidt afirma que su mayor mérito estriba en «ser un superviviente», ese amplio proyecto discográfico, a diez años vista, coordinado por un inglés, Michael Haas, un alemán, Albrecht Dümling, y un francés, Didier de Cottignies, comienza a recuperar con valentía, sin temor a amarguras retroactivas, las obras de los «degenerados»: el *Jonny spielt auf* de Krenek, *El milagro de Heliane* de Korngold, o, 60 años después de su estreno en Mannheim, *Der gewaltige Hahnrei* del propio Goldschmidt, su ópera semi-surrealista basada en *Le cocu magnifique* de Cromelynck. «Yo al menos puedo verlo» -comenta con elegante ironía este nonagenario hiperactivo, residente en Londres (donde se realizó esta entrevista) desde 1935, que en 1993, dato para el *Guinness*, ha sido presentado como autor en los *Proms* londinenses-; «otros no tuvieron tanta suerte».

SCHERZO.- Para muchos de nosotros el primer contacto con la figura de Berthold Goldschmidt se produjo a través de la música de Mahler, concretamente con la Performing Version de la Décima Sinfonía realizada por Deryck Cooke, en la que usted figura como directo colaborador del desaparecido musicólogo. Usted, además, dirigió la primera interpretación de la obra completa en concierto, aquí, en Londres.

BERTHOLD GOLDSCHMIDT.- Sí, así es. Fue una historia hermosa y larga. ¿Quiere que se la cuente completa? Bueno, allá voy. La BBC, con motivo del centenario de Mahler, en 1960, organizó una serie de conferencias, conciertos y audiciones, tratando de programar toda la música del compositor. Fue Robert Simpson, un gran hombre y estupendo músico, quien preconizó toda esta actividad, a pesar del escaso interés de aquel pobre individuo, tan afamado, llamado Sir William Glock, ¡que Dios perdone sus errores, tantos! Yo trabajaba como colaborador con la emisora, con la BBC, y Simpson pidió a Deryck Cooke que coordinara toda la parte, digamos científica, de la serie, con textos, charlas, notas de programa o artículos que, en su momento, resultaron ser reveladores. El Profesor Cooke, llevado de su interés por dar a conocer toda la música escrita por Mahler, examinó también el material que subsistía de la inconclusa *Sinfonía n.º 10*, que Mahler no había podido concluir, esto es, por un lado la edición de dos de los movimientos, *Adagio* y *Purgatorio*, que había publicado Ernst Krenek -mi compañero de generación, recientemente desaparecido, que ahora es también mi vecino de edición, en el proyecto de la *Entartete Musik*-, casado en primeras nupcias con Anna Mahler, la hija del compositor, y de otra parte el facsímil del manuscrito -incompleto, como luego supimos- que Alma, la viuda, publicó en los años 20. Lo que más llamó la atención del Profesor Cooke fue el *Finale* de la obra, que era, en sus palabras, más que un «pudiera ser», un «casi es»: nuestro conocimiento, en esas fechas, de los dos *Scherzos*, era muy limitado y, en dicho facsímil, apenas daban la sensación de meros bocetos. Cooke me pidió que trabajara con él en la tarea de completar la instrumentación de ese *Finale*, y en las páginas disponibles de los *Scherzos*, y de esa manera presentamos, en la BBC, en un concierto-conferencia, con público en la sala, la parte más sustantiva de ese material: eso ocurrió el 19 de diciembre de 1960, ya al final del año Mahler, y yo dirigí la orquesta. La impresión fue enorme, tremenda, especialmente por el *Finale*. El impacto fue tan extraordinario que muchos hombres de la música insistieron a Cooke para que completara todo el material dejado por Mahler. Por tanto, Cooke y yo nos pusimos a trabajar en la adaptación de todas las páginas del manuscrito, pero entonces se produjo la interdicción de Alma Mahler, entonces Frau Werfel, que prohibió cualquier ejecución de la partitura que habíamos preparado para el concierto de 1960. En eso tuvo mucho que ver Bruno Walter: él ya era muy viejo -bueno, era más joven que yo en estos mo-

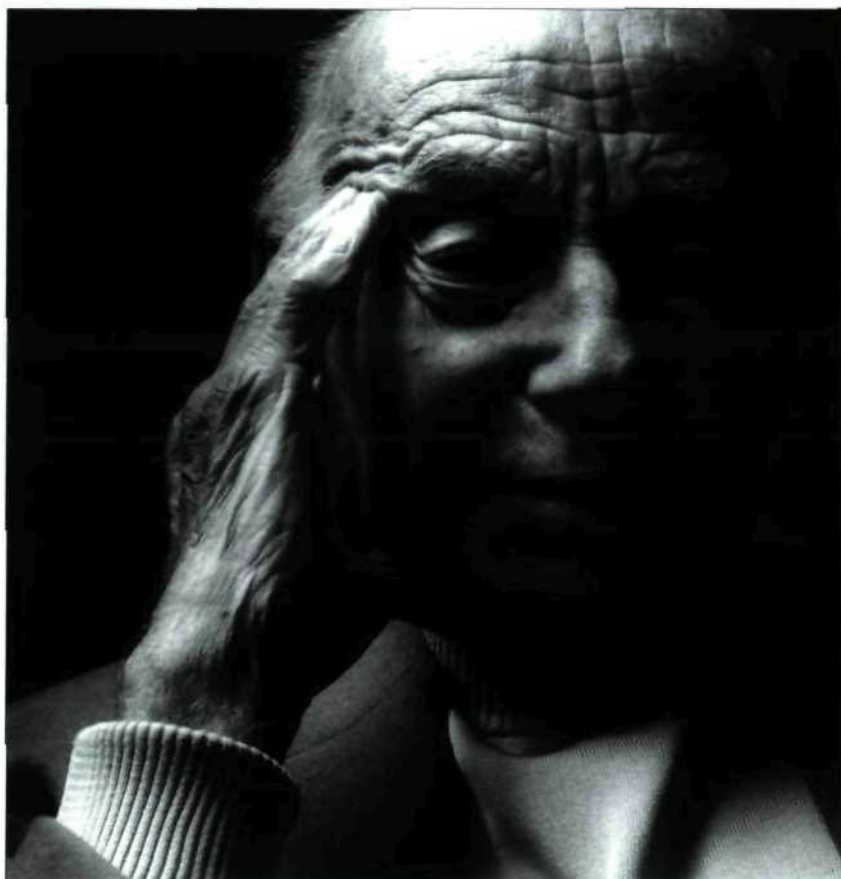


FOTO: JOSÉ AYMÁ

mentos, él era sólo un octogenario- y ella también lo era, y Walter insistió a Alma en que nadie tenía derecho a tocar las «sagradas páginas» de música abocetadas por Mahler. Esto era muy pintoresco, porque Alma había tratado de convencer a muchos músicos, antes y después de abandonar Europa por la persecución nazi, para que intentaran reconstruir el manuscrito de Mahler, entre ellos Schönberg, Berg y hasta un músico inglés, Britten. Debo decir que, pese a la prohibición de Alma Werfel, nosotros continuamos nuestro trabajo, callado, sin voces, sobre la partitura. Aquí, después de casi dos años de cerrada postura de Frau Werfel, intervino otro músico, Harold Byrns, que tenía gran influencia sobre ella, y le hizo escuchar la grabación de la BBC de nuestro concierto: esa audición privada fue, por lo que Byrns nos contó, algo muy emotivo para ella, porque nunca, nunca, había escuchado cómo sonaba el *Finale* de la obra, y por vez primera oyó a una orquesta interpretando esa música, que tan unida estaba a ella misma. Byrns le oyó decir que jamás había pensado que hubiera tanto de

Mahler en esa obra. Inmediatamente escribió una carta a Cooke y lo autorizó a editar la partitura, permitiendo cualquier interpretación de la obra. Con posterioridad a esa carta, nos remitió páginas del manuscrito que, por contener muy íntimas anotaciones del propio Mahler, se había guardado y no había incluido en el facsímil; y, completando el cuadro, Anna Mahler nos hizo llegar varias hojas de los *Scherzos*, que habían quedado separadas del manuscrito por alguna razón, con lo que Cooke y yo, trabajando muy intensamente, pudimos tener preparada, en 1964, una versión completa, «versión eje-

“
En Berlín, en
los años 20,
la palabra
"imposible"
no existía

”

”

(left) musicians of the ledgic quartet at to, zrn, by petr kien, photo: ter van m... wintertk... sammlung oskar... be sh... by re... — sammlung oskar... be sh... by re...



goldschmidt
der gewaltige hahnrei
mediterranean songs
Alexander/Kraus/Wörle/Otelli
Ainsley
Deutsches Symphonie-
Orchester Berlin (RSO)
Gewandhausorchester
Leipzig
Lothar Zagrosek



haas · krása
string quartets
streichquartette
Hawthorne String Quartet
CD 440 853-2

also available
korngold
das wunder der heliane
Tomowa-Sintow/Welker
De Haan/Runkel/Pape/Gedda
Rundfunk Chor Berlin
RSO Berlin
John Mauceri
3 CDs 436 636-2

krenek
jonny spielt auf
Kruse/Marc/St Hill/Kraus/Posselt
Leipzig Opernchor
Gewandhausorchester Leipzig
Lothar Zagrosek
2 CDs 436 631-2



DECCA
ENTARTETE MUSIK
music suppressed by the third reich

ctable» de la partitura, que estrenamos también en Londres, el 20 de agosto de 1964, en un inolvidable concierto de los Proms que yo dirigí; fue, de nuevo, Robert Simpson, y de nuevo contra el criterio de Sir William Glock, quien me confió la dirección de la orquesta. Esa fue mi presentación, y única actuación en los Proms, con un éxito inolvidable. Creo que soy el único músico que ha tardado tres décadas en aparecer por vez primera en los Proms en dos facetas diferentes, en el 64 como director y en el 93 como compositor.

S.- *Usted no tuvo ocasión de ver a Mahler, ni siquiera de niño, ¿no es así?*

B.G.- No, yo no, pero mi padre sí. El pudo ver varias veces a Mahler, tanto en Hamburgo como en Viena, y guardaba una impresión enorme de aquellas actuaciones. Recuerdo que mi padre, ya en Berlín y en los años 10 y 20, cuando se interpretaba en la ópera el *Don Giovanni* de Mozart, fuera dirigido por Furtwängler, por Kleiber o por Klemperer, solía decir que sí, que el resultado había sido muy bueno, pero en nada comparable a lo que Mahler podía conseguir con aquella música.

S.- *Con un carácter muy general, ¿qué es lo que recuerda del Berlín de los años 20?*

B.G.- Una época de ebullición, de hondísima creatividad: todo era posible, la palabra «imposible» no existía, y los músicos nos afanábamos por explorar todos los universos a nuestro alcance. Fue una edad de oro, única en la historia. Yo estudié en Berlín, a partir de 1922, con Franz Schreker, que también fue maestro de Ernst Krenek. Schreker era un fantástico docente, y no era nada egoísta, aunque sí nos pedía a sus alumnos que acudiéramos a ver sus óperas: pero a diferencia de Schönberg, que trataba de imponer su propio estilo a sus pupilos, Schreker dejaba plena libertad compositiva a sus alumnos. En ese sentido, recuerdo un curioso incidente con Schönberg: en 1925 se estrenó mi *Cuarteto n.º 1* y Schönberg asistió a la sesión: al término de la misma se acercó a felicitarme y se ofreció a darme clases; para mí era una situación muy embarazosa, porque yo llevaba ya varios años trabajando con Schreker y no me parecía correcto abandonar a mi maestro, por lo que educadamente, y explicándole estos motivos, rechacé su ofrecimiento, pero aquello debió parecerle a Schönberg un acto de soberbia, porque se marchó muy ofendido.

S.- *¿También tuvo usted trato directo con Alban Berg?*

B.G.- Supongo que la respuesta es «sí», aunque soy muy escéptico acerca de este tipo de relaciones. Alguien le dio un día la mano a Stravinski y ya asegura ser íntimo suyo; yo no fui amigo de Berg, ni lo traté en demasía, ni formé parte de su círculo. Dicho esto, supongo que lo traté bastante más que otros capaces de escribir libros de conversaciones con el personaje, y fundamentalmente lo traté en la época del estreno de su obra capital, la ópera *Wozzeck*, pues estuve presente en todos los ensayos de Erich Kleiber en la Ópera de Berlín. Yo fui asistente de Kleiber desde 1925, que había tocado ese mismo año mi *Passacaglia* para orquesta, una obra que había sido distinguida con el Premio Mendelssohn del Ministerio de Cultura de la República de Weimar; Kleiber, un músico sensacional, a la par que persona encantadora, se interesó por mí y me dio la plaza de *répétiteur* en la Staatsoper. Yo me encargaba, además de ese trabajo, de los instrumentos de teclado: piano, celesta, etc. *Wozzeck* llegó a la Ópera gracias a los es-

fuerzos de Erich Kleiber, que siempre creyó, contra toda oposición, en Berg y en su música: no quisiera ser excesivo, pero de no haber existido una persona como Kleiber, que además trabajó la partitura de manera portentosa, acaso *Wozzeck* estaría, todavía hoy, pendiente de estreno. Aquella primera interpretación tuvo lugar el 14 de diciembre de 1925. Berg apenas habló en los ensayos, sólo con Kleiber: estaba muy asombrado de lo que había escrito, y su reserva habitual se hizo casi mutismo. Recuerdo haberme acercado a preguntarle por un pasaje del piano, ya sabe, la escena en la taberna, y él me contestó: «Hágalo de la mejor manera posible». El día del estreno, unos minutos antes de empezar, eché un vistazo a la sala, por la *minilla* del telón, y vi a Berg sentado en la primera fila, con Alma Mahler, a quien había dedicado la partitura, a su lado. Aquel día Kleiber lanzó literalmente a Berg como uno de los grandes músicos del momento.

S.- *Usted trabajó igualmente con Karl Böhm en Darmstadt, a partir de 1927.*

B.G.- Bien, ésa es otra historia diferente. Todo surgió por vía de Carl Ebert, que era uno de los hombres de teatro más importantes de Alemania. Ebert, que al marcharse de Alemania sería, junto a Fritz Busch, el fundador del Festival de Glyndebourne, había sacado una excelente impresión de algunas de las músicas incidentales que compuse para sus montajes teatrales en Berlín, y al ser nombrado Intendente de la Ópera de Darmstadt me invitó a trabajar allí con él, en calidad de Director Musical Adjunto; pero no consultó mi nombramiento a Karl Böhm, que era el *Generalmusikdirektor* en Darmstadt, y él vio con malos ojos mi presencia en el teatro. Mi relación con Böhm no fue sencilla, por ese motivo, y puedo contarle incluso una anécdota pintoresca: yo sugerí a Böhm montar en Darmstadt el *Wozzeck*, lo que habría supuesto para aquel teatro ser la primera sala, después de Berlín, donde se escenificara la obra, pero mi propuesta fue agriamente rechazada; Böhm me llegó a decir, sabiendo la enorme cantidad de laboriosos ensayos que la pieza había precisado en Berlín, que para montar *Wozzeck* tendría que suspender durante dos años todas las funciones. Es muy curiosa esta actitud, porque Böhm fue luego uno de los principales defensores, tanto de esta obra como de la otra ópera de Berg, *Lulu*, pero yo creo que su actitud venía motivada por ese resentimiento mencionado. Cuando a Ebert se le ofreció la Administración de la Staatsoper de Berlín, al final de los años 20, yo regresé con él a la capital.

S.- *¿Cómo definiría su propia música?*

B.G.- *¿Quiere usted decir mis propias obras?*

S.- *Sí, su ópera El estupendo cornudo o sus Cuartetos, o la Ciaccona sinfónica...*

B.G.- No, de ninguna manera: no es mi misión, yo no soy quien debe hablar de mis obras; yo me he limitado a escribirlas, y la impresión que causen debe ser materia de los críticos, de los musicólogos, y, naturalmente, del público.

S.- *Aunque usted está plenamente instalado en Inglaterra, es más, usted es ya parte de la música inglesa, creo que hace no mucho tuvo un disgusto profesional acerca de un Cuarteto...*

B.G.- Sí, es verdad. Es que es difícil y doloroso ser un compositor en tierra de nadie. En Inglaterra, a pesar de que he sido ciudadano británico desde 1947, nunca se me ha consi-

“
Traté bastante
más a Berg
que otros
capaces
de escribir
libros de
conversaciones
con él”

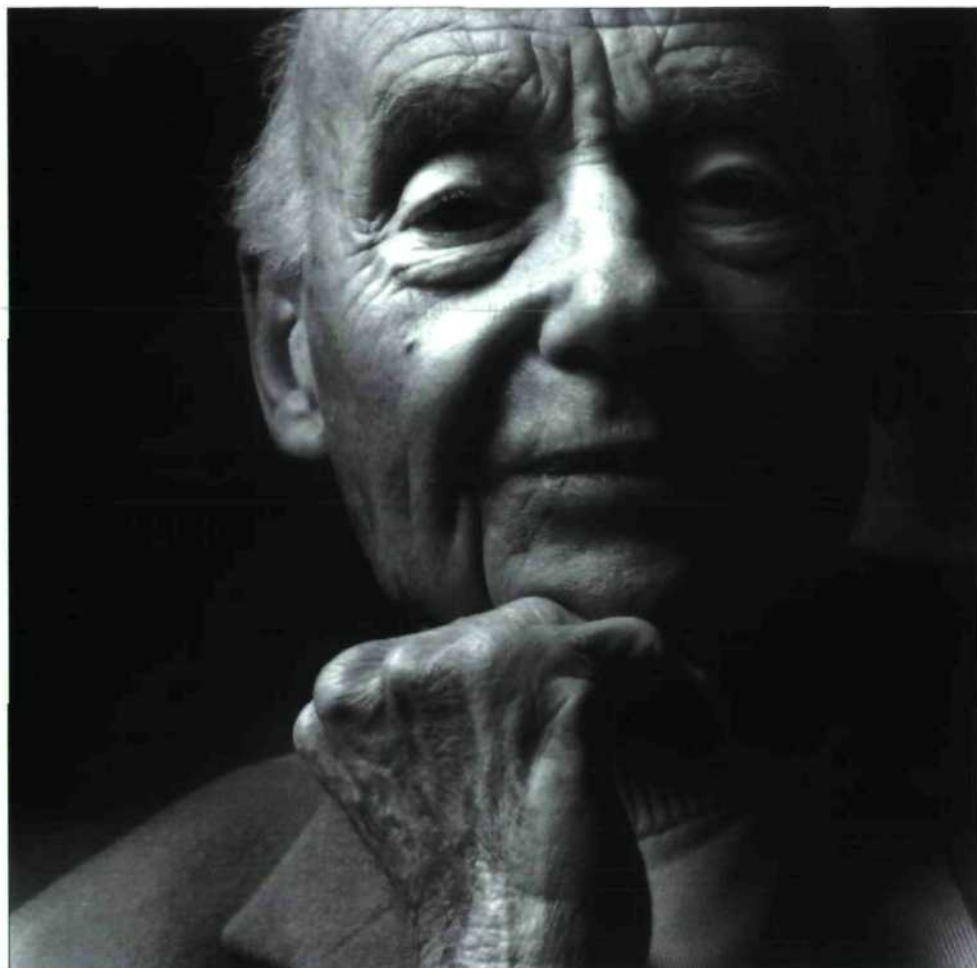


FOTO: JOSÉ AYMA

derado un autor inglés. Y será en vano que busque mi nombre en cualquier enciclopedia alemana posterior a 1945. Me instalé, desde finales del 35, aquí, en Belsize Park, y éste ha sido mi hogar desde entonces. Aquí cuidé a mi esposa en los años de su dolencia -ella enfermó de leucemia- y aquí he seguido desde que ella falleció, en 1979. Es paradójico: me he pasado casi 60 años de mi vida en Inglaterra, llegué aquí con poco más de 33 años y todavía tengo que pelearme con los críticos para que comenten mis obras. Es el ejemplo que usted menciona; en 1992 fui programado, ¡por primera vez!, en el Festival de Aldeburgh: se interpretaba mi *Cuarteto n.º 3*. Pero la pieza se incluyó en el concierto del último día del festival, y el día anterior se marcharon todos los críticos: mi obra era un estreno, pero aun así no hubo ni una sola reseña en la prensa. Es ese, no sé si llamarlo *chauvinismo británico*, que incita a estos buenos señores a centrarse por completo en lo genuinamente inglés, y no en lo extranjero, y ni siquiera en lo, llamémoslo así, *adoptivo*, aunque, como es mi caso, se haya vivido más tiempo -dos tercios de mi vida en este instante- aquí que en el lugar de origen.

S.- ¿Qué impresión le ha causado escuchar su *Chacona*, en Berlín y en Londres, en la interpretación de Simon Rattle?

B.G.- ¡Oh, ése es otro tema, bien distinto! Rattle es un músico maravilloso, fue idea suya, además, rescatar mi *Giaccona*, que es una obra de 1949. Él entiende muy bien esta música, y, en general, posee una comprensión sorprendente, si piensa usted en su edad y en su medio, de las obras de los autores

de mi generación y escuela. Por ejemplo, él es un traductor insuperable de la música de Hindemith.

S.- Creo que tuvo oportunidad de conocer a un músico español que, como usted, había tomado la vía del asilo político, en Inglaterra, durante los años 30, Roberto Gerhard.

B.G.- ¡Oh, sí, claro que le conocí! Roberto, como yo, trabajó muchos años en la BBC, en todo tipo de actividades, fundamentalmente escribiendo música incidental para las obras teatrales que producía la emisora. Él acudió al montaje de mi ballet *Chronica*, que se presentó en Cambridge en 1939 y que había sugerido Hans Oppenheim, el director de orquesta asociado que Ebert llevó a Glyndeboume, un buen admirador de mi música. Yo presencié, años después, el estreno de un ballet de Roberto que se ofreció igualmente en Cambridge, *Pandora*, que también coreografió Kurt Joos, el hombre que preparó el montaje de *Chronica* con su compañía, el Ballet Joos. Yo no tenía oportunidad de ver a Roberto asiduamente, porque, como usted sabe, él

residía habitualmente en Cambridge, donde estubo muy vinculado a la Universidad, pero siempre que venía a Londres, sobre todo cuando se daban composiciones suyas o en las épocas en que colaboró más a menudo con la BBC, solíamos vernos y comentar nuestras obras. Él tuvo más suerte que yo durante la etapa de William Glock, porque su música, más unida al serialismo y más *vanguardista* que la mía, era *aceptable* a los oídos de dicho personaje. Pero le aclaro que esto lo digo sin envidia, al contrario: Roberto era un músico excepcional, un profesional intachable, de enorme inteligencia y ejemplar sentido estético; debo decir, además, que era uno de los pocos músicos que he encontrado en mi vida, quiero decir compositores, que sabía exactamente cómo sonaba su música, o sea, que nada había de gratuito en lo que ponía en papel pautado.

S.- ¿En qué circunstancias se produjo su salida de Alemania?

B.G.- (Sonriendo amablemente). Es una historia que he narrado varias veces en los últimos años, pero volveré a contarla. Fue en el año 35, cuando los tiempos ya habían empezado a ser difíciles, no sólo para los judíos, sino en general para cualquier persona que mostrase una actitud, digamos, *moderlista*. Yo recibí una notificación para presentarme, era acabado el verano, en el cuartel general de la Gestapo, en el número 8 de la Prinz-Albrecht Strasse, en Berlín. Cuando llegó aquella carta, yo pregunté a varios amigos, la mayor parte de ellos no judíos, si debía acudir: todos coincidieron en que no hacerlo podía ser altamente peligroso. «Pero también puede

ser muy peligroso ir y que ya no me dejen salir», argumenté yo. Finalmente, acordé con dos de estas personas, una de las cuales era el Director de la Festspielhaus y un hombre que era, en principio, respetado por los jerarcas del Partido Nacional-Socialista, que sí, pasadas tres horas de la cita, que era a las diez de la mañana, yo no había vuelto a casa o había telefonado, ellos se interesarían por mí. Así, pues, acudí a la hora en punto y me presenté en el departamento donde se me requería: ante la puerta, sentados ante una mesa, había dos oficiales de las SS. Yo me acerqué y les dije: «Buenos días». Ellos se pusieron en pie como si llevaran un resorte, dieron un taconazo tremendo (*Goldschmidt acompaña esta descripción con una fuerte patada en el suelo*) y, brazo en alto, me gritaron casi a la cara: «Heil Hitler!» Yo les miré y empecé a decirles: «Yo no soy de su partido, por eso he dicho buenos días...» uno de ellos, que se había quedado mirando la cédula que llevaba en la mano, me interrumpió y volvió a gritarme: «¡Pase ahí dentro!» Bien, así lo hice: era un despacho grande, con varias mesas, una sala de interrogatorios, con personas de uniforme, pero a mí me llamó, con un gesto de la mano, un oficial que iba de paisano. Él estaba sentado y, como no me hizo ademán alguno de que me sentara, me quedé de pie ante su mesa. Sacó un expediente que llevaba mi nombre, y en donde vi mi foto, y se puso a analizarlo. Al cabo de un rato le dije: «¿Puedo sentarme?» Él me miró como a un marciano y me hizo un gesto afirmativo. Ya sentado frente a él me dijo: «Aquí se dice que usted ha visitado Rusia, ¿es eso cierto?» «Sí.» -le dije- «he sido invitado a dirigir la Filarmónica de Leningrado» «¿Luego usted es un comunista!» -me dijo elevando la voz. «No, claro que no». «Nadie va a Rusia si no es un comunista, debería saberlo». Su tono era casi triunfal. Yo le repliqué que, en los días de mi viaje, también había estado en Rusia el escritor inglés George Bernard Shaw, y que no pensaba que él fuera un comunista. «Esa es su opinión, la realidad puede ser otra» -me contestó-. Todavía me quedaba un argumento: «Mire.» -le dije- «en esos mismos días también estuvo en Rusia el equipo de pilotos de la flota de dirigibles alemanes, y no creo que ellos sean comunistas». Mi razonamiento no le hizo gracia: tomó un libro enorme de la mesa, no sé si era el directorio telefónico, y dio un fuerte golpe sobre la madera, mientras decía: «¡Sobre ese tema ya basta!» Hubo unos segundos de silencio que se hicieron interminables, yo empecé a pensar con temor que mi suerte estaba echada. De pronto volvió a preguntarme: «¿De qué vive?» «Soy músico, ahí lo dice». «Sí, pero tiene usted prohibido dirigir, y sus obras han sido retiradas, luego tampoco gana dinero como compositor; ¿de qué vive?» «Doy clases privadas de música». «Sólo a los judíos, me imagino...» «Sí, claro, sólo a judíos...» Esto último no era



FOTO: JOSÉ AYMA

cierto, porque la mayor parte de mis alumnos eran arios sin sangre judía. «¿Cuánto cobra por cada clase?» «Tres marcos». Él me miró con cierto desprecio y me dijo: «Mi hija paga cinco marcos por sus clases de piano». No sé por qué, nunca lo he sabido, en ese momento yo le hice una pregunta a él, algo inconcebible porque yo era el interrogado; le dije: «¿Qué música toca su hija?» Él me miró atónito, sorprendido de que, en tales circunstancias, yo tuviera la ocurrencia de hablarle tan familiarmente; luego, vacilando un poco, me contestó: «Schumann... las *Kinderszenen*... y Schubert, *Impromptus*, las primeras *Sonatas*...» «Schubert...», comenté yo, «¿qué música tan hermosa!, ¿verdad?» Él asintió y luego se me quedó mirando, después se inclinó hacia mí y dijo, a media voz: «Márchese de este país lo antes posible». Luego cogió el expediente, lo cerró y lo guardó en un cajón de la mesa. «Puede irse», me dijo. Yo salí de aquel edificio, llamé a mis amigos, y aquella misma tarde organicé la partida con mi mujer. Dos días después nos íbamos de Alemania.

S.- Usted lo cuenta como una narración que le hubiera sucedido a otra persona, incluso con algún toque de humor, pero lo que describe es sobrecogedor.

B.G.- Seguramente es que en el curso de los años he aprendido a desdramatizar las cosas, pero, ¿sabe?, todavía hoy, y ya ha pasado más de medio siglo, cada vez que me veo a mí mismo ante la puerta de aquel edificio de la Prinz-Albrecht Strasse, siento un estremecimiento frío en la espalda.

S.- A estas alturas, la renovación del interés en su música y en su persona, ¿debe interpretarse como una victoria final?

B.G.- (Tras unos segundos de pausa, sin emoción aparente). Amigo mío, a estas alturas la victoria radica en haber sobrevivido, en estar vivo, ¿me entiende? Quizá esto no es muy poético, pero he visto pasar, por delante de mi puerta, los cadáveres de diversos enemigos: no he sentido una satisfacción extraordinaria, pero tampoco he experimentado sentimientos de reconciliación o de comprensión. He perdido a tantos amigos como enemigos. Ellos, los otros, ya no están, en tanto que yo estoy aquí, con más de noventa años, hablando con usted: esa es la victoria, y no hay otra, amigo, todo lo demás son pamplinas.

“
Es difícil
y doloroso
ser un
compositor
en tierra
de nadie
”

José Luis Pérez de Arteaga

UN INSTANTE DE INFINITO



**DE VITAE
FUGACITATE**
LAMENTOS, CANTATAS Y ARIAS
SCHÜTZ • KRIEGER • SCHEIN
BUXTEHUDE • GEIST • KINDERMANN

✻ ✻ ✻

CLAUDIO CAVINA
ROSSANA BERTINI
ROBERTO BALCONI

**CONCERTO
DELLE VIOLE**

ROBERTO GINI
DIRECTOR

✻ *Glossa* ✻

✻ *Glossa* ✻



EL PRIMER SELLO CLÁSICO INDEPENDIENTE ESPAÑOL

Distribución exclusiva:



DIVERDI. Zurbano, 56. 28010 MADRID
Tel. (91) 310 14 48 - 319 93 06. Fax (91) 319 26 77

Judío y alemán

Vive en la misma casa que compró a poco de llegar a Gran Bretaña, en Belsize Park, en el corazón del barrio más selecto y europeo de Londres: Hampstead. Entonces, cuando él se instaló aquí no lo era tanto y pudo comprar por poco dinero una de esas casas típicas de la ciudad, de dos plantas y un minúsculo jardincillo, con el encanto un tanto caduco que tiene lo británico. Su estudio está en una habitación grande y luminosa, con un amplio ventanal, que da a la calle. Allí está su piano de cola, compañero de una larguísima vida musical. Sobre la mesa frente a la ventana hay un retrato de su compositor más admirado, Gustav Mahler, un bello desnudo femenino y la fotografía de una sonriente mujer, joven y atractiva. Hay estanterías con libros y partituras. Los muebles son sólidos, elegantes y antiguos. También son de esos años —los treinta— cuyos avatares trágicos decidieron su destino y le llevaron desde la Ópera de Berlín hasta los estudios de la BBC.

Berthold Goldschmidt responde a la imagen tópica del judío centroeuropeo. Es bajo de estatura, menudo de cuerpo, con un rostro que a pesar de los años mantiene una cierta frescura y al que animan unos ojos inquietos y delicadamente irónicos, llenos de inteligencia. De una cortesía a la antigua, distinta a esa cortesía un poco envarada de la clase media británica, es un hombre que se ha encontrado el éxito en el crepúsculo de su existencia y lo contempla con una mirada que tiene un destello de burla. Han pasado casi sesenta años desde que llegó a Londres con los perros de la Gestapo pisándole los talones y un bagaje más que prometedor como compositor y director de orquesta —no sólo en Alemania, en la URSS había dirigido nada menos que la Orquesta Filarmónica de Leningrado— para reiniciarlo todo, como le ocurrió a tantos y tantos exiliados —españoles, alemanes, checoslovacos, húngaros, rusos, italianos...— a los que la locura de Europa arrojó por el ancho mundo. Sólo que él, como dice en su entrevista con José Luis Pérez de Artea, sobrevivió. Muchos otros quedaron en el camino, muertos o definitivamente olvidados. Contra lo actualmente admitido habría que recordar que quienes huyeron de la peste nazi-fascista no lo tuvieron fácil en países como Francia o Gran Bretaña. Los nuestros, los republicanos españoles, fueron encerrados en campos de concentración. En Gran Bretaña quien lea un libro como *Scum of the Earth* de Arthur Koestler, publicado en 1941, donde cuenta las peripecias de personas como él, arrojadas a las costas inglesas por el empuje devastador del Tercer Reich, podrá enterarse que las autoridades se mostraron cualquier cosa menos felices recibiendo a los perseguidos, fueran judíos o combatientes antifascistas, o ambas cosas a la vez, como era el caso de Koestler.

Goldschmidt fue paciente y trabajó contra cualquier esperanza. Ni siquiera hizo una carrera de cierta importancia en la dirección orquestal, a pesar de sus repetidos éxitos en este campo. Nadie se acordó de él en la industria fonográfica. Quizá porque no es muy fotogénico. Dirigió por primera vez la *Décima Sinfonía* de Mahler en la versión ejecutable de

Deryck Cooke pero cuando se pensó en grabarla se le adelantaron Eugene Ormandy y Wynn Morris. Del primero habla con un absoluto respeto, sin el menor resentimiento por haberle arrebatado posiblemente la oportunidad de convertirse en una figura importante como director. Los años le han dado placidez, serenidad y una inmensa sabiduría.

Cuenta con una satisfacción casi ingenua cómo Harry Kupfer, después de escuchar la versión de concierto de su ópera *El estupendo comudo*, le dijo que la montaría la temporada próxima en la Komische Oper de Berlín —de hecho se va a reestrenar allí en el próximo otoño. Porque además Goldschmidt, como también señala en la citada entrevista, se



Berthold Goldschmidt en Berlín, 1928.

considera un compositor alemán, ya que Gran Bretaña, que le acogió y le trató tan bien en otros aspectos, nunca lo incluyó en la nómina de sus compositores. Y es que él, espiritualmente, nunca dejó de ser alemán, de la Alemania no ensuciada por la mierda nazi: la de Bertold Brecht y de Kurt Weill, de Erich Kleiber y Otto Klemperer, la Alemania radiante y oscura a la vez de la República de Weimar, donde se vivió probablemente la última llamarada creadora y universal del genio europeo. Esa es su Alemania, de la que él, judío y antifascista, no ha renegado. Esa Alemania que celebró su reunificación oficial con la música dirigida por otro judío y antifascista, largamente exiliado, amigo también de Goldschmidt: Kurt Sanderling. Dos supervivientes, dos herederos de una tradición que no puede morir.

Javier Alfaya

OPINIÓN

«¡Qué buen vasallo...!»

Hasta en televisión pueden verse los anuncios: Discos RTVE Música, Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE, obras de Falla, Turina, Ravel, Ginastera... Pero acúdase a tienda especializada, gran almacén o centro comercial con sección de discos, en pos de los CDs anunciados: no será difícil hallarlos, no, será imposible, porque no se ponen a la venta, y si tal sucede y sí se venden, que alguien autorizado lleve urgentemente al psiquiatra al responsable de la distribución.

Pero la noticia, que es muy buena, está ahí: los conjuntos de RTVE vuelven a grabar discos de manera aparentemente asidua, con continuidad, para su propio ente y sello fonográfico del mismo. Los cuatro CDs ahora editados —pero no accesibles al público— se unen a dos importantes registros de orquesta y coro publicados el pasado año, la serie *Eléphants ivres* de Luis de Pablo, dirigida por José Ramón Encinar, y el *Oficio de difuntos* de Cristóbal Halffter dirigido por el autor.

Las obras que ahora se presentan insisten, con buen sentido, en el repertorio español, y hasta en páginas —no mayor mérito, sino mayor lógica— no habituales, aunque con una excepción. Vayamos a ella: el monográfico Ravel, de 48'50" —duración bastante parva para un CD, la verdad—, dirigido por el titular de la agrupación, Sergiu Comissiona. La idea, en sí, es comprensible: obras españolas del autor de Ciboure, o sea, *Rapsodia española*, *Alborada del gracioso*, *Pavana para una infanta difunta* y *Bolero*. Pero, primer punto, ¿tiene sentido salir a competir con v.g., Suisse Romande y Ansermet, Montreal y Dutoit, Boston y Münch, Nacional de Francia y Martinon, Chicago y Monteux, Filadelfia y Ormandy, Cleveland y Szell, o Berlín y Karajan, en este repertorio? Pero no creo que sea eso lo más conflictivo: a poco de su fundación, mediados de los 60, la Sinfónica de RTVE llevó al disco, con Markevich, varias de estas obras; no será el firmante quien pondere lo que entonces se grabó, lo acaba de hacer, meses atrás, la revista francesa *Diapason*, que, dejando *chauvinismos* aparte (*Chapeau* por ello), en una discografía abrumadora por infinito número de versiones del *Bolero* terminaba recomendando como cabeza de lista la interpretación, pasada por Philips al CD, de cierta Sinfónica de la RTVE con Igor Markevich a su frente.

Con respeto y aprecio al actual titular de los conjuntos de RTVE: su traducción del *Bolero* es buena, pero no supera el imparable proceso de tensión interior de aquella lectura de la joven RTVE con su admirable fundador. Dígase algo similar de las otras obras de este CD.

Además, el disco de Markevich no presentaba problemas de *Editing*, en tanto que aquí se nos ofrece un *Bolero* (precisamente) en rebajas, al que le falta la primera parte del compás inicial de 3/4, pizzicato de la cuerda y primer trémino de la caja, que se han perdido por el trayecto. Este llamativo despiste no es el único *gazapo* de edición: en *El amor brujo*, segunda versión de 1916, que dirige Luis Izquierdo, ciertos desajustes del conjunto indican que no se han escogido las tomas adecuadas en el montaje final, en un registro que incluye la instrumentación parcial de José Luis Turina para *El poema de una sanluqueña* de su antepasado Joaquín Turina. Y es una pena, porque el sonido de las gra-



Sergiu Comissiona

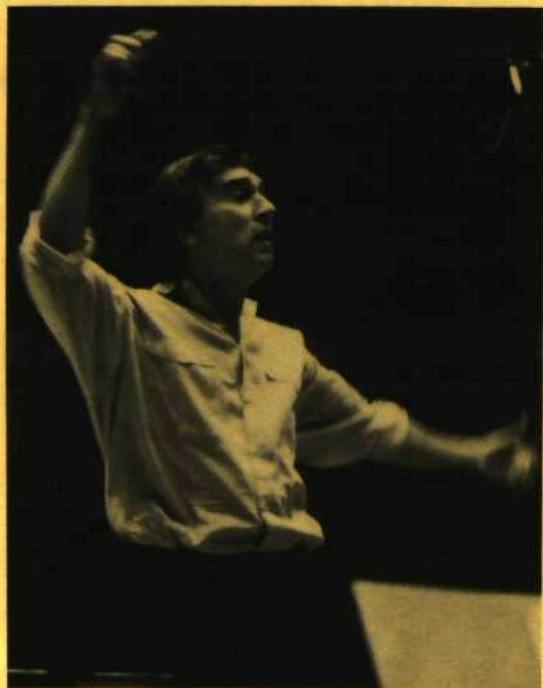
baciones es extraordinario, debido a ese equipo de ingenieros de sonido de Radio Nacional que es lujo de RTVE (Alonso, Garrido, Tejeda, Díaz, Barcos, entre otros): que no se haya cuidado tal trabajo técnico hasta el último detalle merece el total de la labor.

Sin problemas aparentes de *Editing*, por otra parte, el tan interesante disco

dirigido por Manuel Galduf, con obras de Palau y Lamote de Grignon, ni el notabilísimo debido a Enrique García Asensio, en uno de sus mejores trabajos, con páginas de Chávez, Rodolfo Halffter, Ginastera —con una versión de *Estancia* digna de codearse con las mejores de la discografía— y Villa-Lobos. En estos CDs el proyecto da en la diana por repertorio, presentación, interpretación y toma de sonido.

En resumen, y por partes: 1) La Sinfónica de RTVE y su coro vuelven a grabar, de manera continuada, para su propio organismo, Radio-Televisión Española, a través del sello de la casa RTVE Música, lo cual no es sólo bueno, sino excelente. 2) El repertorio elegido es acertado en general —música española e iberoamericana, mayoritariamente—, con algún apartado no tan lógico (Ravel), en donde no es lo peor la competencia de *puertas afuera*, sino la auto-competencia que se hace la propia formación (o sea, Markevich, años 60), 3) Las grabaciones son superlativas, técnica/técnicos RNE inmejorable, pero la edición es negligente y en cierto caso peregrina, 4) Como colofón, lo que al comienzo se decía, que estos CDs, anunciados incluso por TVE, no se encuentran en comercio alguno, con lo cual es como si no existieran, ni se hubieran grabado, y el servicio que se hace, finalmente, a Coro y Orquesta de RTVE resulta bastante flaco. Y así se vuelve a poner de manifiesto que los conjuntos de RTVE no tienen suerte: y, sin embargo, ¡cuánto se la merecen! En casi 30 años de vida, ninguna otra formación de este país ha hecho tanto por la música española en particular y por la contemporánea en general; un organismo de RTVE no sólo debería estar orgulloso de su orquesta, tendría que mimar tal unidad de producción con una política cuidadosa, puntillista, hasta agresiva en sus objetivos, pero a la agrupación —cuya subsistencia, incluso, se ha cuestionado, en otros tiempos, algún alto directivo y más de un político despistado, no se sabe si por aquello de que el conjunto lo creó cierto Ministro de Información y Turismo llamado Manuel Fraga— le toca siempre ir de puntillas, sin molestar, casi sin hacer ruido, hasta cuando graba discos. En fin, ya se decía de un tal Ruy Díaz de Vivar, aquel del *Poema de Mío Cid*, «¡qué buen vasallo! si oviera buen señor!»

J.L.P.A.



Claudio Abbado

FOTO: D.G.

Mahler /Abbado: el círculo se cierra

Iniciado hace más de tres lustros para DG —*Segunda Sinfonía* en Chicago, 1977—, el ciclo Mahler de Claudio Abbado parece acercarse a su conclusión en este 1994: la *Sinfonía n.º 8 «De los mil»*, en grabación realizada en concierto, febrero de este año, con la Filarmónica de Berlín y los solistas Cheryl Studer, Sylvia McNair, Anne Sofie von Otter, Peter Seiffert, Bryn Terfel y Jan-Hendrick Rootering, cerraría el singular círculo mahleriano del maestro milanés, serie en la que han participado, hasta la fecha, la citada Sinfónica de Chicago (*Sinfonías Primera, Segunda, Quinta, Sexta y Séptima*), la Filarmónica de Viena (*Sinfonías Tercera, Cuarta, Novena y Andante-Adagio de la Décima*) y la Filarmónica de Berlín (de nuevo *Primera y Quinta*, esta última comentada con entusiasmo por Pérez Adrián en estas páginas —Cfr. SCHERZO, n.º 80, diciembre 1993, pág. 93—, más la *Octava* ahora llevada, por fin, al disco).

Abbado, por ende, mantiene sus compromisos con su otra firma, Sony, para la que acaba de grabar, también a partir de tomas de concierto, la *Sinfonía n.º 5* de Chaikovski, registro completado con el ciclo *Cantos y danzas de la muerte* en la orquestación de Dmitri Shostakovich, de inmediata edición en el triple formato del CD, el LD y el vídeo VHS.

Nyman: El piano no, el concierto sí

La historia es, a veces, irónica: durante años la Decca inglesa apadrinó la actividad fonográfica de Michael Nyman, con fe de carbonero en este curioso artista, a triple camino entre el pop, el minimal y la música llamada culta. Aunque generador de ciertos éxitos de ventas, las músicas filmicas de Nyman o las derivadas de éstas (por ejemplo, *El libro de Próspero*, que incluso contaba con Ute Lemper como solista vocal) nunca arrasaron en las listas de éxitos. Ante esta situación, Decca optó por rechazar el pasado año, y por vez primera, un trabajo de Nyman para el disco, la banda sonora de lo que se presumía un film menor de un mercado es-

casamente competitivo, el australiano. La ironía radica en que el mayor éxito de la carrera de Michael Nyman ha resultado ser *El piano*, la banda sonora de la película de Jane Campion, con el propio autor como solista y la Filarmónica de Munich (sí, la orquesta de Celibidache), grabación que, finalmente, efectuó Virgin Records, asociada de EMI. Pero ahora Decca intenta sacarse la espina, mediante la edición, con todos los honores, del *Concierto para piano y orquesta* de Nyman, la obra de la que provienen los temas de *El piano*, con Kathryn Scott al teclado y la Real Orquesta Filarmónica de Liverpool dirigida por el autor. Segundas partes...

Bruckner: tiempos de superávit

Legaremos a una saturación bruckneriana como la que, impensable antes de 1980, todavía enturbia el horizonte mahleriano? Raro, pero comprensible, es que una misma compañía de discos edite al tiempo una obra en versiones diferentes —RCA/BMG acaba de hacerlo con el hermoso *Concierto para violín* de Elgar—, pero ya es más infrecuente (aunque se ha dado) que una sola firma se vea embarcada en dos ciclos sinfónicos paralelos; aunque Decca puede entrar pronto en el Guinness por ser la única empresa que tiene abiertas y en pleno curso de realización tres series de las *Sinfonías* de Bruckner: esto es, Sir Georg Solti en Chicago —en preparación la *Sinfonía n.º 1*, clausura del ciclo—, Riccardo Chailly en Concertgebouw (que tan positiva impresión con su lectura de la *Sinfonía n.º 2* ha causado al máximo especialista europeo en la materia, Mayo Antónanzas, Cfr. SCHERZO, n.º 82, marzo de 1994, pág. 69, y que un mes antes, SCHERZO, n.º 81, enero-febrero de 1994, hallaba similar veredicto favorable en el comentario de Luis Suñén a la *Quinta Sinfonía*) —en preparación las *Sinfonías* finales, es decir, de la *Sexta* a la *Novena*—, y Christoph von Dohnányi en Cleveland —último peldaño de la serie, por el momento, la *Octava Sinfonía*—; pero el recuento no termina en la apasionadamente bruckneriana firma británica y llega también a la japonesa Sony: en el mismo Concertgebouw de Amsterdam, el histórico edificio holandés centro de la actividad del mentado Chailly, Carlo Maria Giulini ha grabado de nuevo —previa versión en DG con la Filarmónica de Viena— la *Sinfonía n.º 7*, sesiones completadas en concierto con *La mer* de Debussy y la *Pavana para una infanta difunta* de Ravel.

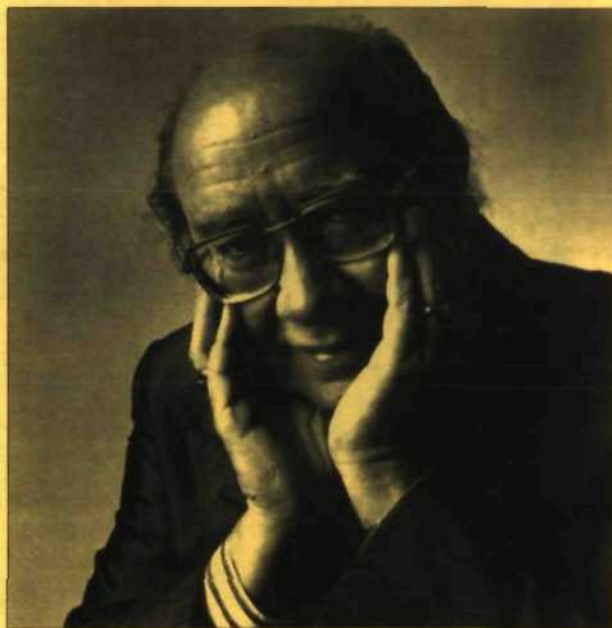


Michael Nyman

FOTO: DECCA

Shostakovich resurrecto

Russian Disc, Intaglio, Praga, Chandos: nombres de firmas discográficas más o menos recientes—las tres primeras— y una compañía consagrada —la última—, que en los últimos meses parecen dispuestas a romper la discografía consolidada en torno a la obra de Dmitri Shostakovich. Y es que a través de estas empresas algunos de los más famosos conciertos y veladas que, de treinta años para acá, han marcado cotas interpretativas en la materia están empezando a aparecer en el familiar soporte del CD. Así, la *Sinfonía n.º 10*, en traducción de la Sinfónica —que no Filarmónica, a pesar de lo que en la portada del CD se dice— de Leningrado dirigida por Yuri Temirkanov (*Russian Disc*), la *Undécima Sinfonía* en versión de la Filarmónica de Leningrado —ahora sí— con Yevgueni Mravinski, a su frente, concierto de 1957 (*Russian Disc*) —enfrentada en términos de competitividad a la misma obra por Mravinski y Leningrado en la Primavera de Praga de 1967 (Praga)—, la *Sinfonía n.º 1* en lectura de Svetlanov o la *Cuarta* por Rozhdestvenski, con la Orquesta del Teatro Bolshoi. En lo no sinfónico, la firma italiana Intaglio desarma literalmente el catálogo con los dos *Conciertos para violonchelo* en versión de su



Gennadi Rozhdestvenski

FOTO: TUNBJÖRK

inspirador, Mstislav Rostropovich, secundado por la London Symphony y Rozhdestvenski, en una memorable velada en el Carnegie Hall neoyorquino. La misma compañía edita la interpretación de Rozhdestvenski de la cantata *La ejecución de Stepan Razin* con arreglo al concierto ofrecido en Londres en 1967. Y el remate llega con la primera grabación integral del ballet de 1928-30 *La edad de oro*

(Chandos), una vez más con protagonismo de Rozhdestvenski, y su actual Filarmónica de Estocolmo; Luis Suñén comenta esta amplia partitura (133 minutos en la versión indicada) en el próximo número de SCHERZO con el título de *Fútbol y socialismo real*. Basta ahora apuntar que resulta incomprensible no haya existido en los últimos 60 años una grabación completa de una obra plenamente unida al quehacer del joven Shostakovich, el de la ópera *La nariz*, o las *Sinfonías Segunda y Tercera*. Este músico cáustico, que se ríe —la música lo hace obvio— hasta del argumento de la pieza escénica (los deportistas bolcheviques enfrentados al depravado capitalismo), no hace una sola concesión en su discurso al romanticismo extemporáneo o a la dramaturgia ortodoxa del ballet tradicional (dúos, solos, etc.), sino que se embarca en una sátira de más de dos horas, tan cariñosa como drástica, de todo y de todos, desde los ritmos de danza (hay que oír los Fox-Trots y los Tangos vía Shostakovich) hasta los acartonados personajes. La archifamosa Polka y el *Tea for Two* de Youmans cobran, en el contexto global que los asumió, toda su carga de sana, incombustible ironía musical de la mejor ley.

Pollini de nuevo

En el último número de SCHERZO saludábamos con alborozo la reciente grabación de Maurizio Pollini de los *Doce estudios para piano* de Debussy y de la *Sonata Opus 1* de Alban Berg (*Deutsche Grammophon* 423 678-2). Ahora nos toca comentar la aparición, dentro del mismo sello fonográfico, de los *Cinco Conciertos para piano y orquesta* de Ludwig van Beethoven, grabación realizada en directo y en la que el gran pianista milanés tiene un acompañamiento de lujo: Claudio Abbado, al frente de la Orquesta Filarmónica de Berlín. Es ésta la segunda vez que Pollini graba los *Conciertos* de Beethoven. La primera fue hace años y en ella contó con la colaboración de dos grandes viejos, ya fallecidos, de la dirección orquestal: Eugen Jochum (en los números 1 y 2) y Karl Böhm (en los 3, 4 y 5), al frente de la Filarmónica de Viena. Como se sabe Abbado y Pollini son muy amigos, han colaborado juntos en diversas realizaciones artísticas —por ejemplo la grabación de obras de Luigi Nono— y ambos vivieron la ilusión de llevar la música a las fábricas, una experiencia nacida al calor de las grandes movilizaciones populares de finales de los años sesenta y principios de los setenta.



Maurizio Pollini

Una larga paciencia

Aparece la más esperada de las novedades de la serie *Entartete Musik* de la firma discográfica Decca: la ópera del compositor germano-británico Berthold Goldschmidt *Der Gewaltige Hahnrei*, basada en la tragicomedia *Le Cocu magnifique* (El estupendo cornudo) de Fernand Crommelynck. Aparece al tiempo que otras dos obras de subido interés, los *Cuartetos para cuerda* de los compositores checoslovacos Pavel Haas y Hans Krása, ambos asesinados por la bestialidad nazi en el campo de concentración de Terezin.

El caso Goldschmidt es quizá único en la historia de la música. Su carrera musical comenzó brillantísimamente en los años veinte cuando nada menos que Erich Kleiber estrenó su *Passacaglia*, una obra que el año pasado, en los Proms londinenses, se volvió a dar, esta vez con Simon Rattle en el podio. Goldschmidt estudió con Frank Schreker, admiró profundamente a Ferruccio Busoni y de lejos, a Arnold Schoenberg. Trabajó como repetidor en la Ópera de Berlín e intervino tocando la celesta en el estreno de *Wozzeck*, bajo la batuta del citado Kleiber. Un día cayó en sus manos *Le cocu magnifique*, una obra estrenada en 1920 y que tuvo un inmenso éxito por Europa adelante —España incluida, donde se tradujo y se representó. El joven Goldschmidt, ni corto ni perezoso, se puso a trabajar en ella hasta que alguien más versado en la cuestión de los derechos de autor le indicó que sin la autorización de Crommelynck era en vano su empeño. Goldschmidt viajó a París, acudió a visitar al dramaturgo belga, que escuchó ceñudo sus explicaciones y finalmente le pidió que se pusiera al piano y tocara algo de lo que había compuesto. Goldschmidt empezó por el Primer Acto y al cabo de un rato se detuvo para oír a un impaciente Crommelynck que le decía «Siga, siga». La situación se repitió en varias ocasiones. El escritor autorizó al músico a utilizar su pieza como quisiera y Goldschmidt volvió tan feliz a Alemania, donde concluyó la ópera y se estrenó con éxito en Mannheim en 1932. Luego llegó el nazismo, el compositor salvó la piel por casualidad y emigró a Gran Bretaña, como tantos otros músicos europeos del momento —Gerhard, Egon Wellesz, etc. Allí se ganó el pan fundamentalmente como director de orquesta a partir de una sustitución en el último momento de Tullio Serafin para dirigir el *Macbeth*



de Verdi en Glyndebourne. Se le debe, por ejemplo, el estreno absoluto de la famosa versión ejecutable de la *Décima Sinfonía* de Mahler, realizada por Deryck Cooke (con el cual colaboró en la orquestación). Escribió más música —entre otras obras la ópera *Beatrice Cenci*, basada en Shelley—, pero no tuvo suerte y su carrera cambió de signo. No ha sido hasta hace muy pocos años que los esfuerzos combinados de sus admiradores empezó a devolver a su obra el justo lugar que le corresponde. Ahora Goldschmidt a sus más de noventa años vive con una espléndida tranquilidad de ánimo ese renacer del interés por su obra. Que el público de Madrid y Barcelona ha tenido ya ocasión de empezar a conocer cuando el magnífico Cuarteto Mandelring estrenó dos de sus cuartetos de cuerda.

Con estos antecedentes la grabación de *Der gewaltige Hahnrei* implicaba un doble riesgo: por un lado que se considerara esta obra como una mera recuperación casi arqueológica y por otro que una especie de compasión histórica —ésta que tan bien evocó W.H. Auden en unos versos famosos escritos

en pleno auge del fascismo— ocupara el lugar de una valoración estrictamente musical. Por fortuna quienes esperaban con mal disimulada fruición semejante coyuntura han debido de quedar un tanto chafados: la ópera de Goldschmidt es de una deslumbradora belleza y su éxito fonográfico puede ser el prelude de un éxito aun mayor cuando se restreñe, con dirección escénica de Harry Kupfer, en la Komische Oper de Berlín.

La tragicomedia de Crommelynck se sitúa, estéticamente, en el ojo del huracán vanguardista que barrió la Europa del período de entre guerras. Es una obra exaltada y violenta, cuyo tema principal es, como en *El curioso impertinente* de Cervantes, la historia de un hombre que vive obsesionado por la belleza de su mujer y por su correlato, los celos. Si en Cervantes la curiosidad malsana —¿Será o no capaz de engañarme?— lleva a la ruina moral del protagonista, en Crommelynck el efecto de los devoradores celos de Bruno de su mujer Stella, fiel y enamorada, terminan por arrojarla también en brazos de otros hombres. Y si en Cervantes el sarcasmo de quien escribió una desconcertante apología de los alcahuetes —véase el episodio de los galeotes en la I Parte del *Quijote*— se resuelve en una moraleja suave en la forma y tremenda en el fondo, en Crommelynck todo concluye con un aire de farsa desgarrada.

Goldschmidt escribió para Crommelynck una música de brillo deslumbrante, cuyo comienzo recuerda inevitablemente a Kurt Weill, que posteriormente nos trae ecos de la opulencia de Schreker, pero que finalmente es profundamente original. Descarnada y angulosa unas veces, sensualmente dibujada otras, la música de Goldschmidt está servida por un excelente conjunto de cantantes, en los que destaca Roberta Alexander, una soberbia dirección de ese inquieto y excelente director que es Lothar Zagrosek, los magníficos Coro y Orquesta de la Radio de Berlín. Con todo ello se logra un producto fonográfico de primerísimo orden, de interés superlativo. Completan la grabación las preciosas *Canciones mediterráneas*, escritas en los años sesenta por el compositor sobre textos de Shelley, Lawrence Durrell, Flecker, Byron, Bernard Spencer y James Stephens.

GOLDSCHMIDT: *Der gewaltige Hahnrei*. Roberta Alexander (Stella), Robert Wörle (Bruno), Michael Kraus (Petrus), Helen Lawrence (Memé), Claudio Otelli (Ochsenhirt), Martin Petzold (Estrugo). Rundfunkchor Berlin. Deutsches Symphonie Orchester Berlin (RSO). Director: Lothar Zagrosek. *Mediterranean Songs*. John Mark Ainsley; tenor. Gewandhausorchester Leipzig. Director: Lothar Zagrosek. Productores: Michael Haas y Morten Winding. Grabación: Berlín, XI/1992 (*Der gewaltige Hahnrei*); Leipzig, II/1993 (*Mediterranean Songs*).

Javier Alfaya

Dos de Terezin

Terezin —o Theresienstadt para los germano parlantes— fue un campo de concentración nazi situado en la antigua República Checoslovaca, de historia muy peculiar. Fue utilizado por el Tercer Reich como escaparate propagandístico ante los crecientes rumores difundidos por todo el mundo acerca del exterminio masivo en otros campos de judíos, gitanos, homosexuales, enfermos mentales y otros grupos considerados como racialmente indeseables o asociales —incluidos, claro está, los enemigos políticos. La aparente normalidad de este campo no sólo fue aprovechada por los nazis sino que ciertas organizaciones sionistas no tuvieron empacho en colaborar en el montaje con éstos, como se lee en el libro de la gran pensadora germano-norteamericana de origen judío Hanna Arendt, *Eichmann in Jerusalem. Essay on the banality of the evil*, que provocó considerable revuelo al ser publicado a mediados de los años sesenta y del cual existe traducción española.

En este campo estuvieron internados muchos músicos. Entre otros los checoslovacos Pavel Haas y Hans

Krása, ambos nacidos en 1899 y muertos en el mismo 1944, año en las cámaras de gas de Auschwitz —en Terezin, verdadero «campo de concentración» modelo, no se exterminaba sino que, llegada la hora, se expedía a las víctimas a otros lugares de fama más lúgubre. Ambos compositores ya habían desarrollado una importante carrera al sobrevenir la II Guerra Mundial —a Krása, por ejemplo, le estrenó su ópera *Verlobung in Traum* nada menos que Georg Szell. Ambos tuvieron una importante formación musical —Haas en la estela de Janáček, Krása en la de Zemlinsky. Y ambos se sitúan dentro de estilos parecidos, formados en el auge de la «nueva tonalidad», de las influencias del jazz, del neo-clasicismo stravinskiano, con ecos de sus respectivos maestros y de compositores como Bartók, Milhaud o

Mahler. En los dos cuartetos de Haas se encuentran elementos grotescos o caricaturescos que dan a su música un perfil muy especial, expresionista y desgarrado, a la vez que, en algunos momentos, juguetón, mientras que la obra de Krása —el único cuarteto que escribió en su vida— es, pese a las distorsiones burlescas de su segundo y bellísimo movimiento, más sereno y meditativo.

Son obras que añaden a su evidente interés histórico un auténtico interés musical, Haas y Krása, unidos por su nacionalidad, su etnia y su trágico destino, pertenecen a la especie de compositores a los que una idea lineal acerca del progreso, real o supuesto, de las artes, hoy en absoluto descreído, erradicó no sólo de las historias de la música sino también de las salas de música. En este sentido bienvenidas sean sus obras, que encuentran aquí una soberbia interpretación por el Cuarteto Hawthorne, formado por miembros de la Orquesta Sinfónica de Boston. Finalmente digamos que la calidad de la grabación sonora es de primer orden, de una rara nitidez.

Javier Alfaya

HAAS: Cuarteto de cuerda «Z opich hon» Opus 7 (1925). Cuarteto de cuerda n° 3, Opus 15 (1938). **KRASA:** Cuarteto de cuerda (1921). Cuarteto Hawthorne. Grabación: Boston, IV/1993. Productor: Morten Winding.



AMICS del IJCEU

**Suscripción popular para la
reconstrucción del Liceu**

"Amics del Liceu" – Reconstrucció del Teatre"

Cuenta de Banca Catalana

núm. 0015-4258-001-000756-17

Sibelius: siempre bienvenido

Como sigue siendo infrecuente la programación en nuestros conciertos de las obras de Sibelius —y en todo caso, limitada a las *Sinfonías n.ºs. 1, 2 y 5*— corresponde al disco mantener de actualidad su nombre. Los dos compactos a cargo de Mariss Jansons parecen abrir un nuevo ciclo sinfónico que se uniría a los aproximadamente 20 que se han grabado desde 1950 hasta nuestros días. El arranque es prometedor: Jansons es claro y preciso en la realización orquestal, a cargo de la notable Filarmónica de Oslo; rico en contrastes pero sin excesos dinámicos (Cfr. Levine); nervioso, analítico e intenso, pero equilibrador; el discurso fluye sin retórica y resulta convincente. Es una forma de ver Sibelius más próxima a la del primer Lorin Maazel que a la romántica de Bernstein o Barbirolli. Los complementos han sido elegidos con criterio acertado, el de proximidad temporal a cada Sinfonía —por ello, su atractivo crecerá si el ciclo prosigue— y su interpretación es siempre satisfactoria, especialmente en un *Cisne de Tuonela* de sugerente atmósfera y en una *Suite Karelia* cuyo brillo nacionalista de los movimientos extremos se armoniza con la nobleza de la preciosa Balada.

Las cualidades de Jansons resaltan aún más si su *Segunda* se compara con la de Levine. La grabación 4D tiene indiscutibles virtudes; fidelidad tímbrica, transparencia y gama dinámica amplísima, y Levine acredita otra vez poseer una estupenda batuta: su versión, de *tempi* muy vivos, es arrolladora y está concebida y realizada con gran coherencia; pero parece haber tomado esta obra como pretexto para un apabullante despliegue técnico, tanto del citado 4D como del virtuosismo orquestal de los berlineses. Y el resultado es violento y efectista, especialmente en el segundo tiempo, cuyo drama, descrito con trazo grueso, resulta exterior y enfático. Por otra parte, tras esas explosiones de cinco o seis *f*, ¿qué se reserva para el clímax del movimiento final? Además, esta *Sinfonía* cuenta con no menos de cinco ver-



siones excepcionales: Barbirolli (Chesky), Beecham (EMI), Bernstein (DG), Szell (Philips) y Monteux (Decca); las cuatro primeras han sido editadas en CD. Los complementos no alteran la valoración de este registro, sólo recomendable para audiófilos.

También con la Filarmónica de Berlín, Karajan grabó en 1980 para EMI una Se-

gunda opulenta, pero mucho más singular y sugestiva. Ahora, DG publica en su serie *Galleria* las *Sinfonías n.ºs. 4 y 7* que registró a mediados de los sesenta; espere-mos no tarde la reedición de las coetáneas *Quinta* y *Sexta*. Karajan, intenso, concentrado y dramático, logra una de las grandes *Cuartas* de la discografía (precedida por las de Maazel, Beecham y Colin Davis). Las sonoridades de la *Séptima* resultan más strausianas que sibelianas, sobremanera las de las trompas berlinesas que, en ocasiones, sepultan al resto de la orquesta. Buena versión, bien construida y equilibrada, magníficamente tocada —salvo el defecto señalado—, pero no óptima; Maazel (Decca) es más incisivo, y auténtico; Beecham, más lógico y natural, y Kusevitzki, más in-

tenso. Con todo, a precio medio y con un estupendo *Vals triste*, un CD muy recomendable.

En el número 11 de SCHERZO critiqué la edición en LP del ciclo de Ashkenazi, que luego revisé R.O.B. al publicarse en CD. Óptima grabación y excelente orquesta son sus mejores bazas; la dirección y el concepto rara vez llegan a la altura marcada por los grandes sibelianos: Maazel (Decca), Bernstein (CBS), Barbirolli, Rozhdstvenski o Colin Davis, por ceñirnos sólo a quienes han grabado el ciclo completo. No hay más que comparar el gran *crescendo* en el primer movimiento de la *Tercera*, o el final de ésta, con la versión de Colin Davis, para apreciar la diferencia entre lo aceptable y lo excepcional; y en el segundo tiempo, Davis es mucho más evocador y delicado que Ashkenazi. Otro tanto cabe decir de la *Sexta Sinfonía*, para la que, además de Davis, las referencias son Beecham y Karajan (ambos EMI): los tres dominan con aparente facilidad la complicada sintaxis musical sibeliiana. Como emparejamiento económico de *Tercera* y *Sexta*, Ashkenazi resulta válido; pero mejor acudir a las fuentes citadas para conocer de verdad estas dos obras, tan difíciles como hermosas.

Roberto Andrade

SIBELIUS: *Sinfonía n.º 1 en mi menor opus 39. Suite Karelia, opus 11. Finlandia opus 26. Orquesta Filarmónica de Oslo. Director: Mariss Jansons. EMI CDC 7.54273 2. DDD. 61'50". Grabación: Oslo, IX/1990. Productor: David R. Murray. Ingeniero: Mike Clements.*

SIBELIUS: *Sinfonía n.º 2 en re mayor opus 43. El cisne de Tuonela, opus 22, n.º 2. Vals triste opus 44. Andante festivo. Orquesta Filarmónica de Oslo. Director: Mariss Jansons. EMI CDC 7.54804.2. DDD. 60'51". Grabación: Oslo, VII/1992. Productor: John Fraser. Ingeniero: Michael Shedy.*

SIBELIUS: *Sinfonía n.º 2. Finlandia opus 26. Vals triste opus 44. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: James Levine. DEUTSCHE GRAMMOPHON 437.828-2. DDD 4D. Grabaciones: Berlín, XI/1991 y XI/1992. Productor: Christian Gausch. Ingeniero: Gregor Zielinsky.*

SIBELIUS: *Sinfonías n.º 3 en do mayor opus 52 y 6 en re menor opus 104. Orquesta Philharmonia. Director: Vladimir Ashkenazi. DECCA 436.478-2. DDD. 57'31". Grabaciones: Londres, VI/1983 y VI/1984. Productor: Andrew Cornall. Ingenieros: Stanley Goodall (Sinfonía 3) y Simon Eadon. Precio medio.*

SIBELIUS: *Sinfonías n.ºs. 4 en la menor opus 63 y 7 en do mayor opus 105. Vals triste opus 44. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Herbert von Karajan. DEUTSCHE GRAMMOPHON Galleria 439.527-2. ADD. 65'55". Grabaciones: Berlín, V y IX/1965 (Sinfonía 4), I/1967 (Vals) y IV y IX/1967 (Sinfonía 7). Productores: O.E. Wohlert (Sinfonía 4) y H. Weber (resto). Ingeniero: Günter Hermanns.*

Enigmas

Desde temprana edad hizo Scriabin incursiones en el género de la sonata. El musicólogo ruso Arnold Alshvang se refirió a una incompleta en do sostenido menor de 1887 y el actor Leonid Limontov a otra en fa mayor que oyó tocar a Scriabin cuando ambos eran estudiantes de la Academia militar. Las dos han desaparecido. La *Sonata-Fantasia en sol sostenido menor* de agosto de 1886 publicada por primera vez en 1940 en la revista de Moscú *Sovietskaya Muzyka* es la primera sonata que se ha conservado. De 1887-89 es la segunda en mi bemol menor; su tercer movimiento se publicó en 1947 y los dos primeros en 1970. Estas dos sonatas que figuran en la grabación integral de Michael Ponti (Vox) no se recogen en el presente álbum que se limita a las diez publicadas en vida por Scriabin y que ya habían aparecido en volúmenes por separado.

Ante todo hay que congratularse de poder disponer de este conjunto, verdadero hilo de Ariadna para discernir por el laberíntico universo estético del autor. Las primeras sonatas reflejan ya sus inquietudes, su buceo en las raíces de lo inasequible y lo mítico, la ensoñación subconsciente que disgrega o por lo menos afloja merced al ultracromatismo los resortes tonales. Y todo ello en una increíble mezcla de lo viejo y lo nuevo que se ha comparado al arte de Gustave Moreau o Aubrey Beardsley. Llama la atención la rápida evolución del compositor desde un postromanticismo preciosista fin de siglo hasta las puertas de la atonalidad. Ya en la *Sonata n.º 5*, de 1907, una obra emparentada con el *Poema del éxtasis*, hace su aparición en radiantes colores el acorde místico que hallará su consagración en *Prometeo* y cuya designación es bastante acertada, pues la armonía resultante parece flotar inmóvil en un espacio irreal.

Las cinco últimas sonatas (1911-13), todas en un solo movimiento, son más avanzadas que *Prometeo* y plantean grandes exigencias al intérprete y al oyente. El pensamiento musical suele derivar de un núcleo armónico preconcebido que genera los elementos temáticos y unifica las armonías de una composición, consistente en un acorde productor y propulsor del discurso musical. En esas sonatas y en las restantes obras del último período predominan las armonías de cuartas justas, aumentadas -tritonos- o disminuidas y ya no sólo en función colorista sino constructiva o estructural. Las partituras pierden todo signo de tonalidad en la armadura de la clave, proliferando las notas alteradas que van desvirtuando poco a poco los fundamentos de la armonía funcional.

De los compositores empeñados en



la liberación tonal de comienzos de siglo fue Scriabin, aparte de Schoenberg, el que llegó más lejos. Cabe suponer relaciones entre ambos. El discípulo de Scriabin Thomas von Hartmann hizo con Kandinski experiencias de fusión de música y color y es legítimo pensar que Schoenberg, vía *Der Blaue Reiter*, las tuvo en cuenta cuando introdujo en la partitura de *La mano feliz* indicaciones sobre las luces de colores que debían proyectarse sobre el escenario. Pero el vanguardismo de Scriabin sólo ha merecido un discreto reconocimiento y, desde luego, no se corresponde con su presencia en la vida musical, siempre reducida a un discreto segundo plano ¿Por qué? Es uno de esos enigmas del universo de los sonidos que no tienen fácil explicación.

Pues Scriabin ha contado con ilustres abogados. Sus obras sinfónicas fueron dadas muy pronto en Viena y Berlín por un entusiasta Kusevitzki, y en el piano ha tenido valedores de la talla de Horowitz, Richter o Sofronitski. Es más, la carga ideológica confusa y delirante derivada de una lectura acrílica de Nietzsche y Marx, de sus afinidades con los profetas de la catástrofe Block, Mezhkovski, Soloviov, de su afición a las enseñanzas teosóficas de Mme. Blavatski y Annie Besant podía repeler al racionalismo positivista de mediados de siglo pero no a la época actual. De hecho, y a partir de los sesenta, se han impuesto corrientes místicas y extáticas no racionales, músicas hipnóticas y repetitivas y tradiciones extraeuropeas próximas a esa sensibilidad que han llegado a contaminar tanto la llamada música seria como la popular. Parecería haber sonado la hora de Scriabin y sin embargo no

ha sido así, como si quedase todavía un reducto arcano e inasimilable.

Robert Taub ha grabado obras de Beethoven, Schumann y Milton Babbitt habiendo sido elogiado especialmente en las de éste último. Al enjuiciar su labor en este álbum viene a la memoria el comentario que hacía Gerardo Diego a su soneto dedicado a Scriabin. Le declaraba fidelidad por haberle servido su música de efervescente filtro para sus necesidades de embriaguez, pero añadiendo que se trataba de la embriaguez de un sobrio. No se puede negar a Taub coherencia de visión y solidez de criterio pero lo que podría llamarse su sobriedad de lectura llega a extremos de aridez, frialdad y distanciamiento, olvidando un factor clave en Scriabin y es que la sustancia melódica no es nunca separable de una lujurante y abigarrada armonía.

Las limitaciones de su enfoque se aprecian ya en la *Sonata n.º 1* cuyo Finale, *Fúnebre*, de un aroma ruso acentuado, próximo en su sombrío pesimismo a la *Sinfonía Patética* a la que precede en un año, no se puede interpretar como un ejercicio de simple mecánica pianística. La panoplia de recursos técnicos de que hace gala Taub se quedan en la epidermis de la *Sonata n.º 4*, un sueño estático que desemboca en un Prestissimo casi inasible y que con tanto acierto sabe captar Gaviolov (EMI), y lejos también de la soberana lección pianística de Richter en la *Sonata n.º 5* (Arkadia), una obra extrovertida y móvil, de una energía inextinguible, toda invención y creatividad.

Las *Sonatas n.ºs. 6 y 7* con su avanzada armonía tritonal donde los módulos acórdicos se usan como grandes bloques autosuficientes, están excelentemente planteados gracias a un virtuosismo capaz de salvar con éxito sus descomunales dificultades. Con todo, no se alcanza en la primera el escalofrío sugerido por la indicación «l'épouvante surgit» que figura en dos pasajes de la partitura y en la segunda falta la volutuosidad sonora de una Ashkenazi (Decca). Y una vez más hay que acudir a la comparación con Richter en la *Sonata n.º 9*, obra de total maestría que partiendo de un seco cerebralismo a lo Rimski-Korsakov se interna en regiones místicas donde lo legendario, lo grotesco y lo lúgubre están abiertos a todo un abanico de incitaciones tímbricas, y ahí está el interesante arreglo para orquesta que hizo Wolfgang Fortner, que Taub no alcanza a plasmar más que esporádicamente. La impresión final es que esta grabación integral emprendida con oficio y derroche de medios técnicos se ha quedado en el umbral del enigma sin desvelarlo.

Domingo del Campo

SCRIABIN: *Sonatas para piano I-X*. Robert Taub, piano. 2CD HARMONIA MUNDI HMU 907141.42. 132'15". Grabaciones: Estados Unidos de América, V/1988; XII/1989 y XII/1990. Ingenieros: Ned Abell, Mark Decker, Steve Portnoi.

Un muestrario Telemann

Un ramillete de discos y sellos discográficos, contando con un abanico de intérpretes heterogéneos, todos ellos con un denominador común: su dedicación a la voluminosa y variada producción de Georg Philipp Telemann, a la sazón el capitán de la escuela barroca del septentrión germano.

En primer lugar, atenderemos acá las interpretaciones del Collegium Musicum 90, ora dirigido por Simon Standage ora por Richard Hickox. Las *Sonatas corellizantes*, como su nombre indica, testimonian el homenaje del autodidacta compositor a Corelli, tanto por la estructura de estas obras cuanto por su lenguaje musical, de rasgos itálicos. Simon Standage aligera las texturas de las cuatro voces en juego (violín I, violín II, violonchelo y clave), al objeto de ofrecernos un contrapunto de sencillas líneas, pero de emotivos movimientos del bajo: dentro de una rítmica locuaz. En los dúos canónicos, los intérpretes muestran con sencillez el canon severo de Telemann, ejecutados con mayor austeridad, pero sin perder el melodismo apenínico del fraseo.

De tejido sencillo es también el *Concierto en re mayor para 3 trompas y violín*; en donde las trompas tienen un papel concertante discreto, *quasi obbligato*, acorde con sus escrituras trompísticas de gusto francés. En el tiempo lento, las trompas descansan, siguiendo la tónica de la época. No las tienen todas consigo los 3 trompistas, especialmente en las notas graves, aquellas escritas en clave de fa. En el descargo de la labor de los 3 ejecutantes de este soberbio instrumento, que tanta importancia ha tenido en la Historia de la Música como representante del metal, hemos de reconocer el siempre difícil manejo de las trompas naturales. Mejor cometido desempeña el trío de trompas en la *Obertura Alster*, con sus efectos en eco. En las suites, Standage y el Collegium Musicum viran hacia la solemnidad palaciega francesa, *ma non troppo*, sin entretenerse excesivamente en los acentos rítmicos. La *Sinfonía Grillen* es una obra originalísima de Telemann, con sabor campestre, interpretada con rústico desenfado.

El trabajo sacro-coral se le ha encomendado a Hickox, habilidoso en estos menesteres. Las aportaciones del binomio trompeta/timbal, la homogeneidad tímbrica del coro (la respuesta de la comunidad cristiana compacta), la propia escritura del compositor y la batuta rectora determinan un discurso brillante, de sabor germánico, característico



del Telemann sacro; pero en donde los instrumentistas de cuerda del Collegium Musicum 90 conservan la ligereza de las interpretaciones anteriores. Las arias se interpretan a medio camino

TELEMANN: *Sonatas Corellizantes y Dúos canónicos.* Collegium Musicum 90. Director: Simon Standage. CHANDOS CHAN 0549. DDD. 70'37". Grabación: IX/1993. Productor: Nicolas Anderson. Ingeniero: Richard Lee.

TELEMANN: *Concierto en re mayor para 3 trompas, violín y orquesta. Suite La Bouffonne. Sinfonía Grillen. Obertura Alster.* Anthony Halstead, Christian Rutherford y Raúl Díaz, trompas; Simon Standage, violín. Collegium Musicum 90. Director: Simon Standage. CHANDOS CHAN 0547. DDD. 69'45". Grabación: IV/1993. Productor: Nicholas Anderson. Ingeniero: Richard Lee.

TELEMANN: *Cantata Die Donner-Ode. Motete Deus iudicium tuum.* Patrizia Kwella, Catherine Denley, Mark Tucker, Stephen Roberts, Michael George. Collegium Musicum 90. Director: Richard Hickox. CHANDOS CHAN 0548. DDD. 60'39". Grabación: VII/1993. Productor: Nicholas Anderson. Ingeniero: Richard Lee.

TELEMANN: *Los dobles conciertos con flauta de pico.* Clas Pehrsson, solista principal; Michael McCraw, Dan Laurin, Olof Larsson. Penelope Evison. Conjunto Barroco de Drottningholm. Director: Nils-Erik Sparf. BIS CD-617. DDD. 60'22". Grabación: IV y VI/1993. Productor: Robert von Bahr. Ingeniero: Robert von Bahr y Bertil Alving.

TELEMANN: *Los Cuartetos París.* American Baroque. Director y flauta solista: Stephen Schultz. AMON RA CD-SAR 39. DDD. 45'17". Grabación: California, VI/1986. Productor e ingeniero: Jack Vad.

entre Bach y el estilo rococó; con participación desigual de los cantantes; destacando la talla del bajo Michael George una vez más; por oposición al endeble trabajo del conocido tenor Mark Tucker.

Desde las orillas del Báltico se aborda la interpretación de los dobles conciertos para flauta de pico; lo que no quiere decir que la pareja de solistas esté compuesta siempre por estas dulces flautas. La imaginación y afán experimentador del compositor obran en consecuencia. Así, encontramos combinaciones de fagot, viola da gamba, o flauta travesera junto a la flauta de pico soprano; amén de 2 conciertos para la flauta de pico tenor; todas ellas —soprano y tenor— flautas en do. El Conjunto Barroco de Drottningholm ejecuta con parsimonia estos pentagramas, procurando una sonoridad camosa en los *tuttis*, dando la impresión de acordes llenos debido al grosor de las voces instrumentales (con un bajo romo, hecho que le resta claridad expositiva en los momentos rápidos, como la batería de semicorcheas con valor de coda en el movimiento final del *Concierto en si bemol mayor para 2 flautas tenores*), cuando el compositor ha diseñado una armonía algo más liviana. Estos suecos buscan antes el resultado conjunto que el virtuosismo de los solistas, especialmente en los *Conciertos para 2 flautas de pico tenor*, en oposición a otras versiones *ad hoc*.

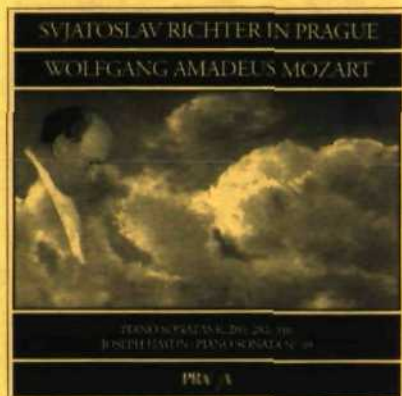
Concluye nuestro análisis con la grabación dedicada a los célebres *Cuartetos de París*. El conjunto American Baroque —en donde intervienen artistas tan reputados como la violinista Elizabeth Blumenstock— ejecuta esta literatura desde la óptica camerística, inmerso en una estilística rococó. Las voces empastan de manera modélica, alternándose el protagonismo de los distintos instrumentos mediante el uso armonioso y elegante de los reguladores en las breves respuestas. Pese a que el flautista (y director) tiene un cierto papel preponderante, confenido por el compositor, sin embargo, la labor de Blumenstock y del gambista Roy Whelden brillan por su riqueza expresiva, siendo especialmente cálido este último, haciendo cantar a su instrumento con una riqueza infrecuente.

En resumen, un buen muestrario de obras dedicadas a maese Telemann, quien merece mayor atención discográfica de la que se le dispensa.

Francisco Bueno Camejo

Una fuerza de la naturaleza

Lo que esta serie de Praga, íntegramente tomada en vivo, nos aporta en la discografía de Richter, pese a que las tomas de los 60 y anteriores no pasan de discretas, es de un inestimable valor. El primer disco se abre con una soberbia lectura de la *Sonata n.º 39* de Haydn (grabada en 1985), cuyo primer tiempo está articulado de forma primorosa y expuesto con el grado justo de *brío*, tal como se demanda en la partitura. Sereno, cuidadosamente matizado y expresivo el *Adagio* (¡qué silencios!), y enérgico y vitalista *Presto* (aunque el tempo sea bastante más moderado que el aplicado en las sonatas mozartianas, 20 y 30 años atrás), de realización impecable. Magnífica asimismo la *K. 280* mozartiana, con *tempi* sabiamente equilibrados en los dos primeros movimientos, muy vivo el del *Presto* final, que raya en lo excesivamente rápido: sólo la portentosa técnica del ucraniano evita, y no del todo, cierto emborronamiento en la más rápida ejecución que conozco de esta página, por lo demás de una fuerza irresistible, y que supone un contraste brutal respecto al expresivo y sereno, *preciosamente cantado Adagio*. La *K. 282* obtiene una lectura más contenida y adecuadamente galante (muy hermoso el *Adagio* inicial, el movimiento sin duda más logrado). El punto más conflictivo llega con la lectura de la famosa *K. 310*. Richter lleva su concepción dramática del primer tiempo a extremos que lindan, por no decir que sobrepasan, con la crispación: no sólo el *tempo* resulta especialmente vivo (poca consideración al *Maestoso* aquí), sino que de hecho se olvida de las indicaciones de matiz en el desarrollo del primer movimiento; éste es expuesto de forma impetuosa a costa de olvidar que los compases 62 a 65 están marcados *pp* (aquí ejecutados en *ff*, como el resto del pasaje). El *Andante cantabile*



con *espressione* obtiene una traducción espléndida en el aspecto cantable del tema principal, aunque echamos quizá en falta ciertas dosis de reposo que proporcionen más contraste con la fuerza de la naturaleza desatada en el tiempo precedente. El *Presto* final es digno cierre a tan agitada concepción (aquí más lógica). En fin, la tensa lectura, llena de interés, de un pianista prodigioso, que, sin embargo, quizá no sea *del gusto de todos*; para versiones más equilibradas, escuchan a Pires (DG) o a la memorable de Gilels (también DG). Pero aunque sólo fuera por el magnífico Haydn y la preciosa *K. 282*, este disco es de altísimo interés.

La fuerza de la naturaleza antes citada está presente también, aunque ahora mucho más controlada, en el segundo disco, como inmediatamente se puede apreciar en la energía desplegada en los movimientos extremos (otra vez notablemente vivos) de la *Sonata K. 333*. Pero aquí la vitalidad conjuga mejor con la elegancia y la capacidad cantable (muy bello el *Andante*). La *Sonata K. 533* obtiene una exquisita traducción en su primer tiempo (tam-

bién bastante vivo), de una asombrosa nitidez y elegancia. El monumental *Andante* es de una expresividad extraordinaria; Richter cuida cada nota, crea un clima de profunda tristeza que resulta de un magnetismo irresistible, y hace aquí justicia a uno de los tiempos lentos más bellos del salzburgués. Una verdadera maravilla. El *Rondó K. 494* que se ofrece como último tiempo de esta *Sonata*, nos devuelve a un clima de intimismo y supone un adecuado contraste con el oscuro clima del resto de la obra. En fin, la *Sonata K. 545* resulta acertadamente sencilla (lo que no es en absoluto, por mucho que Mozart la titulara *para principiantes*) e ingenua, pero a la vez vivaz y alegre. Es la única vez que Richter no respeta las repeticiones.

En resumen, dos nuevos discos de grandísimo interés de este enorme pianista, con quien se puede no estar de acuerdo (*K. 310*), pero con el que asombro y admiración (casi todo lo demás) se despiertan casi inevitablemente.

Rafael Ortega Basagoiti



5º CONCURSO INTERNACIONAL DE CANTO JULIAN GAYARRE

Presidente de honor: José Carreras
Asesor Artístico: Piero Rattalino

26 de Septiembre al 4 de Octubre de 1994
Pamplona, España

Edad límite:
Mujeres, 32 años. Hombres, 35 años.

Premios:
7 millones de pesetas.

Inscripciones:
hasta el 31 de Julio de 1994

Entidades colaboradoras:
· Deutsche Oper Berlin · Orquesta de Radio y Televisión Española · Orfeón Pamplonés · Asociación Gayarre Amigos de la Opera.

Información:

Concurso Internacional de Canto Julián Gayarre.
C/ Ansoleaga, 10. 31001 Pamplona. España.

Tel. (948) 10 78 06
Fax. (948) 22 39 06



Gobierno de Navarra
Departamento de Educación y Cultura

MOZART: *Sonatas para piano en fa mayor K. 280, mi bemol mayor K. 282 y la menor K. 310.* **HAYDN:** *Sonata para piano n.º 39 en re mayor Hob. XVII/24.* **PRAGA LE CHANT DU MONDE PR 254 025. ADD. 65'30".** Sviatoslav Richter, piano. **MOZART:** *Sonata para piano en si bemol mayor K. 333. Allegro y andante de la Sonata en fa mayor, K. 533. Rondó en fa mayor, K. 494. Sonata para piano en do mayor K. 545.* Sviatoslav Richter, piano. **PR 254 026. ADD. 73'10".** Grabación: Praga, 25-XI-1966, 1-VI-1956, 4-III-1985.

El estilo Mozart vienés

Philips nos propone en esta reedición en compacto de la trilogía dapontiana un acercamiento al Mozart vienés fabricado durante los difíciles años de postguerra en la capital austríaca, recreado primero en el Teatro an der Wien y, a partir de 1955, en el reconstruido edificio en el Ring, la antigua Opera Imperial. Era un Mozart duramente trabajado por artesanos como Böhm (que, a causa de su colaboracionismo con los nazis, tardó en conseguir el permiso aliado para poder actuar), Moralt y Krips. Se acometía decididamente la interpretación de las óperas italianas del salzburgués en el idioma italiano original y tratando de establecer unas bases estilísticas aceptables. Para ello, aparte de contar con excelentes batutas como las señaladas y de expertos hombres de teatro como Schuh o Rennert, se disponía de voces de primer orden, pertenecientes a distintas nacionalidades. El plantel de cantantes era realmente notable, lleno de nombres señeros: Seefried, Jurinac, Della Casa, Grümmer, Schwarzkopf, Guden, Welitsch, Konetzni, Sciutti, Ludwig, Höngen, entre los femeninos; Poell, Schöffler, Kunz, Wächter, Berry, London, Fischer-Dieskau, Weber, Dermota, Simoneau, Kmentt, del lado de los masculinos. Algunos de ellos participan en estas grabaciones de estudio que recogen evidentemente el espíritu de las representaciones de la Opera, aunque aquí, por razones fundamentalmente legales, se cuente en el imaginario foso con la Sinfónica de Viena, en lugar de con la Filarmónica.

Pero, ¿en qué consistía ese estilo mozartiano vienés extendido por los mismos años al Festival de Salzburgo? Básicamente en una recuperación funcional y en una limpieza de elementos musicales y dramáticos, en una actualización, en la búsqueda de un equilibrio vocal y en la aportación de una gracia, una dimensión eminentemente lírica y un encanto local muy definido y característico. Con todo ello se obtenía, de la mano de directores de foso y escénicos de probada competencia, un sello específico, aunque quizá en exceso volcado hacia lo centroeuropeo con olvido peligroso de factores italianizantes consubstanciales a estas comedias en música fruto de la unión del verbo mediterráneo del libretista con la elocuencia y cultura germánica de un compositor con la mente y el espíritu muy tendidos a las influencias napolitanas. Estas dignas versiones de tres obras maestras hijas de aquella colaboración de literato y músico son buena muestra de estos profesionales modos de hacer,

que daban, dentro de sus reglas, anchura al canto entendido como vehículo de la expresión de sentimientos, aunque no siempre se estableciera la exigida fusión entre los instrumentos vocales y sus respectivas técnicas con la exigida ligereza interpretativa y propiedad de dicción. Algo que afecta también a las probas pero un tanto genéricas batutas de Böhm y de Moralt que son los que participan —ausente Krips, el más dotado para estos menesteres— en las grabaciones examinadas.

De los dos, es el director austríaco el que acierta a servir en su pluralidad de valores el lenguaje mozartiano. Su versión de *Las bodas de Figaro* —una obra que siempre entendió— tiene impulso, variedad de colores, ocasional gracia y resulta bastante animada y amena, para lo que dispone de un adiestrado y consistente equipo vocal, del que emerge la impecable y cálida condesa de Sena Jurinac, artista siempre inteligente y cuidadosa, que sabe plegar una voz muy particular, oscura y camosa, a la atribulada personalidad de la dama. Su presentación, la difícil *Porgi amor*, nos da ya una pauta de su nivel. Con problemas vocales arriba, pesadez de articulación, feos trucos y dicción discutible Schöffler, que ofrece, no obstante, una imagen del conde de plausible señorío y elegancia. Animoso, con su guturalidad característica y su imperfecto italiano, Berry, un Figaro que no hace olvidar a los grandes especialistas. Streich exhibe su vibrato eléctrico y canta bien, aunque carezca de sensualidad como Susanna, y Ludwig

asombra por la belleza y tersura de su poderoso instrumento de mezzo, bien que no nos dé una muy convincente imagen de Cherubino. Entonados los demás. La Sinfónica no es la Filarmónica —sonoridad más seca y menos transparente—, pero cumple. En conjunto, plausible interpretación, que supera a la del propio Böhm de pocos años después en Salzburgo (Orfeo) y adelanta su excelente nivel de la de DG.

El muniqué Rudolf Moralt (1902-1958) se revela serio, conocedor, competente, adecuado colaborador de las voces. Marca su mejor logro en *Don Giovanni*, en donde cuenta con un espléndido London, que aturde con el poder de su instrumento oscuro, fofido, compacto, denso, vigoroso, de tan peculiares coloraciones, de irisaciones ferruginosas, de tinte gutural, y aburre no poco con su dura emisión, su aproximativa dicción y su falta de flexibilidad lírica: con una Jurinac ajustada como Elvira, aunque a menor altura que como condesa; con una Zadek nasal y metálica, simplemente cumplidora; con un Berry con demasiados tics, más germánicos que italianos; con una buena pareja de *contadini*, Sciutti y Wächter; con un Comendador fenomenal, Weber, y con un pertinente y musical Don Ottavio, Simoneau, siempre exquisito en su canto. Moralt consigue su mejor momento en una tremebunda escena del convidado de piedra, en la que lucen por todo lo alto las consistentes voces de sus tres protagonistas.

El perfume, el juego erótico, la ambigüedad, la ironía, el trasfondo trágico y otros muchos factores implícitos en la transparente música de *Così fan tutte*, se le van de las manos como el agua al honrado *kapellmeister* alemán. Esta versión de tan peculiar comedia bufa, tan cargada de significados, resulta chata, plana, sosa y totalmente alejada de las virtudes que las mejores recreaciones de la obra (Busch, Karajan, Cantelli, Böhm I, Harnoncourt, Gardiner) han puesto de relieve. *Che brutta cosa!* ese canto tosco de Berry —que aparece también aquí—, Kmentt —que contaba con una voz lírica de buena anchura e interesante pasta— y, en particular, Ernster, viejo, torpón, poco afinado. De las damas, hay que destacar —ella es lo mejor de la grabación— la gracia y picardía, en la línea de criada italiana, de Graziella Sciutti, y los valores del canto instrumental pero frígido de Stich-Randall; antes que la falta de relieve tímbrico y fraseológico de Malaniuk.

MOZART: *Don Giovanni*. George London, Ludwig Weber, Hilde Zadek, Léopold Simoneau, Sena Jurinac, Walter Berry, Eberhard Wächter, Graziella Sciutti. Coro de Cámara de Viena. Sinfónica de Viena. Director: Rudolf Moralt. 3CD PHILIPS 438 674-2. ADD. 167'54". Grabación: Viena, VI/1955.

Le nozze di Figaro. Paul Schöffler, Sena Jurinac, Rita Streich, Walter Berry, Christa Ludwig, Ira Malaniuk, Erich Majkut, Murray Dickie, Oskar Czerwenka, Karl Dönch, Rosl Schwegler. Coro de la Opera de Viena. Sinfónica de Viena. Director: Karl Böhm. 3CD PHILIPS 438 670-2. ADD. 167'04". Grabación: Viena, IV/1956.

Così fan tutte. Teresa Stich-Randall, Ira Malaniuk, Graziella Sciutti, Waldemar Kmentt, Walter Berry, Dezső Ernster. Coro de la Opera de Viena. Sinfónica de Viena. Director: Rudolf Moralt. 3CD PHILIPS 438 678-2. ADD. 164'05". Grabación: Viena, XII/1956.

Arturo Reverter

Gould, tercera entrega

Esta tercera entrega de la edición dedicada por Sony al célebre pianista canadiense supone una auténtica lluvia de Bach. Menos una —el *Concierto para piano n.º 2* de Beethoven— todas las demás composiciones son del cantor de Santo Tomás. Algo lógico después de todo teniendo en cuenta que era uno de los caballos de batalla de Gould.

¡Bendita lluvia! Resulta siempre estimulante —y éste es uno de los misterios y de las grandezas de la música— comprobar que una partitura no es nunca un coto cerrado, una rígida suma de notas ordenadamente dispuestas y que son varias las posibilidades de recreación positiva que brinda. La cuestión ha sido muy debatida en este siglo precisamente en lo que a Bach se refiere. Fruto de las diatribas fueron las demostraciones realizadas, en algún caso a través del disco, por diversos artistas que propiciaron la maravillosa posibilidad para el aficionado o el profesional de acceder a distintos puntos de vista y deleitarse con las ideas y resultados musicales obtenidos por intérpretes de la talla monumental de Wanda Landowska, Gustav Leonhardt o Scott Ross, en el campo del clave, o de Edwin Fischer, Rosalyn Tureck, Friedrich Gulda, Sviatoslav Richter, Tatiana Nicolaieva, Andrés Schiff y, naturalmente, Glenn Gould, en el piano. Cada uno de ellos ha hecho Bach de una manera distinta a la de los demás. Y todos los criterios parecen perfectamente defendibles porque se trata de artistas serios y responsables; aunque hayan podido tirarse los trastos a la cabeza como Tureck y Nicolaieva.

Hoy, oído de nuevo o por vez primera, según los casos, el Bach de Gould se nos revela fresco y verdadero. Tanto como pueda serlo cualquiera de los otros: el pionero y vigoroso de Landowska, el austero y concentrado de Leonhardt, el fantasioso y vivaz de Ross (o van Asperen); todos ellos al teclado del instrumento para el que el compositor se supone que pensó las piezas (*Partitas*, *El clave bien temperado*, *Variaciones Goldberg*...). O, en la otra orilla: el sinfónico, colorista y busoniano de Fischer, el pulcro y nervioso de Tureck, el contrastado, variado e imaginativo de Gulda, el distante y evocativo de Richter, el romántico y meditativo de Nicolaieva o el elegante y preciso de Schiff. El de Gould es, frente a todos estos pianistas, el de más relieve polifónico, el más nítido (junto con el de Gulda) y el que más resalta las voces intermedias. No en balde declaró más de una vez que la música que le interesaba era contrapuntística sin excepción y cuidaba casi maníaticamente su trabajo sobre el teclado con el fin de ajustarse lo más posible a los dictados estilísticos y

de respetar, con las propiedades del piano, las ideas musicales del autor.

Gould era contrario por ello a la manera habitual en que por los años cincuenta se interpretaba a Bach: nada de exagerar la tímbrica del instrumento y las líneas *legato*, de usar en los movimientos rápidos un virtuosismo mecánico y de aplicar *rubati* románticos en los lentos, multiplicar los *crescendi* y *decrescendi* y tomarse las libertades agógicas hijas del XIX. Todo lo contrario; y, fundamentalmente, evitar cualquier contacto con el pedal. Pero el pianista había estudiado a fondo la cuestión e incluso había llegado a tocar numerosas piezas al órgano y al clave. «He estado tentado más de una vez de grabar Bach al clave», reconoció en cierta ocasión. Y añadía: «Es bastante más fácil, me llevaría sin duda la mitad de tiempo y no tendría que hacer tantas tomas y repeticiones por la sencilla razón

de que el clave no posee la variedad de caracteres del piano. Hay muchas cosas que deben superarse en un piano para obtener, por ejemplo, un adecuado equilibrio de las voces interiores; es preciso una sutileza y un cuidado que el clave no requiere...» «El piano es el único instrumento, aparte del órgano, que permite simular más o menos los efectos orquestales.» «He ahí el secreto de tocar Bach al piano: es necesaria esta inmediatez de respuesta, este control de las definiciones más refinadas de todos los elementos.»

Gould no tenía por sacrosanta ninguna de sus versiones; porque además, de una toma a otra, las variaba e incluso podía mezclar distintas grabaciones de una misma página (es el caso, que él mismo cuenta, de una de las fugas de *El clave bien temperado*, la BWV 865). Pero la mayoría de sus interpretaciones bachianas contienen en germen todas las demás (o al menos algunas de ellas). Son cosas que podemos apreciar escuchando estas magistrales recreaciones de las *Partitas*, que aparecen hoy como de absoluta referencia, acompañadas por unas soberbias recreaciones de diversos preludios y fugas; de *El clave bien temperado*, de un rigor, de una tensión y al tiempo de una elocuencia y una transparencia raras. Es un ejercicio apasionante y provechoso contrastarlas con las tan distintas de algunos de los pianistas citados más arriba. Se trata de una grabación que el artista canadiense realizó en veinticuatro sesiones extendidas entre 1962 y 1971. La versión de las *Goldberg*, proveniente de un concierto público del Festival de Salzburgo de 1959, no supone mejora respecto de la centelleante grabada en estudio —con mejor sonido— en 1955 (Edición Gould I) ni con la mucho más lenta y reflexiva de 1981, su último registro antes de morir (Edición Gould II). Las *Inveniones (Sinfonías) a tres partes* que aparecen en el mismo disco, tomadas en público en Moscú en 1957, teniendo en cuenta su relativa calidad sonora, no son preferibles a las correspondientes contenidas en la integral de estudio de 1966 (Edición Gould II). Resulta muy estimulante, sin embargo, el disco que contiene una sesión de 1957 en Leningrado —donde el pianista fue aclamado como un dios—, integrada por los *Conciertos n.º 1* de Bach y *n.º 2* de Beethoven, en versiones parejas, pero aparentemente más espontáneas, que las que poco antes había impresionado con Bernstein (Edición Gould I) y en las que colabora muy aceptablemente desde el podio Ladislav Slovák.

EDICION GLENN GOULD, VOL. 3.

Bach: *Partitas*, BWV 825-830. 6 pequeños Preludios BWV 933-938. Preludio y fughetta BWV 899. Preludio BWV 902. Preludio BWV 902/1a. Fughetta BWV 902. 9 pequeños Preludios BWV 924-932. Fuga BWV 952. Fughetta BWV 961. Preludio y fuga BWV 895. Preludio y fughetta BWV 900. 2CD SONY SM2K 52 597. ADD. 74'08", 73'48". Grabaciones: Nueva York, 1957, 1959, 1962 (Partitas). Toronto, 1979 y 1980. Productores: Howard H. Scott, Paul Myers, Andrew Kazdin, Glenn Gould. Reprocesado: Andrew Kazdin. Ingeniero: Kenneth Abeling.

Bach: *El clave bien temperado. Libro I*. 2CD SONY SM2K 52 600. ADD. 54'51", 51'48". Grabaciones: Nueva York, 1962-1965. Productores: Paul Myers, Joseph Scianni y Thomas Frost. Reprocesado: Andrew Kazdin. Ingeniero: Kenneth Abeling.

Bach: *El clave bien temperado. Libro II*. 2CD SONY SM2K. ADD. 52'34", 51'17". Grabaciones: Nueva York, 1967-1971. Productor: Andrew Kazdin. Reprocesado: Andrew Kazdin. Ingeniero: Kenneth Abeling.

Bach: *Variaciones Goldberg BWV 988. Inveniones a tres partes (Sinfonías) BWV 788-801*. SONY SMK 52685. ADD. 61'26". Grabaciones: Salzburgo, 1959, Moscú, 1957. Reprocesado: Andrew Kazdin. Ingeniero: Kenneth Abeling.

Bach: *Concierto para piano y orquesta n.º 1 en re menor BWV 1052. Beethoven: Concierto para piano piano y orquesta n.º 2 en si bemo mayor op. 19. Orquesta Sinfónica Académica del Conservatorio de Leningrado. Director: Ladislav Slovák. SONY SMK 52 686. ADD. 53'07". Grabación: Leningrado, 1957. Productor: Melodiya. Reprocesado: Andrew Kazdin. Ingeniero: Kenneth Abeling*

Arturo Reverter

El espíritu de Chet Baker

En el mes de junio de 1952, Charlie Parker, ya famoso y, a la vez, lleno de problemas, realizó una gira por California y para sus conciertos preguntó por un trompetista: a la audición acudieron todos los trompetistas de la zona, deseosos de tocar con el gran saxo alto; cuando uno de ellos tocó dos temas, Parker suspendió la audición, lo contrató inmediatamente y llamó a Nueva York a sus amigos Dizzy Gillespie y Miles Davis para avisarles que en California había un jovencito que les iba a causar un buen montón de problemas: este jovencito se llamaba Chet Baker, y tenía entonces 23 años.

Con Chet Baker vamos a empezar esta nueva sección porque ya era hora de que el mercado español pudiera ofrecer un buen número de sus grabaciones en compacto. La primera de ellas (*Bird & Chet, Inglewood Jam*) ofrece el extraordinario resultado de aquella audición: grabada en directo en el Trade Winds de este barrio periférico de Los Angeles, nos presenta no sólo a los dos guías, sino también a otro saxofonista alto que ha pasado mucho más en silencio por la historia del jazz, como Sonny Criss y una sección rítmica muy típica de la Costa Oeste americana. A pesar de los fallos en la grabación, los cuatro temas que en ella se incluyen (*The Squirrel, Irresistible you, Indiana* y *Liza*) están entre los más impresionantes que un viejo aficionado al jazz puede escuchar.

Pero hay más, bastante más Baker en esta primera entrega: tenemos, en cuatro discos, las grabaciones íntegras que nuestro hombre realizara en París entre el mes de octubre de 1955 y el mes de marzo de 1956. Primero con músicos americanos (Dick Twardzik, Jimmy Bond y Peter Littman) y después con un ramillete de figuras del emergente jazz francés de la época como los pianistas Rene Urtreger y Raymond Fol, el saxofonista Jean-Louis Chautemps y algunas del vecino jazz belga: Francy Boland, y el saxofonista Bobby Jasper entre otros. En estos 54 temas, escuchamos a un Chet Baker en plena forma, superando todo tipo de dificultades (no hay que olvidar que su pianista Dick Twardzik murió de una sobredosis a las pocas semanas de su llegada, que Peter Littman regresa precipitadamente a Estados Unidos a consecuencia de un altercado y que, poco después, encontrándose solo, Jimmy Bond

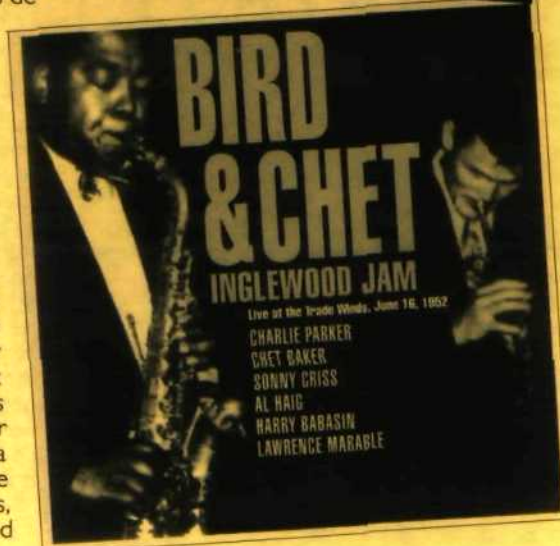
parte para su país). Pasando revista a clásicos de jazz, a composiciones de Bob Zief, de Phil Urso y de algunos de los músicos nativos, Baker crea un universo sonoro fascinante, rompiendo esa idea que a veces se tiene de él como de un músico suave, dulce y empalagoso. A pesar de que hay diversas formaciones, quinteto, sexteto y pequeña orquesta, particularmente me quedo con las grabaciones realizadas en cuarteto, porque para un enamorado como yo de la música de Chet Baker, el poder escucharle a sus anchas, con un sonido más expresivo y, a veces hiriente, lleno de fuerza, de garra y de sentimiento, es un verdadero placer, para degustar en todas y cada una de las cuatro estaciones del día.

Pero aún hay más Baker: un excelente tinto de la cosecha del 77, cuando nuestro hombre aca-

baba de dejar la heroína, al menos temporalmente, como lamentablemente se comprobaría más adelante, y había trabajado duro para rehacer su embocadura. Volvemos a encontrar con un Chet Baker grandioso, con muchas ganas de tocar y de hacer cosas; acompañado por una espléndida sección rítmica (Kenny Barron, el gran Ron Carter y Tony Williams), Chet Baker está acompañado también por un gran admirador suyo, el saxofonista Paul Desmond. Y por si esto fuera poco, tenemos la versión completa, no abreviada, de una composición de Don Sebesky, (*El Morro*), en la que nuestro trompetista, arropado por un número más amplio de músicos, planea sobre ellos dando una lección más de cómo hay que tocar la trompeta. Hemos pasado revista, pues, a seis espléndidos compactos de un hombre que no solamente había

sido maltratado por la vida, sino que también lo había sido por la industria discográfica, al igual que lo fuera otro gran amigo suyo, el saxo alto Art Pepper para quien, desde aquí, pido un esfuerzo en la edición de algunas de sus espléndidas obras.

Con *Los espíritus de nuestros antepasados*, el pianista y compositor Randy Weston incide una vez más en su tan conocida fusión musical entre el jazz y la música africana, en especial la del norte de África, no en balde vivió varios años en Tánger y ha realizado grandes giras por dicho continente, con amplias, duraderas y provechosas estancias en Nigeria; sin embargo, fue su encuentro con la trombonista y arregladora Melba Liston en 1960 el que le llevó primero a interesarse y estudiar esta música. Y aquí los volvemos a tener juntos y de manera milagrosa, porque a consecuencia de un ataque de apoplejía, Melba Liston quedó paralizada de su lado derecho y para este trabajo tuvo que utilizar un programa musical vía computadora. Las raíces africanas presentes en esta grabación son muy amplias y van desde los músicos-cuarranderos Gnaoua de Marruecos hasta algunos ritmos Yoruba; incluso encontraremos un blues africano, aunque el blues es siempre el blues se toque en el lugar en que se toque. Antiguas composiciones (*Blues Moses, African Sunrise, A prayer for us all*), temas descriptivos de su niñez y juventud (*African village*



Bedford-Stuyvesant), temas africanos (*The healers, African cookbook* y *La El-Ha-Ello-Allah/Morad Allah*) revelan un amplio estudio de las posibilidades sonoras de dos músicas que, cada vez más, tienden a unirse de manera inevitable; y para ello, nuestro hombre se ha rodeado de un extraordinario grupo de músicos, con dos invitados especiales de excepción, el trompeta Dizzy Gillespie y el saxofonista tenor Pharoah Sanders que también toca la gaita. Pero el resto de los músicos está a la misma altura de los dos anteriormente citados, porque nadie medianamente avisado en la materia podrá poner ningún pero a un trompeta como Idrees Sulieman, a un trombonista como Benny Powell, a dos saxofonistas tenores como Billy Harper y Dewey Redman, a un batería como Idris Muhammad y al marroquí Yassir Chadly con sus instrumentos típicos nacionales. Impresionantes las composiciones, impresionantes los arreglos, impresionante la elección de los músicos, y como quiera que las composiciones son de Randy Weston y los arreglos de Melba Liston, tendremos que volver a certificar que esta unión que se creará allá en 1960 ha seguido, a pesar de los pesares, siendo fructífera musicalmente hablando. Enormemente diferente la música de los dos protagonistas principales de estas líneas y enormemente atractivo el poder seleccionar diferencias tan acusadas; pero así es la música y el jazz no es, desde luego, ninguna excepción.

Las dos últimas grabaciones de las que vamos a hablar hoy, son muy diferentes: una de ellas nos lleva al año 1957, mientras que la otra es muy posterior, de 1991. La primera, un doble compacto, nos ofrece los 24 temas que en aquel año grabaron al alimón el pianista Bill Evans y el gran protagonista



Randy Weston

del disco, el clarinetista Tony Scott, un bohemio genial, que pasó largas temporadas de su vida en el lejano oriente y que en los últimos años se afincó en

BIRD & CHET. *Inglewood Jam.* JAZZ DOOR 1209.

CHET IN PARIS. *The complete Barclay recordings of Chet Baker.* 4CD EMARCY. Polygram. 837.474, 475, 476 y 477.

THE BEST THING FOR YOU. *Chet Baker.* A&M. POL 899.

THE SPIRITS OF OUR ANCESTRORS. *Randy Weston.* Arreglos de Melba Liston. 2CD VERVE POL 926.

A DAY IN NEW YORK. *Tony Scott & Bill Evans.* JAZZ DOOR 1236 y 1237.

THE JOHN SCOFIELD QUARTET PLAYS LIVE. JAZZ DOOR 1249.

Italia, donde aparecía y desaparecía sin que se supiera muy bien dónde poder encontrarlo. El 16 de noviembre del 57, Tony Scott, Bill Evans y una serie de músicos invitados como el trompeta Clark Terry, el trombonista Jimmy Knepper y el saxofonista Sahib Shihab se encerraron en un estudio de grabación de Nueva York y pasaron revista a una serie de clásicos del jazz junto a un buen número de composiciones del propio Scott en una apasionante amalgama de sonidos que nos revelan que nuestro clarinetista tenía hace treinta y seis años un sonido realmente revolucionario en un instrumento como el clarinete, que es de los que menos han evolucionado en el mundo del jazz, más que nostalgia, en este *A day in New York*, que así se llama este doble compacto, lo que hay es historia.

La guitarra moderna, eso sí «bien anclada en la gran tradición guitarrística del jazz», tiene en John Scofield a uno de sus más importantes personajes. Y aquí tenemos una buena prueba de ello, en una grabación realizada en directo en Estados Unidos a lo largo de una gira en 1991. Su cuarteto es uno de los más originales de los últimos años y, dentro del formato clásico, presenta varias novedades, siendo quizá la principal el hecho de que, a pesar de estar formado por grandes individualidades, realmente es un cuarteto, un grupo, un conjunto homogéneo lo que escuchamos. Con el saxofonista Joe Lovano, el contrabajista Marc Johnson y el batería Bill Stewart, John Scofield parece haber encontrado el formato adecuado para sus evoluciones jazzísticas. Es una de esas grabaciones que parecen pasar inadvertidas, pero a las que uno inevitablemente vuelve una y otra vez.

Paco Montes

CONCURSO INTERNACIONAL DE PIANO DE SANTANDER PALOMA O'SHEA

Palacio de Festivales de Cantabria. 26 de Julio - 7 de Agosto de 1995

INFORMACION

Fundación Isaac Albéniz
Secretaría General
Concurso Internacional de Piano de Santander
Hernán Cortés, 3 entlo.
39003 Santander
Teléfono: (942) 31 14 51 / 31 12 66
Fax: (942) 31 48 16

Límite de edad: 29 años

Plazo de inscripción: Hasta el 15 de Enero de 1995

Premios: 15.000.000 pesetas

Gira Mundial de Conciertos

Presentaciones en: Madrid, Barcelona, Londres, París,
Viena, Munich, New York y Washington.

Grabaciones

Gastos de Viaje y estancia a cargo de la organización
del Concurso

Miembro de la Federación Mundial de Concursos Internacionales de Música de Ginebra

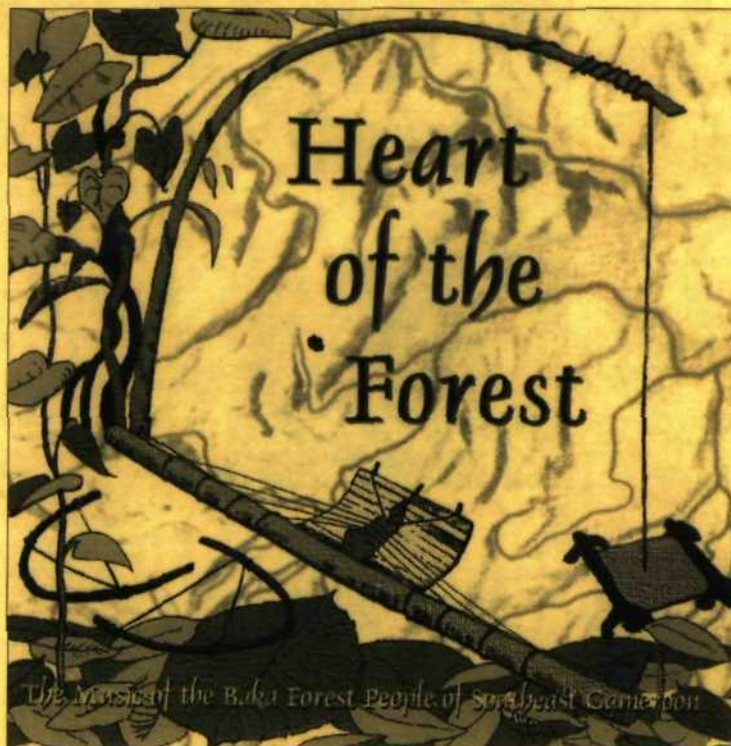
Africa, de un mar a otro

De la imposibilidad de o de la facultad para definir unas músicas surge su mismo encanto: escuchemos el CD de Malta; los ritmos recuerdan, a cámara lenta, algunas tarantellas; los diálogos improvisados se asemejan al kondyliá de Creta, a la gara poética de Cerdeña, al urar de los bereberes; la lengua también parece dudar entre el siciliano y el árabe. En cuanto al *ghana tal fatt*, poemas épicos o baladas, nos acercamos a la gesta de los Banu Hilal... Un disco misterioso (y demasiado corto: 42').

El violinista Mokhtari consigue para su instrumento un papel solista como lo hicieron para el 'ud Munir Bachir o Jamil Gahnim. Mokhtari conoce todas las técnicas europeas (dobles cuerdas, armónicos, etc) y, claro está, el repertorio árabe. Su gran aportación me parece que reside en el sonido; o más exactamente en la evacuación de toda referencia (occidental) al color violinístico. Evoca más bien la flauta nay, con su timbre velado, pero con ecos y resonancias gracias a un sabio juego polifónico.

El cantante de Orán Ahmed Wahby intenta un camino original: se sitúa entre el Rai popular y el corpus clásico. Los instrumentos que le acompañan son tradicionales, las letras provienen de los grandes poetas populares, los Sheij-s Said y Benkabilia. Su tono y ritmo recuerdan a las primeras *sheijet* (Rimiti por ejemplo), mientras que su arte vocal proviene de la gran tradición egipcia de Mohamed Abdel Wahab. Una mezcla original y explosiva.

Aicha Redouane, no menos atrevida, intenta una interpretación contemporánea de una música del pasado y podría ser considerada como una Emma Kirkby de Oriente, cuando su voz (su arte) se haya asentado. Con gran inteligencia, recupera la garra de Um Kalthum en los *adwar* mezclando la forma popular con el canto erudito de Egipto; sabe tratar los pasajes virtuosísticos de la *qasida* con el mismo falso abandono del maestro Abu al-Ila Muhammad. Está muy bien acompañada por el conjunto Al Adwar (laúd, Ud, cítara Qanun, violín y pandero).



Para dar más unidad a mi artículo hubiera necesitado un disco de Sudán donde la música de los nubios es un exaltante ejemplo entre el mundo blanco del norte y el negro del sur; habrá pues que esperar la reedición del doble LP Museum Collection Berlin.

El CD *Polifonías Mongo* nos hace participar de un acontecimiento bastante único en África Negra: el status de la cantante profesional en una música completamente dependiente de la vida cotidiana (y ritual). Marie Besala es una can-

tante realmente extraordinaria; por su expresividad, su control perfecto de la emisión vocal y su afinación, su manera de actuar el canto. El resto del CD se compone de ejemplos de las complejas polifonías Twa: cánones a cuatro voces (!); dúos acompañados por coro: contra cantos a dos, tres y cuatro voces con intervenciones llamadas *riff* en el jazz. El CD *Heart of the Forest* está dedicado a la música de los Baka: ejemplos extraordinarios de polifonía vocal (con empleo de yodel) e instrumental. Estos dos CD africanos podrían ser escuchados también por quienes se interesan por la música europea y renacentista: los ostinatos con o sin variaciones, los dúos con imitación; contrapuntos heterorrítmicos y con movimientos contrarios y oblicuos: hoquetus... figuras y formas que siguen siendo contemporáneas.

El CD Madagascar se centra de manera exhaustiva en las culturas del suroeste de la isla. Músicas de posesión (y de curación) en las cuales los intérpretes son unos *mediums*; la música es inquietante a pesar de no tener el clima pesante de los vudús africanos o caribeños. El malestar poético nace de la transparencia de los sonidos del violín, bandoneón y sonajeros que parecen agitados por el viento marino; una pulsación viva y fantástica que adivinamos, en un mismo tiempo, ritual. En la segunda parte del CD, los *takaasi*, poemas cantados e improvisados sobre la vida triste, tienen ecos de cante jondo pero velado por una melancolía isleña.

Human Remains es una agrupación de músicos y técnicos de sonido dedicados a grabar los animales que aún quedan en el planeta. Las voces vienen luego *sampleadas* (obtención de nuevas notas conservándose el timbre peculiar) y mezcladas con teclados y sintetizadores en ritmos discotequeros versión New Age. El resultado es más festivo que dramático y una parte de los derechos ayudan al Nature Conservancy (Movimiento para la preservación del entorno).

MALTA. Baladas. INEDIR AUVIDIS W 260040.

ARGELIA. Canto de Orán. Ahmed Wahby. CLUB DU DISQUE ARABE AAA 076. Virtuoso del violín: Mokhtari. CLUB DU DISQUE ARABE. AAA 083.

EGIPTO. Arte vocal e instrumental del Siglo XIX. Aicha Redouane con el conjunto Al-Adwar. OCORA C 560020.

ZAIRE. Polifonías Mongo. OCORA C 580050.

CAMERUN. Heart of the Forest. Música de los Baka. HANNIBAL RYKO-DISC. NUEVOS MEDIOS. HNCD 1378.

MADAGASCAR. Posesión y poesía. OCORA C 580046.

GORILLAS IN THE MIX. RYKO NUEVOS MEDIOS RCD 10119.

Pedro Elías

FESTIVAL DE SAINT-DENIS

DU 11 JUIN AU 8 JUILLET 1994

BASILIQUE

à 20 h 30

mardi 14 juin. Juliet BOOTH, *soprano* • Yuri BASHMET, *alto*
Orchestre Philharmonique de Strasbourg direction John NELSON

GORECKI, *Symphonie n° 3* • HINDEMITH, *Trauermusik* • BERLIOZ, *la marche des Pèlerins*

vendredi 17 juin. Chœur Académique d'Etat LATVIA de Lettonie
Camerata de Saint-Petersbourg direction Saulius SONDECKIS

PÄRT, *Te Deum - Berliner Messe* • Introduction
Prayers • *Toiles de Gérard GAROUSTE*

mercredi 22 juin. Elena PROKINA, *soprano* • David RENDALL, *ténor* •
Benjamin LUXON, *baryton* • Orgue, P. PINCEMAILLE • Maîtrise des Hauts de Seine
Chœur et Orchestre de Paris direction M. ROSTROPOVITCH

BRITTEN,
War Requiem

mardi 28 juin. José VAN DAM, *basse-baryton* • Veronica CANGEMI, *soprano*
Orchestre National de Lille direction Jean-Claude CASADESUS

MAHLER,
Rückert Lieder - Symphonie n° 4

jeudi 30 juin. Lilian WATSON, *soprano* • Nathalie STUTZMANN, *contralto*
Donald KAASCH, *ténor* • François LE ROUX, *baryton*
Chœur d'Oratorio de Paris et Audite Nova
Orchestre Philharmonique de Radio France direction Marek JANOWSKI

SCHUBERT, *Messe en la b M -*
Symphonie n° 8 "Inachevée"

lundi 4 juillet. Françoise POLLET, *soprano*
Orchestre National du Capitole de Toulouse direction Michel PLASSON

FRANCK, *Symphonie en ré mineur* •
MESSIAEN, *Poèmes pour mi*

mercredi 6 juillet. Marga SCHIML, *mezzo* • Ian CALEY, *ténor* •
Roland HERMANN, *baryton* • Mauricio KAGEL, *récitant* • Chœur Accentus
Maîtrise de garçons de Caen
Orchestre National d'Ile de France direction Jacques MERCIER

KAGEL,
Passion selon Saint Bach

vendredi 8 juillet. Barbara HENDRICKS, *soprano*
Chœur de Radio France • Orchestre National de France direction Georges PRETRE

STRAUSS, *Quatre derniers Lieder* •
POULENC, *Stabat Mater*

LÉGION D'HONNEUR

samedi 11 juin. *Récital*, Dmitri HVOROSTOVSKY, *baryton*
Sinfonietta de Picardie direction Louis LANGREE

HAYDN, *Symphonie Funèbre* • MOUSSORGSKY, *Chants*
et danses de la mort • CHOSTAKOVITCH, *mélodies*

jeudi 23 juin. Maria BAYO, *soprano* • Teresa BERGANZA, *mezzo-soprano* •
Juan Antonio ALVAREZ-PAREJO, *piano*

Mélodies et Duos

dimanche 26 juin à 17h. *Récital*, José VAN DAM, *basse-baryton* •
Maciej PIKULSKI, *piano*
à 20h. Sylvie SULLE, *mezzo-soprano* • Jean-Dominique BURRONI, *piano*

SCHUMANN • IBERT, *Don Quichotte* • ROPARTZ

Chants Tziganes, BRAHMS • DVORAK • RAVEL ...

vendredi 1^{er} juillet. Dee Dee BRIDGEWATER • HARLEM BOYS CHOIR

Chapiteau

samedi 2 juillet. Trio ESPERANÇA • Paolo CONTE

Chapiteau

MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE

samedi 18 juin à 17h. Marthe KELLER • Blanche d'HARCOURT, *piano*
à 20h. Chœur de Saint-Denis direction Mirella GIARDELLI

STRAUSS • RÜCKERT • SCHUBERT • GOETHE...
Francis POULENC/Paul ELUARD

lundi 20 juin. Jan FABRE • Eugeniusz KNAPICK

Toiles et Quatuors

LOCATION ET RENSEIGNEMENTS au +33 (1) 48 13 12 12

FESTIVAL DE SAINT-DENIS : 6 place de la Légion d'Honneur 93 200 Saint-Denis

Métro SAINT-DENIS (5 mn de Paris)

prix des places de 50 fr. à 250 fr.

DISCOS

ALBERO: *Sonatas para clave I-XIV. Sonatas K. 143 y K. 144. Joseph Payne, clave (Jeremy Adams, copia de un instrumento italiano anónimo de 1693; copia de Nicolas y François Etienne Blanchet, 1730). BIS CD 629. DDD. 68'31". Grabación: Boston, V/1993. Productora: Phoebe Payne. Ingeniero: Scott Kent.*



Bueno es que, además del loable empeño de Auvidis de registrar la obra para clave de Soler, nos acordemos de vez en cuando de que en la música española para tecla del XVIII existen otros nombres de considerable importancia y, sobre todo, páginas de notable belleza. En la recuperación de la obra del navarro Sebastián de Albero (1722-1756) hay que citar los nombres de Genoveva Gálvez y Antonio Baciero (éste ignorado por Payne en sus notas), autores de sendas ediciones sobre los manuscritos de Venecia y Madrid, respectivamente, y Pablo Cano, que registró en su día algunas de sus *Sonatas*, no disponibles en soporte compacto. Su labor de siembra parece no haber sido estéril, dado que ahora nos llega este disco de la firma nórdica BIS a cargo del clavecinista inglés afincado en Boston Joseph Payne, que hay que recibir con agrado aunque sólo sea por lo que supone el hecho de que por esos lares se ocupen de nuestra música, Falla, Albéniz y Soler aparte. Payne se produce con agilidad, tiende a unos tempi menos contrastados, más uniformes que Cano (notoriamente más rápido el Andante de las *Sonatas III y XIII*, más lento el Allegro en la *IV* y la *XIV*, por ejemplo), aunque a lo largo de sus lecturas se aprecian ciertos *accelerandi* que resultan un poco extravagantes. Su versión resulta un poco lineal en la expresión, echándose en falta algo de la gracia y sabor (nº XIV) que esta hermosa música pide. Hay una cierta sensación de rutina, de escasa individualización de cada obra. La toma sonora, como es habitual en este sello, es impecable. Los dos instrumentos no parecen nada del otro jueves, y francamente se me escapa la razón de utilizar dos diferentes para repertorio de características tan similares. En fin, un disco discreto, pero bienvenido sea si sirve para difundir más aún la hermosa obra de Albero por esos mundos de Dios.

R.O.B.

ALWYN: *Música cinematográfica. Suite de «Odd Man Out». Suite de «The History of Mr. Polly». Suite de «The Fallen Idol». Calypso de «The Rake's Progress». Arreglos de Christopher Palmer. Sinfónica de Londres. Director: Richard Hickox. CHANDOS CHAN 9243. DDD. 71'55". Grabación:*

Londres, I/1993. Productor: Brian Couzens. Ingeniero: Ralph Couzens.



Estudiando la discusión —en parte por realizar, pero posiblemente estéril— sobre el valor estético correspondiente a la música cinematográfica, la fonografía británica continúa la recuperación de su patrimonio sonoro con obras para la pantalla de muchos de los compositores que han trabajado dentro del género. Por cierto que a la labor de Christopher Palmer se debe la viabilidad de no pocos de estos registros. Las partituras de Alwyn aquí recogidas no traspasan la barrera de una sencilla efectividad, como puede comprobarse en la irónica —por triunfalista— orquestación del *Muchacho excelente* de la secuencia *Fire* de *History of Mr. Polly*. Los coqueteos con las avanzadillas musicales de la época —años cuarenta— no son sino un maquillaje muy alejado de las novedades léxicas o de instrumentación incorporadas al género por Bernard Herrmann, sobre todo en sus labores para Hitchcock. Los puntos más bajos de Alwyn se hallan en momentos de indudable trivialidad, como el lugar común sudamericano de *Calypso*. En las interpretaciones de Hickox, la música de Alwyn gana en significados posibles; así, el gran aliento sinfónico y la desolación del *Prelude* de la *Suite de «Odd Man Out»*, o el fatalismo de *Nemesis*, Finale de esta película, y la rica ejecución orquestal del tormentoso *Panic and Flight* perteneciente a *The Fallen Idol*.

E.M.M.

BACH: *El clave bien temperado, libro I. Blandine Verlet, clave (Hans Ruckers II, 1624). 2CD ASTREE AUVIDIS E 8510. DDD. 108'. Grabación: Colmar, V/1993. Productor: Bertrand Bayle.*



El catálogo está bien surtido de buenas versiones clavecinísticas de los 48; baste mencionar a Leonhardt (Deutsche Harmonia Mundi, serie media), van Asperen (EMI Reflexe), Gilbert (Archiv) o Moroney (Harmonia Mundi), por sólo citar algunos. Blandine Verlet nos ofrece ahora la primera entrega de su versión de este monumento, una de las cimas de la historia de la música para clave. Y nos lo ofrece además en un hermoso instrumento que suena maravillosamente, construido por Hans Ruckers II en 1624, lo que añade interés al asunto. Verlet, que maneja con inteligente sobriedad los registros (esta música no necesita de artificial brillantez), nos presenta un Bach elegante, ligero, vivos los tempi (bastante más que Leonhardt), muy bien construido el diseño contrapuntístico; en una palabra, consigue una traducción notable, aunque se echa de menos la irresistible profundidad y lógica de Leonhardt (escúchese la lectura que ambos hacen de la imponente fuga

nº XXIV, en la que el holandés desgrana con reposo la oscura serenidad de esta pieza, un punto excesivamente cuadrículada en manos de Verlet) que probablemente sigue siendo la opción más recomendable. Pero ésta de Verlet tiene muchas cosas apreciables (su hermosa lectura del nº X, por poner sólo un ejemplo), y pocos aficionados al clave despreciarán la ocasión de disfrutarla, especialmente teniendo en cuenta la gran belleza tímbrica del instrumento. Impecable toma de sonido y el bonito —ya normal en este sello— detalle de que el español se encuentra entre los idiomas habituales.

R.O.B.

BACH: *Suite Inglesa nº 3 en sol menor BWV 808. Capricho en si bemol mayor sobre la partida de su muy amado hermano, BWV 992. TRANSCRIPCIONES (WILHELM KEMPF): Bach: Nun komm der Heiden Heiland, coral para órgano BWV 659. Es ist gewisslich an der Zeit, coral para órgano BWV 307 y 734. Siciliano en sol menor (de la Sonata para flauta y clave BWV 1031). Befehl du deine Wege, coral para órgano BWV 727. Wohl mir, dass ich Jesum habe, de la cantata BWV 147. In dulci júbilo, preludio-coral para órgano BWV 751. Sinfonía en re mayor de la Cantata BWV 29. Zion hört die Wächter singen, de la Cantata BWV 140. Largo en la bemol mayor del concierto para clave BWV 1056. Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ, coral para órgano BWV 639. Händel: Minueto en sol menor, de la suite para clave HWV 434. Gluck: Lamento de Orfeo, Danza de los espíritus (Orfeo y Euridice). Wilhelm Kempff, piano. DEUTSCHE GRAMMOPHON Galleria 439 108-2. ADD. 72'37". Grabación: Hannover, IV/1975. Productor: Rudolf Werner. Ingeniero: Klaus Schiebe.*



Si uno está dispuesto a olvidar las purezas estilísticas y a disculpar el mediocre sonido, opaco y con alguna distorsión incluida, puede sentarse tranquilamente a disfrutar de este disco lleno de romanticismo, aunque sea música del barroco. Y si lo hace, descubrirá otro testimonio de que Kempff, que no era un pianista de medios deslumbrantes, sí era un músico con mayúsculas, que sentía estas obras en lo más hondo, especialmente sus propias transcripciones. No nos engañemos, esto no es Bach; para transcripciones en el estilo bachiano más puro, el señor Leonhardt ha dictado varias lecciones magistrales al respecto. Pero, insisto, es difícil resistirse a la serenidad, al recogimiento de transcripciones como el *Siciliano* de la *Sonata BWV 1031*, o la de *Ich ruf zu dir BWV 639*, incluso del hermoso *Largo* del *Concierto BWV 1056*, o a la poesía de las dos páginas de Gluck. Las cosas funcionan sólo a medias en la *Suite inglesa nº 3*, con unas Gavottes demasiado amaneradas, aunque la Giga tenga un nota-

ble vigor. Si uno admite el arreglo, la mezcla de Bach, Händel o Gluck con Kempff —y ¿por qué no hacerlo?; ya quisieran algunos arreglistas de tres al cuarto— este disco tiene mucho que disfrutar.

R.O.B.

BARJA: *Música vocal, cuartetos de cuerda y obras para órgano. Coral Salvé. Cuarteto Maggini. Cuarteto Coul. José Manuel Azkue y David Hoyland, organistas. 3CD CASKABEL 110, 111 y 112. DDD. 54'46", 65'45" y 58'04". Grabaciones: Santuario de la Bien Aparecida, Cantabria; Iglesia de Nuestra Señora del Mercado, León; St. Simon Church, Londres; Basílica de Santa María del Coro, San Sebastián, y St. Peter's Italian Church, Londres. Productor e ingeniero: Raúl Ferreras. Asesor musical: Daniel Sanz.*



Se comentan conjuntamente en esta nota tres CD con los que Caskabel ha redondeado, si no exhaustivamente, sí de manera muy, muy cumplida —ya había publicado su obra para cuarteto vocal (CD-102) y para coro de cámara (CD-106)—, la producción del malogrado compositor, gallego de nacimiento y leonés de corazón, Angel Barja (Santa Cruz de Terroso, Orense, 1938-León, 1987). A través, pues, de prácticamente toda su aportación compositiva de importancia, es posible hacerse cabal idea de hasta qué punto permaneció fiel el músico hasta el final a unas preocupaciones estéticas tan voluntaria y conscientemente desentendidas de cualquier prurito renovador de prosodias y de léxicos, como permanente y hondamente interesadas en la belleza intemporal, el comedimiento expresivo o la comunicatividad del lenguaje.

Angel Barja guardó también un buen puñado de sus afectos y de sus atenciones para Cantabria y para sus acontecimientos musicales, introducido en ellos por José Luis Ocejo. No podrán extrañar, entonces, el calor y la devoción con las que traduce la Coral Salvé la redana los títulos que bajo el epígrafe *La poesía, la tradición* se acoplan en el primero de los discos de que hablo. Ni, dada la categoría indudable del resto de los intérpretes seleccionados, la calidad de las demás versiones. En otro orden de cosas, las tomas son excelentes de todo punto, por ser exactamente clarificadoras de planos y sutilmente jerarquizadoras de las intervenciones a solo.

L.H.

BEETHOVEN: *Los tríos para piano. Trío Fontenay. 3CD TELDEC 9031-73291-2. DDD. 224'26". Grabaciones: Berlín, 1990-91. Productor: N. Deckenbrock. Ingeniero: E. Sengpiel.*



El Trío Fontenay —fundado en 1980 y procedente de Hamburgo— viene desempeñando una actividad creciente tanto en las salas internacionales como en el disco, medio en el que han grabado un importante repertorio que va de Mozart a Messiaen.

El álbum Beethoven que comentamos es uno de sus empeños mayores y viene a confirmar la calidad de este veterano y todavía joven trío. Tocan con entusiasmo siempre dentro de una gran musicalidad y excelente compenetración. El sonido, tanto individualmente como en conjunto, resulta siempre agradable, no distorsionando los fortes y con una redondez en los ataques lejos de cualquier exageración. Queda el siempre problemático aspecto de los *tempi*. El Trío Fontenay adopta, en general, un aire con tendencia a la rapidez que, en ocasiones, casos de los Prestos de los tres *Tríos op. 1*, me parece excesiva. Por fortuna, el Fontenay se remansa en los movimientos lentos y así el Adagio cantabile o el Largo con *espressione*, de los dos primeros tríos, están expuestos con el fraseo adecuado en un *tempo* muy despacioso. En los Tríos de la época de madurez el proceso se repite y así el Presto del *op. 70, n.º 1* está tocado a excesiva velocidad que incluso llega a violentar la naturaleza de la música. Pero el conjunto es recomendable, pues son más las virtudes que los defectos.

El álbum se completa con las *Variaciones op. 44* y *op. 121 a*, dos obras de agradable escucha. No se incluye, sin embargo, el *Trío en mi bermal mayor, WoO 38*.

C.R.S.

BEETHOVEN: *Concierto para violín y orquesta en re mayor Op. 61. Romanzas para violín y orquesta Op. 40 en sol mayor y Op. 50 en fa mayor. Dimitri Sitkovetski, violín. Academy of St. Martin in the Field. Director: Sir Neville Marriner. VIRGIN VC 5 45001 2. DDD. 61'29". Grabación: Watford, 1/1991. Productores: Andrew Keener, Tony Harrison. Ingeniero: Sean Lewis.*



Sitkovetski es un violinista de magnífica técnica, al que cabe reprochar ciertas exageraciones que pueden llegar a convertir sus interpretaciones en caramelos de difícil digestión. Tal ocurrió con su versión del *Concierto de Brahms*, que tuvimos ocasión de escucharle en vivo hace algún tiempo (creo que también, como ahora, con Marriner, si no me falla la memoria). Se entenderá, pues, que, de entrada, recibiera el disco con cierta prevención. Complace por ello informar que el ruso está bastante más comedido en esta ocasión, aunque algún ramalazo en el fraseo sí apunta. La versión está bien construida e impecablemente tocada, con bello sonido y nítida articulación, nitidez que también —es en él proverbial— ofrece el director británico.

Sin embargo, el clima casi camerístico de la lectura, que tan bien va a las *Romanzas* acompañantes, no acaba de convencer en el *Concierto*, y el resultado no termina de llenarnos y conmovernos, y este *Concierto* es capaz de ello y de mucho más. Hay que agradecer que recupere las bonitas cadencias de Kreisler, desde luego preferibles a las rarezas de Kremer (con Harmoncourt, Teldec). Sin embargo, las preferencias se acaban ahí. Con las mismas cadencias, la antigua pero hermosa versión de Ferras (con Karajan, DG) es abiertamente preferible. La cima le queda aún más lejos, en la forma de Perlman/Giulini (EMI) o, en un sobresaliente segundo lugar, de Chung/Tennstedt (EMI), sin olvidar al citado Kremer, elogiado desde estas líneas por L.S. pese a la *boutade* de la cadencia antes mencionada. Buena toma de sonido.

R.O.B.

BEETHOVEN: *Sinfonías n.ºs. 1 en do mayor, Op. 21 y 8 en fa mayor, Op. 93. Obertura de Leonora n.º 2, Op. 72a. Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión Bávara (Op. 21). Orquesta Filarmónica de Berlín (Op. 93 y Op. 72a). Director: Eugen Jochum. THEOREMA 121173. ADD. 68'29". Grabaciones: 1959-1960. Precio medio. Distribuidor: Di-verdi.*



Excelente muestra de la solidez y el buen hacer del magnífico director beethoveniano que fue Eugen Jochum, pero no con los modos aburridos y monótonos a que nos tienen acostumbrados últimamente Masur o Sawallisch. Aquí hay variedad, ímpetu, espontaneidad, equilibrio general de planos, claridad dinámica y dicción precisa y convincente... todo dentro de la acostumbrada y proverbial seriedad de planteamientos que caracterizaba indefectiblemente al director alemán. Ambas orquestas, la de la Radio de Baviera y la Filarmónica de Berlín, responden con formidable efectividad, y las tomas sonoras son magníficas, equilibradas, fieles y brillantes, notándose positivamente los años de registro, finales de los cincuenta y principios de los sesenta; en este sentido es uno de los mejores discos del sello Theorema. En suma, un Beethoven clásico, vivo, intenso y contrastado. Esperamos más versiones de este magnífico director (y, por cierto, esperamos también que Philips publique en serie barata el magnífico ciclo que Jochum firmó con la Orquesta del Concertgebouw).

E.P.A.

BELLINI: *I puritani. Beverly Sills, soprano (Elvira); Luciano Pavarotti, tenor (Arturo); Louis Quilico, baritono (Riccardo);*

Paul Plishka, bajo (Giorgio). Opera de Filadelfia. Director: Anton Guadagno. 2CD LEGATO 176-2. ADD. 64'37" y 67'48". Grabación: 1972. Productor: Ed Rose. Ingeniero: Vincent Titone. Distribuidor: Di-verdi.



Buen sonido, aunque a veces al espontáneo ingeniero de sonido se le escape alguna palabra, para esta memorable lectura americana, donde destaca, como previsible era, la pareja protagonista. Sills, cuya versión discográfica de 1973 no circuló demasiado en LP y menos en CD, es quien mejor sabe traducir el estilo belliniano. La soprano americana conjuga con similar conveniencia el canto *spianato* con el ornamentado, la doble vocalidad que caracteriza a Elvira. Imaginativa en la coloratura (con variaciones preciosas del *da capo* de *Son vergin vezzosa*, entre otras liberalidades canoras), impecable técnicamente (los trinos suficientemente limpios), convence igualmente en el canto patético, aunque pueda advertirse aquí una leve tendencia al lloriqueo. Sills sitúa su Elvira entre el dramatismo de Callas y la brillantez de Sutherland, en un admirable término medio. Pavarotti más maduro que en las dos anteriores lecturas que se conservan, la medio desastrosa con Tucci en Catania de 1968 y la de Muti para la RAI un año después, canta con la acostumbrada seguridad, derrochando belleza vocal y calidez canora, en un papel que le va totalmente. Podría pedírsele algo más de fantasía interpretativa. Al menos evita el fa sobreagudo del largo maestoso de su despedida solista, que en la edición Decca de 1973 gratifica con el falsete más escandaloso (posiblemente) de toda la historia de la música. Plishka y Quilico padre, los mismos de la versión EMI con Sills antes recordada, a pesar de su escasa adecuación estilística, sacan adelante las partes, encontrando el mejor momento expansivo en el heroico dúo del final del Acto II. Guadagno desde el foso deja cantar a los solistas, que es lo que interesa en este tipo de obras.

F.F.

BIBER: *Partita III. Sonata VI. Sonata Representativa. Sonata X. Passacaglia XVI.* Maria Lindal, violín. Ensemble Saga. BIS CD 608. DDD. 59'36". Grabación: VI/1993. Productor e Ingeniero: Ingo Petry.



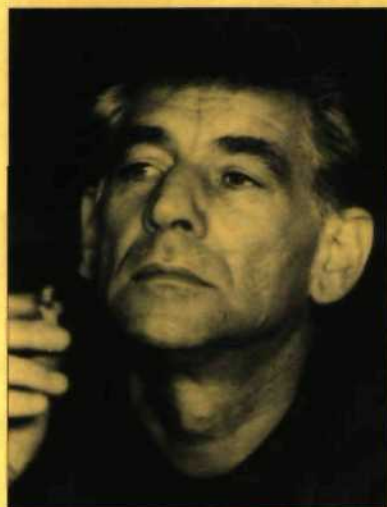
Poco a poco van desvelándose las obras instrumentales de Biber, de la misma manera como acontece con los compositores de la música antigua en general; un auténtico pozo sin fondo sobre el que hurgan en la actualidad los sellos discográficos, en pos de un público cada vez más atraído por este tipo de música.

Tras las *Rosenkranz Sonatas* por Rein-

Bernstein compositor



La obra como compositor de Leonard Bernstein se movió desde siempre en una suerte de receptividad abierta y confiada para la que cualquier influencia era buena si conducía a la eficacia comunicadora y traducía la realidad no sólo *culta* de nuestra época. Inteligente y carente de complejos, el músico americano ofrece así un catálogo en el que el aluvión acaba por ser reconocible y que, tras separar el grano de la paja, no deja de brindar buenas ocasiones al aficionado inquieto. *Jeremías* (1945) es su primera sinfonía, y bajo la apariencia de los modos litúrgicos hebreos, muestra una factura que no siendo demasiado comprometida sí busca y encuentra un efecto cordial inmediato. Música meditativa y dramática, un poco a la Honegger, por poner un ejemplo que venga ahora a la pluma. No es una obra de primera pero sí que vale la pena escuchar, más aún en esta versión del propio autor, contemporánea de su estreno y en la que Nan Merriman, con su oscura voz y sin el vibrato que afeó sus últimas grabaciones, colabora al efecto inmediato. *In memoriam: Nathalie Koussevitzky* (1943) es una elegía que forma parte de los *Siete aniversarios* y que pasó luego a la coda de la *Sinfonía «Jeremías»*. Slatkin la negocia con más afectuosa sensibilidad que técnica depurada, lo que, dado el carácter de homenaje al autor, aquí procede. *Songfest* (1976-1977) se parece más a la idea habitual del Bernstein compositor. Trece textos de autores americanos —O'Hara, Ferlinghetti, Whitman, Stein, Corso, Aiken y Poe entre ellos— son tratados a través de ese estilo que combina el jazz, el musical, lo urbano y lo culto, y que trasluce al autor de *Candide* o del *Divertimento*, es decir probablemente al más interesante, aunque el de las sinfonías sea el más ambicioso. La versión de la media docena de cantantes



Leonard Bernstein

que se hacen cargo de la pieza y de su director, Leonard Slatkin, es absolutamente adecuada a lo que la obra exige: falta de afectación, tanta libertad como la que se tomó el propio Bernstein.

L.S.

BERNSTEIN: *Songfest.* Linda Hohenfeld, soprano; Wendy White, mezzosoprano; Patricia Spence, contralto; Walter Planté, tenor; Vernon Hartman, barítono; John Cheek, bajo. Orquesta Sinfónica de San Luis. Director: Leonard Slatkin. *In memoriam: Nathalie Koussevitzky.* Leonard Slatkin, piano. *Sinfonía n.º 1 «Jeremías».* Nan Merriman, soprano. Orquesta Sinfónica de San Luis. Director: Leonard Bernstein. RCA Red Seal 09026 61581 2. DDD y ADD. Grabaciones: San Luis, IV y IX/1992 y 14-II-1945.

hard Goebel y sus muchachos, bajo el sello Archiv, ahora nos ofrece la firma Bis una miscelánea de la literatura violinística de Biber. Una lectura voluptuosa, con arrebatados arabescos ornamentales de la solista, en comandita con el violín de Barry Sargent, bien acompañados ambos por un héroe bajo continuo, destacando el enérgico cometido del clavecinista, Miklós Spányi. Un bajo continuo que ha sido potenciado por el productor e ingeniero de manera habilidosa, especialmente en los tiempos rápidos. A destacar en esta versión con ribetes sensuales, carnosas, las brillantes fermatas de la solista, como la habida en la *Sonata VI* (corte n.º 7).

F.B.C.

BOCCHERINI: *Tres Quintetos para fortepiano, Opus 56, n.º 1 en mi menor (G 407), n.º 2 en fa mayor (G 408) y n.º 5 en re mayor (G 411).* Patrick Cohen, fortepiano. Cuarteto Mosaïques. ASTREE AUVIDIS E 8518. AD 100. 70'. Grabación: Poissy, X/1993. Productor: Thomas Gallia.



Pasados los fastos del 250 aniversario del nacimiento de Boccherini (1743-1993), aún nos llega alguna interesante grabación de su música; la que aquí se reseña es sencillamente una auténtica joya.

En esta ocasión el prestigioso grupo Cuatror Mosaïques y Patrick Cohen —boccherinianos ambos por excelencia— nos deleitan con la belleza de sus instrumentos de

época, inteligentemente manejados por sus habilísimas y amabilísimas manos, al interpretamos tres de los seis *Quintetos del Opus 57* (1799) para fortepiano, dos violines, viola y violonchelo.

La ya manifiesta tendencia del grupo a seleccionar obras tardías del luqués revela un especial interés en querer descubrirnos las maravillas a las que llegó Boccherini en sus últimos trabajos: complejidad de estructura, variedad de técnicas y amplia gama de expresiones, entre otras. Toda una lección de estilo y buen gusto.

Los tres *Quintetos* tienen la particularidad, tanto de mostrar el mejor *boccherinismo*, así como de permitir que el intérprete se exprese a través de la música del autor. El propio Boccherini llegó a la conclusión, refiriéndose a su *Opus 57*, «que el compositor no obtiene nada sin los intérpretes»; todo esto nos revela la capacidad de conjunción del autor y del intérprete que supo armonizar la técnica con la belleza. Sin embargo, la maestría de Boccherini y la de sus espléndidos intérpretes, en especial la de Cohen, permite comprobar que la conjunción puede ser perfecta o modélica (!).

Cabe destacar también, como novedad por parte de la casa discográfica Astrée, la

inclusión en español de los comentarios de Yves Gérard.

V.P.

BOCCHERINI: *Sextetos Opus 23, n.ºs. 1, 2 y 5. Ensemble 415. HARMONIA MUNDI HMC 901478. 57'49"*. DDD. Grabación: III/1993. Ingeniero: Pere Casulleras.



Buena ejecución de estos sextetos boccherinianos, sobre todo por el estilo galante, dulcemente *cantabile*, que nos transmite el conjunto 415. La atmósfera íntima y palaciega del violonchelista-compositor es transmitida con limpieza y conocimiento de causa: por lo que no nos extrañaría nada que este numérico conjunto interpretativo haya realizado ya otros trabajos dedicados a nuestro músico de Lucca, o bien estén llevando a cabo nuevas empresas discográficas, además de ésta.

El centro del discurso interpretativo des cansa en el buen hacer de los violines, Chiara Banchini y Enrico Gatti; mientras que los chelistas no las tienen todas consigo, especialmente temblorosos en el Minuetto del

Sexteto n.º 1 en mi bemol mayor. Por cierto, podrían medir un poco sus ruidosos manejos de los arcos, empañando el sonido emitido.

A pesar de tratarse de obras de españoles destinatarios, de estar escritas por un compositor afinado en España, y pese a que la autoría de las notas contenidas en la carpeta del disco son debidas a un español, Harmonia Mundi exhibe una muestra de miopía comercial, pues los comentarios aún no aparecen en castellano. ¿Hasta cuándo?

F.B.C.

BOUZIGNAC: *Motetes. Les Arts Florissants, Conjunto de violas Orlando Gibbons. Director: William Christie. HARMONIA MUNDI HMC 901471. DDD. 63'27"*. Grabación: IV/1993. Ingeniero: Michel Pierre.



¿Cómo antes no se hubieron desempolvado los motetes de este genial autor? Poco sabemos de este compositor francés contemporáneo de Monteverdi. Lo que parece claro al escuchar este disco es su instinto dramático, diseñando unos motetes ¡con diálogos!, recordándonos el estilo recitado, de prosodia simple (alternancia entre los versos cortos y largos), y de diálogos contundentes, heredados de la tradición gregoriana (oposición del solista a la masa coral, con valor de respuesta-estribillo), alternando la polifonía de sacros recursos con otras escrituras corales más cercanas a los madrigales, y de ricos esquemas rítmicos.

Un trabajo creativo al que responden con imaginación William Christie, Les Arts Florissants y el Conjunto de violas *Orlando Gibbons*. La entrega a estos pentagramas es total por parte de los intérpretes, enriqueciendo con un inusitado conjunto de matices el discurso musical. Sus compactas voces, sin resaltar ninguna en particular (no encontramos acá el brillo etéreo de los *superius* ingleses) muestra una peculiar ductilidad y versatilidad, respondiendo de manera homogénea a esta música, que asombra y cautiva *da capo al fine*. Enhorabuena.

F.B.C.

Chaikovski íntimo



Se recogen en este estupendo álbum los tres cuartetos de cuerda y el sexteto *Recuerdo de Florencia*. Estas mismas obras habían sido ya grabadas por el Cuarteto Borodin para EMI y muy bien por cierto. La novedad que ahora se ofrece, y muy interesante, es la inclusión de un amplio primer movimiento de un cuarteto que Chaikovski nunca llegó a terminar. Data de 1865 cuando el músico estaba todavía estudiando en el Conservatorio de San Petersburgo. Es una pieza tripartita con una hermosa introducción y un finale —Adagio misterioso— que enmarcan un Allegro en forma sonata y con inspiración en la preciosa música popular rusa. Es una importante aportación a la discografía chaikovskiana. El *Recuerdo de Florencia* suena mejor como sexteto que en la adaptación a orquesta de cámara que últimamente parece haber desplazado a la original. Además del Cuarteto Borodin intervienen aquí el violista Yuri Yurov y el chelista Mikhail Milman. La compenetración es muy buena.

Por lo demás, las interpretaciones de las ya conocidas obras camerísticas del genio ruso, resultan excelentes. Que en algún pasaje —en el Scherzo del *Primer Cuarteto* que es un Allegro non tanto, o del Finale del *Tercer Cuarteto* que es un Allegro non troppo, por ejemplo— el tempo sea algo apresurado apenas empaña el buen hacer del magnífico Cuarteto Borodin que ha tenido estas músicas del



Chaikovski íntimo en su repertorio durante años. Como el álbum está muy bien grabado —un sonido puro pero con cuerpo—, las partituras son preciosas y los discos tienen una amplia duración, mi consejo es que resulta plenamente recomendable tanto para los amantes de Chaikovski como para los de la música de cámara en general.

C.R.S.

CHAIKOVSKI: *Los tres Cuartetos. Recuerdo de Florencia. Cuarteto Borodin. Yuri Yurov, viola; Mikhail Milman, chelo. 2CD TELDEC 4509- 90422-2. DDD. 77'74"*. Grabaciones: Berlín y Snape (Inglaterra), 1993. Productores: B. Mnich y T. Trygvasson. Ingenieros: U. Ruscher y T. Trygvasson.



La riqueza inventiva de la música sacra y la originalidad de la profana de Antoine Busnois aparecen algo apagadas en las realizaciones de

Pomerium. Con su opción de más de una voz por parte —ya un tanto anticuada, pero a la que tal vez se acogen los músicos para ocultar la escasa calidad de algunos cantantes, con perceptibles problemas de respiración—, la textura queda adensada, aunque sea notorio el esfuerzo por clarificarla. La silbilante pronunciación de las eses—acusada en el primer *Vicime pascali*—, sobre todo en las voces femeninas, y el latín a la francesa (lo que sí parece basarse en el modo interpretativo de la época del autor) son otros tantos parámetros de estas lecturas. No dejan de darse aciertos aislados, como el tratamiento instrumental de las voces en *Anthoni usque limina*, pero la visión general arcaizante y sobre todo la languidez de las versiones tanto de *Bel accueil* como de la *Misa* conforman un entendimiento en gran medida inactual de la obra de Busnois.

E.M.M.

CHAIKOVSKI: *Variaciones sobre un tema rococó*, Op. 33. *Nocturno* (arr. de las 6 piezas para piano Op. 19). *Andante cantabile* (adap. del Cuarteto n.º 1). *Pezzo capriccioso* Op. 62. *Andante cantabile* (arr. de *La bella durmiente*). *Serenata para cuerdas* Op. 48. **Alexander Rudin, chelo. Conjunto instrumental Musica Viva. Director: Nicolai Alexeiev/*Alexander Rudin. LE CHANT DU MONDE LDC 288 082. DDD. 67'09". Grabaciones: Moscú, XI/1992, VI/1993. Productor e ingeniero: Vadim Ivanov, *Edward Shakhazaryan.**



No es éste, la verdad, un disco que deslumbe. La obra de más envidia es la *Serenata para cuerdas*, pero la traducción, esencialmente correcta e idiomática, no acaba de captarnos, porque tampoco el Conjunto Instrumental Musica Viva lo hace, ni en empaste ni en belleza sonora. Tampoco son Rudin y Alexeiev batutas que quiten el hipo, y aunque el primero luce un virtuosismo notable, no llega a las alturas de Rostropovich (DG) en las *Variaciones rococó* (por lo demás una partitura bastante vacua) y su aportación directorial en la *Serenata* no pasa de lo bien construido y correctamente realizado. En suma, son las típicas versiones que en concierto podrían hacer pasar el rato, pero en disco existen bastantes alternativas más recomendables (desde el citado Rostropovich hasta Ma para las *Variaciones*, y desde Barbirolli a Münch para la *Serenata*), salvo que uno quiera específicamente las obras menores.

R.O.B.

CHARPENTIER: *Vísperas jesuíticas*. Charles Daniels, Mark Tucker, Hans-Jürg Rickenbacher; Peter Harvey, Stephan Im-

boden. **Conjunto Vocal de Lausana. Orquesta Barroca «L'Arpa Festante».** Director: Michel Corboz. 2CD CASCVELLE VEL 1030. DDD. 64'07" y 36'27". Productor: Erich Lauer. Ingeniero: Josef Rotzetter.



Una vez más, el veterano Michel Corboz, que durante años ha grabado para el sello galo Erato (no sabemos si su colaboración para este nuevo sello Cascavelle muestra visos de continuidad) nos demuestra la corrección de sus versiones, aun contando en este caso con agrupaciones instrumentales y vocales modestas, pero muy dignas. Otro tanto puede decirse del plantel canoro solista, destacando cantantes conocedores del orbe barroco, sobre todo händeliano, como Mark Tucker.

Ante nosotros una primicia, las *Vísperas jesuíticas*, primera grabación mundial, (estamos en una época de exhumación y búsqueda de tesoros olvidados), que muestra la relación de Charpentier con los miembros de la Compañía fundada por el vascongado San Ignacio de Loyola.

La versión de Corboz es austera, con un soporte orquestal de líneas sencillas, de *basso continuo* conciso pero eficaz. Un conjunto instrumental que refuerza el valor de la voz y del contrapunto vocal, siempre sujeto a la preponderancia del instrumento humano; y que ayuda al silabismo tan característico de la música barroca francesa de esta centuria. Los cantantes, privados de vibrato y con escaso equipaje técnico, desarrollando sus cometidos siempre desde la óptica polifónica religiosa y no desde las corbatas de los escenarios teatrales. Un espíritu religioso sencillo y recoleto en definitiva, interpretación alejada de los ambages a que la música francesa vocal nos tiene acostumbrados. Serena y natural interpretación de los cantos llanos, distantes de todo manierismo ejecutorio.

F.B.C.

CILEA: *Adriana Lecouvreur* (selección). Magda Olivero, soprano (Adriana); Alberto Cupido, tenor (Mauricio); Marta Moretto, mezzo (La Princesa); Orazio Mori, baritono (Michonnet). Carmelina Gandolfo, piano. BONGIOVANNI 2515-2. DDD. 71'45". Grabación: Milán, IV/1993. Distribuidor: Verdi.



La carrera de Olivero pasa poco por los estudios de grabación. Se la recordará, más bien, por sus registros en vivo. Ello, si bien es injusto con la gran soprano de Saluzzo, nos la muestra en su mejor medio: las tablas.

Esta selección de una de sus mejores creaciones tiene algunas particularidades. Está hecha en estudio pero con medios caseros y es el testamento de doña Magda, que lo extendió a los 83 años de edad, con

60 de carrera y tras haber presentado el papel de Adriana 55 años antes, junto a Beniamino Gigli.

Aunque, en algún momento, la voz se oye disfónica, asombra percibir la conservación del timbre, la firmeza de la altura, el aliento sostenido y la dignidad del agudo. Volver sobre el desgarró, la intensidad expresiva y la minucia en la dicción de Olivero es una colección de tópicos.

Junto a la diva, Cupido está escolar, Mori muy digno y Moretto a la altura de las circunstancias. De gran eficacia sonora y habilidad para suplir a la orquesta, la faena de Gandolfo. En conjunto, estamos ante una curiosidad, una pieza única y un documento de extremo relieve personal.

B.M.

CORELLI: *Concerti Grossi, Opus 6. I Musici. PHILIPS 434 110-2. DDD. 131'37". Grabaciones: VII/1991 y VII/1992. Productora: Martha de Francisco. Ingeniero: Evert Menting.*



El célebre *Opus 6* corelliano a cargo de los no menos célebres I Musici, ahora en manos de los Agostinis y Buccarellas, contando con la incombustible Maria Teresa Garatti al clave (esta vez no simultanea sus cometidos clavecinísticos con los organísticos, desempeñándolos en su lugar Peter Solomon).

Consistente, pero no excesivamente sobresaliente esta lectura de los pentagramas corellianos, cuya principal virtud estriba en el limpio y sólido fraseo de los violines, no exento de virtuosismo. Pocos contrastes en las repeticiones de los *ritornelli*, así como en la diferenciación del papel encomendado al *basso continuo*. Discreto papel de la Sra. Garatti, pero cumpliendo con dignidad; que donde hubo siempre queda. La lectura de Corelli sigue caminos trillados, aunque hecha con buen gusto; pues la tradición de la buena escuela es indudable. Con todo, la máxima del poeta «Cualquiera tiempo pasado fue mejor» es, en algunos momentos, una realidad.

F.B.C.

DARIAS: *Vidres. Vicmar. Royal Philharmonic Orchestra. Director: Víctor Pablo Pérez. EGT 608 CD Colección Siglo XX. DDD. 36'34". Area de Música del IVA-ECM, Generalitat Valenciana. Grabación: Londres, VIII/1987. Productor: Martin Compton. Ingeniero: Tony Faulkner.*



Aunque, puestos a ser exigentes, podríamos decir que el auténtico *desideratum* sería el de ver paulatinamente grabadas —y, todavía

mejor, rápidamente comercializadas— las sucesivas obras que fueran produciendo todos y cada uno de nuestros compositores, al menos los importantes, tampoco está nada mal, bien mirado, que se insista sobre algunas determinadas. Tales son los casos de *Vídres* (1983) y de *Vicmar* (1986), obras orquestales del destacado compositor y pedagogo alcoyano Javier Darías. Efectivamente, aquélla ha tenido grabación doble, en 1980 y 1989 (respectivamente en órgano electrónico y barroco), de su antecedente de 1978 para sintetizador, además de la edición por EMEC de 1987 de la misma versión orquestal que ahora tenemos a la vista; caso, este último, que también es el de *Vicmar*.

Curiosamente, se da la coincidencia en estas traducciones de que es idéntica la duración —18'09"— de ambas obras, si no poseedora la primera, quizás, de toda la fuerza interior y toda la expresividad que dimana de la rica y variada prosodia orquestal de *Vicmar*, no carente, ni mucho menos, de atractivo e interés.

Multiplicado además el general de este CD por la indiscutible categoría de las lecturas que hacen de una y otra página la Royal Philharmonic y Víctor Pablo Pérez, así como por el trabajo técnico y la cuidada producción de Faulkner y Compton.

L.H.

DUSSEK: *Sonatas para fortepiano en si bemol mayor, op. 35, n.º 1; en sol mayor, op. 35, n.º 2; en do menor, op. 35, n.º 3; op. 31, n.º 2.* Andreas Staier, fortepiano. DEUTSCHE HARMONIA MUNDI 05472 77286 2. DDD. 71'10". Grabación: Bonn, X-XI/1992. Productor: Klaus L. Neumann. Ingeniero: K.D. Harbusch.



Pertenece Johann Ladislav Dussek (1760-1812) a un tipo de pianismo cercano al de Muzio Clementi: música eminentemente pianística aunque de escasa trascendencia, un poco como de *salón*, para el lucimiento del intérprete. Gozó de gran fama como virtuoso del piano, e incluso, como profesor. Sabemos que Dussek triunfó en los principales centros culturales de su tiempo, como París y Londres, y que contó entre sus alumnos a lo más granado de la sociedad de ambas ciudades. Es asimismo conocida su relación amistosa con María Antonieta, cuya figura, tras su ejecución, homenajeó en su sonata descriptiva *Los padecimientos de la Reina de Francia*. Constituye, junto con el citado Clementi, uno de los hitos de la historia del pianismo.

Música podríamos decir que puente entre el clasicismo y el romanticismo. Dicho más gráficamente, y simplificando la cuestión, podríamos hablar de una mezcla entre Beethoven y Chopin.

Buena representación nos la ofrecen las sonatas ofrecidas en este disco. Quizás

pueda echarse de menos la presencia de algunas sonatas *descriptivas* como la ya citada, verdaderamente pintoresca. Es intérprete Andreas Staier, que utiliza un bellísimo fortepiano Broadwood de 1805, sólo por cuya escucha valdría la pena la adquisición de este disco; especialmente si se tiene en cuenta la espléndida toma de sonido.

En Staier se da por primera vez el caso de un formidable clavecinista, que al mismo tiempo resulta ser el más importante fortepianista del momento, hasta el punto de que aparentemente, ha abandonado el clave en favor del fortepiano, al menos si se tiene en cuenta su trayectoria discográfica. Conoce perfectamente el instrumento, cuyas posibilidades aprovecha al máximo, constituyendo un mentís rotundo para todos aquellos que consideran el uso de instrumentos originales como algo puramente museal. Que uno

sepa, como solista de fortepiano es la vez que Staier ha llegado más lejos en el tiempo. Y hay que decir que se ha sentido tan a sus anchas como cuando interpretaba a C.P.E. Bach o a Haydn. Podríamos hablar de su técnica, de su sonido, de su musicalidad, etc, pero ello sería acudir a lugares comunes. Démoslo por supuesto.

En fin, música menor, si se quiere, pero impresionantemente interpretada.

P.C.C.

ELGAR: *From the Bavarian Highlands, Op. 27. O salutaris Hostia 1-3. Tantum Ergo. Ecce Sacerdos Magnus. Doubt not Thy Father's Care y Light of the World (de The Light of Life).*

El maestro y la doncella



Mucho debe creer RCA en la señorita Tazekawa, en el viejo Elgar y en el sabio Sir Colin Davis para apostar por ellos después de haberlo hecho hace algunos meses, muy pocos, con el maduro Zukerman, el hábil Slatkin y otra vez el viejo Elgar. Porque una cosa es hacerse la competencia desde dentro y otra ésta, es decir, acaparar. Es una estrategia como otra cualquiera. Recordemos que la versión Zukerman-Slatkin es buena, muy buena, aunque no hace olvidar a la anterior del violinista israelí con Barenboim (Sony British Pagheant). Pero es que esta de la joven japonesa Takezawa —otra discípula, cómo no, de Dorothy DeLay— supera el nuevo acercamiento de Zukerman y se sitúa a la altura de su viejo registro que, al no estar disponible en España en su nueva edición en compacto, pues es como si ni existiera. Lo cual quiere decir, en corto, que aquí está la mejor versión —junto a Menuhin-Elgar (EMI Références) que es histórica y suena como tal— que puede usted hallar de esta hermosura. La solista —que posee un sonido dúctil y afirmativo a un tiempo— se entrega de manera absoluta. Su modo de fundirse con la orquesta en el desarrollo del *Allegro* es sencillamente admirable y su línea no decae ni un instante. Hay fulgor, pero no deja de haber esa capacidad para construir la música a partes iguales de meditación casi rapsódica y de sentido constructivo paralelo que, muchas veces, es la clave de la expresión exacta de la obra de Elgar. Para Sir Colin Davis —que no ha sido nunca un elgariano, al menos en disco, y cuyas grabaciones de música del autor de Broadheath se cuentan con los dedos de una mano— es ésta una página en la que la orquesta tiene tanto que decir como en sus sinfonías. Nada de mero apoyo a la solista,



sino comunión perfecta y convicción plena de que entre todos —incluida esa magnífica Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera— están negociando música de primera clase. El maestro y la doncella han dictado su lección. La *Introducción y allegro*, una de las piezas más populares de Elgar, también de las mejor hechas, de las más abrochadas en su concisión expresiva, recibe igualmente una traducción modélica, con una fuga que es un modelo de exactitud y energía. Y un ruego a RCA: ¿por qué no vuelve a la presentación tradicional del libreto de sus compactos y se olvida de su nuevo e incomodísimo formato?

L.S.

ELGAR: *Concierto para violín y orquesta en si menor, Op. 61. Introducción y allegro para cuarteto y orquesta de cuerda, Op. 47.* Kyoko Takezawa, violín. Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director: Sir Colin Davis. RCA Red Seal 09026 61612 2. DDD. 64'52". Munich, I/1993. Productor: Wilhelm Meister. Ingeniero: Peter Jütte.

Frank Wibaut, piano; Harry Bramma, órgano. Coro de la Catedral de Worcester. Director: Christopher Robinson. CHANDOS Collect CHAN 6601. ADD. 51'14". Grabación: s.f. Productor: Brian Couzens. Ingeniero: Ralph Couzens.



Chandos ofrece en su serie media una grabación de música coral de Elgar que interesará, sobre todo, a quienes deseen profundizar en el mundo expresivo de un autor que muchas veces se juzga sólo por encima. No son estas obras imprescindibles, pero sí gratas, a cargo, además, del coro de la catedral de la que Elgar fue organista en su juventud. Lo más interesan te, la versión original para coro y piano de las *Escenas de la Alta Baviera* que luego serían transcritas en forma de danzas para orquesta. Música entre descriptiva y evocadora sobre textos no demasiado inspirados de su esposa Alice. Los tres *O Salutaris Hostia* pertenecen a períodos diversos de su trabajo como compositor y el *Ecce Sacerdos Magnus* no deja de recordar episodios de su *Primera Sinfonía*. Los fragmentos de *The Lights of Life* proceden de una de sus primeras obras verdaderamente valiosas y son lo mejor de este disco para elgarianos que vayan a por nota.

L.S.

FALLA: *La obra integral para canto y piano.* María Orán, soprano; Miguel Zanetti, piano. EMI CDC 555126 2. DDD. 42'33". Grabación: Convento de las Trinitarias de Suesa, Cantabria, VI/1993 (en el librito correspondiente se consigna erróneamente Sueca). Productor, ingeniero y director artístico: Eduardo Casanueva Pedraja.



En plazo felizmente breve, y contando con distintos patrocinios —ahora con el del Festival de Música de Canarias—, ha aparecido en nuestro mercado discográfico la producción completa de Manuel de Falla para piano (ver SCHERZO de enero/febrero últimos) y para canto y piano, trabajo que ahora se comenta. Y vaya por delante que esta nueva glosa debe contar con todos los pronunciamientos favorables, por lo que no necesita de largas parrafadas.

Basta apuntar, efectivamente, que se acierta en todos los pasos del empeño. Desde la misma ordenación de las obras —obediendo a un riguroso orden cronológico que permite que al paso que discorra la escucha se avance por la evolución estilística de Don Manuel—, hasta las traducciones magistrales que nos ofrecen una María Orán en plenitud (sólo un tanto desangelada en los *arsas* y en los *oles* de la *Seguidilla*) y un Miguel Zanetti acertadísimo, tanto en el espíritu de *salón* de los comienzos, como en el original y nada fácil pianismo acompañante

de las *Siete canciones* o del *Soneto a Córdoba*. Desde la estupenda reproducción sonora que se ha logrado en el viejo reducto *trasmorano* de las *Trinitarias montañesas* —*Montañesa* tituló Falla a una de sus *Piezas* pianísticas más bellas—, hasta el nada adjetivo detalle de que se haya cualificado el contenido informativo del librito que se acompaña al disco con firmas de la solvencia de Antonio Gallego y Enrique Franco.

L.H.

FRESCOBALDI: *Toccate d'intavolatura di cimbalo et organo. Libro Primo.* Rinaldo Alessandrini, clave (Celestini, c.1605) y órgano (Santa Maria del Carmine, Brescia, 1630). 2CD ARCANA A 904. 76'10", 69'43". Grabaciones: Brescia, IV/1992 y La Haya, IX/1992. Productor: Michel Bernstein. Ingenieros: Michel Bernstein, Charlotte Gilart de Kéranflec'h.



Debemos considerar como uno de los momentos cruciales de la historia de la música aquél en que se produce la independencia de la música instrumental de su dominante hasta entonces, la vocal. Aun tomando todavía materiales de piezas cantadas, Frescobaldi fue un autor clave dentro de este proceso de abstracción. Alessandrini nos propone las *Toccate* como una música en muchos sentidos revolucionaria y de vigencia absoluta para las poéticas actuales, si bien estos aspectos quedan mostrados de manera más radical en las páginas tocadas al clave que en las de órgano. En las composiciones tañidas sobre el primer teclado —un Celestini de atractiva sonoridad en estado bruto—, los tanteos, las indecisiones, los hallazgos y las audacias de un estilo instrumental naciente son potenciados por una interpretación de aire improvisatorio. Los casos en que esto ocurre son múltiples, pero quizá es la lectura de la *Toccata Prima* la más representativa del concepto y la del *Capriccio sopra la Battaglia* donde mejor se refleja la dimensión estética que puede llegar a cobrar el recurso a un sonido fiero por parte del ejecutante.

E.M.M.

GIORDANO: *Andrea Chénier.* Mario del Monaco, tenor (Chénier); Antonietta Stella, soprano (Maddalena); Giuseppe Taddei, barítono (Gérard); Luisa Mandelli, mezzo (Bercy); Ortestia Beggiato, mezzo (Madelon). Orquesta y Coro de la RAI de Milán. Director: Angelo Questa. VERDI: *La forza del destino* (fragmentos). Giuseppe Taddei, barítono (Vargas); Richard Tucker, tenor (Alvaro). Coro y Orquesta del Teatro Colón de Buenos Aires. Director: Fernando Previtali. 2CD MYTO 941. 95'76" y 72'.

Grabaciones: (en vivo) Milán, 15-X-1955; Buenos Aires, 4-VIII-1961. Distribuidor: Diverdi.



Inopinadamente, Taddei emerge como la estrella de estos compactos, no obstante la ilustre compañía. En la ópera de Giordano se muestra como uno de los grandes barítonos veristas del siglo y uno de sus más dotados actores-cantantes. Su Gérard es un dechado de penetración psicológica (fiereza jacobina, desesperación, melancolía revolucionaria), de intensidad en el decir y de calidez vocal.

A su lado, del Monaco muestra el mejor momento de sus medios heroicos, su emisión valiente, su chulería y escasa sensibilidad. Stella está, por contraste, sutil y delicada, con una vocalidad esmaltada y segura, y una elegancia sentimental en el enfoque de un personaje que así lo requiere. Poco imaginativo, Questa opta por desaparecer. Los comprimarios, de rutina.

En otra faz de su arte, la de barítono verdiano de cuerda noble, Taddei saca adelante una parte que, a veces, lo excede en exigencias de tesitura, pero a la cual sirve con sus facultades de actor, sutiles y tensas. Le hace de replicante el gran Alvaro de su tiempo, Richard Tucker, señorial, solvente, musicalísimo, todos bajo la maestría infatigable de Previtali y calentados por el fervor del público porteño, que los contó entre sus favoritos.

B.M.

GRIEG: *Las canciones completas, vol. 1.* Seis poemas, Op. 4. *Melodías del corazón*, Op. 5. *Seis poemas de Ibsen*, Op. 25. *Canciones infantiles*, Op. 61. *Haugtussa*, Op. 67. Monica Groop, mezzosoprano; Love Derwinger, piano. BIS CD 367. DDD. 69'22". Grabación: Järvenpää, VIII/1993. Productor e ingeniero: Robert von Bahr.



Treinta y una de entre el centenar y medio de canciones compuestas por Edward Grieg —no olvidemos que estaba casado con una cantante, Nina Hagerup y que a ella iban destinadas— recoge esta primera entrega de lo que se nos anuncia como una recopilación completa. Textos de Chamisso, Heine, Ibsen, Nordahl Rolfsen y Arne Garborg entre otros sirven de pie para construcciones cuya personalidad va creciendo con el tiempo, de la simplicidad de las Op. 4 y 5, obras de un Grieg veinteañero, a la madurez de la Op. 67, publicada en 1898, pasando por unos *Poemas de Ibsen* que incluyen la más conocida de sus melodías: *Un cisne*. El Grieg más interesante en este aspecto resulta ser también el menos convencional, el de aquellas canciones en las que los cambios de atmósfera se acompañan de unas modulaciones mucho más audaces de lo que nos

sería dado pensar sobre el papel. Ellas son las que libran de un inevitable tono de uniformidad a un conjunto que adquiere vuelo con *Haugtussa*, un ciclo que combina el melodismo propio de su autor con inquietantes oscuridades de raigambre schubertiana. La mezzosoprano Monica Groop, un nombre en ascenso, está irregular, mejor en las canciones más maduras, con lo que su trabajo, que comienza algo desabrido se va enmendando según avanza el disco. El pianista Love Derwinger la acompaña con eficacia.

L.S.

GUBAIDULINA: *Concierto para fagot. Concordanza para grupo de cámara. Detto II para chelo y grupo de cámara. Harri Ahmas, fagot; Ilkka Pälli, chelo. Grupo de Cámara de Lahti. Director: Osmo Vänskä. BIS-CD-636. DDD. 53'56". Grabación: Järvenpää, VIII/1993. Productor e ingeniero: Robert von Bahr. Distribuidor: Diverdi.*



La no muy abundante —y muchas veces de calidad más que dudosa— literatura concertante para fagot ha sido considerablemente enriquecida con la incorporación del *Concierto para fagot* (1975) de Sofia Gubaidulina, una página que hay que colocar entre lo mejor de su autora y lo más importante que se ha dedicado al instrumento en el siglo XX. Dándole la vuelta al hipotético carácter cómico del fagot, Gubaidulina ha compuesto una música que se mueve entre la angustia y la desolación. Sólo una interpretación como la presente puede responder a las exigencias de la partitura; Ahmas es un fagotista extraordinario, que consigue una lectura de agitación continua, de dramatismo extremo; su estallido en un grito desgarrador (Cuarto Movimiento) viene a ser una nueva forma de replantear la vieja discusión acerca de arte (fagot) y vida (intérprete, que es quien deja oír su terror). *Concordanza*, para grupo de cámara, muestra un cierto aire pendereckiano en la escritura para la cuerda, matizado por la expresión inequívoca de la compositora. La pieza para violonchelo no es tan radical como la de fagot; en el registro, Pälli la resuelve por medio de un lirismo agudo.

E.M.M.

HAENDEL: *Deborah. Yvonne Kenny, soprano (Deborah); Susan Gritton, soprano (Jael); Catherine Denley, mezzo (Sisera); James Bowman, contratenor (Barak); Michael George, bajo (Abinoam). Coro del New College, Oxford. Coristas de la Catedral de Salisbury. The King's Consort. Director: Robert King. 2CD HYPERION CDA 66841/2. DDD. 139'41". Grabación:*

VII-VIII/1993. Productor: Ben Turner. Ingeniero: Philip Hobbs.



Como ha llevado ya a cabo en otros trabajos haendelianos anteriores, en especial su revelador *Judas Macabeo*, King soluciona con su versión del oratorio bíblico *Deborah* (1733) un número considerable de problemas musicológicos acudiendo a las fuentes más fiables, dada la ausencia de manuscrito del compositor. La recreación ahora obtenida equilibra la brillantez de las partes con trompetas —a partir de la Obertura misma, donde el autor se sirve de material procedente de los *Reales fuegos artificiales*—, el nervio y vivacidad de la cuerda, la consistencia del bajo continuo y, desde luego, la comprensión de las necesidades dramáticas en que se apoya la versión toda. Extraordinaria la contribución del coro, sobre todo en el conflicto de israelitas y adoradores de Baal del segundo acto. Entre los solistas —casi todos a gran altura—, hay que señalar la línea de canto expresivo de Kenny en el papel titular, o la destacable contribución de Gritton en su importante aria *O the pleasure my soul is possessing*; Bowman, por su lado, continúa teniendo un color especialísimo, pero no menos es dueño de condiciones interpretativas, como una notoria capacidad para insuflar sentido dramático al recitativo. La solidez del canto de George queda patente en su aria *Awake the ardour of thy breast* y más aún en la gran página *Swift inundation of desolation*. Baja un poco el nivel con *Peacock*, de aportaciones engoladas.

E.M.M.

HAYDN: *Conciertos en sol mayor para piano y orquesta, Hob. XVIII/9; en fa mayor para violín, piano y orquesta, Hob. XVIII/6, y en do mayor para piano y orquesta Hob. XVIII/5. Divertimento en do mayor para piano, 2 violines y bajo continuo Hob. XIV/8. Olivier Roberti, piano; Maciej Rakowski, violín. English Chamber Orchestra. Director: Kurt Redel. PIERRE VERANY PV 79311. DDD. 62'. Grabación: I/1993. Productor e ingeniero: Pierre Verany.*



Es sin duda un acierto llevar al disco estas bonitas páginas de Haydn, especialmente teniendo en cuenta lo poco que el ilustre y por lo demás prolífico compositor nos legó en el género concertístico. Lo malo es que el acierto casi se acaba ahí. Estas son obras casi camerísticas, en las que hablar de orquesta resulta a todas luces excesivo, por cuanto se trata de poco más que un muy restringido conjunto de cuerdas. En tales circunstancias, trasladar al piano moderno lo que parece claro que tenía por destinatario el clave o el fortepiano puede desembocar en un mazacote de difícil digestión, con graves proble-

mas de equilibrio, especialmente si el solista no posee un exquisito control de la cantidad sonora. Tal es el caso de Roberti, un pianista que dice con corrección, pero cuya técnica no es ni mucho menos deslumbrante, con una articulación sólo discreta, demasiada densidad sonora y un fraseo escasamente imaginativo. Tampoco le ayuda demasiado una toma de sonido demasiado resonante y opaca. Pero, en definitiva, el moderno instrumento se antoja un mastodonte de tamaño manifiestamente excesivo para sus sufridos acompañantes. O sea, que si el fortepiano puede ser echado de menos más de una vez, ésta es una de las más claras. Sólo para apasionados de Haydn, que estén dispuestos por ello a disculpar niveles mediocres.

R.O.B.

HOLST: *Fantasia coral, Op. 51. Primera Sinfonía Coral, Op. 41. Lynne Dawson, soprano. Guildford Choral Society. Real Orquesta Filarmónica. Directora: Hilary Davan Wetton. HYPERION CDA 66660. DDD. 67'36". Grabación: Guildford y Londres, III/1993. Productor: Martin Compton. Ingeniero: Tony Faulkner.*



Gustav Holst (1874-1934) no es sólo el autor de *Los Planetas* o de la *Saint's Paul Suite*, muestras de su habilidad para el gran tonelaje y el trabajo de precisión. Es también un músico que indaga en su propia cultura, que se mete por los vericuetos de mundos tan dispares como los viejos textos hindúes o las evocaciones de la mitología clásica y, lo que no es menos importante, que posee un lenguaje lo suficientemente personal como para no echar en saco roto sus propuestas. En las obras que recoge este disco Holst no es el músico tópicamente inglés que se imagina desde su conocimiento, sino un compositor que conoce bien la música de Debussy y Ravel y por el que ha pasado un simbolismo que ha vuelto sus ojos a los escenarios arcádicos de la antigüedad. Esa es la propuesta de la *Primera Sinfonía Coral* (1925) sobre textos de John Keats, incluida entre ellos su *Oda a una urna griega*. Hilary Davan Wetton plantea muy acertadamente un clima como de paganismo intelectualizado, de sublimación de lo elemental, que aparece sobre todo en la magnífica *Invocación a Pan* que abre la *Sinfonía*, así como en la *Bacanal* y en el poema citado de Keats. Lynne Dawson está en el punto justo entre terrenal y olímpica. La *Fantasia Coral* (1931), sobre la *Oda a la música* de Robert Bridges, y menos compleja expresivamente, más directa que la *Sinfonía*, se beneficia del buen trabajo de la excelente soprano y de un modesto y eficaz director que demuestra, una vez más, lo bien que los británicos suelen servir a su propia música.

L.S.

HOWELLS: *Música para violín y piano.* Paul Barrit, violín; Catherine Edwards, piano. HYPERION CDA 66665. DDD. 73'25". Grabación: Londres, 1993. Productor: Paul Spicer. Ingeniero: Steve Portnoi.



No creo que haya muchos aficionados españoles que conozcan a Herbert Howells (1892-1983), uno de esos maestros ingleses que no han conseguido atravesar el Canal de la Mancha. Si esto es justo o no lo dejo al arbitrio de los melómanos inquietos que tienen en el sello Hyperion nada menos que una decena de compactos de este compositor como homenaje en su centenario celebrado en el 92. Desde conciertos para piano a cuartetos de cuerda pasando por canciones, numerosas obras corales y piezas para piano, órgano y clave, la creación de Howells se mueve entre un intimismo algo pálido en su música de cámara no exenta, sin embargo, de sensibilidad y una cierta grandeza, con logrados efectos sonoros y gusto ceremonial en sus obras corales, las más conocidas en Inglaterra donde sus numerosos y magníficos coros las tienen en repertorio.

El presente disco incluye las tres *Sonatas para violín y piano*, las *Tres piezas op. 20* y la *Canción de cuna op. 9, n.º 1*.

Las tres sonatas, que tiene un claro influjo francés, son obras agradables, de una ensañación impresionista, algo desvaídas en el mismo sentido que la música de Delius. La *Canción de cuna* tiene delicadeza y un cierto sabor eslavo, como también lo tienen las tres breves *Piezas op. 20* en especial la tercera pieza que, de hecho, está inspirada en una melodía popular rusa.

La interpretación de Paul Barrit es musical y fina. En los pasajes, no muy numerosos, de virtuosismo parece un poco apretadillo y el sonido resulta algo estrecho. Por lo demás expresa esa atmósfera algo inaprehensiva de la música de Howells. Catherine Edwards es una excelente acompañante. Buena toma sonora. Un disco para los amantes de la música de cámara. No es una música genial pero sí se escucha bien. Los comentarios de la carpeta están sólo en inglés.

C.R.S.

KAPSBERGER: *Toccatas. Partitas sobre la Folia.* Sandro Volta, chitarrone, laúd. ARION ARN 68253. DDD. 57'39". Grabación: Montevarchi, 1993. Ingeniero: Walter Neri.

KAPSBERGER: *Libro quarto d'intavolatura di chitarrone.* Rolf Lislevand, tiorba, colasione; Eduardo Eguez, guitarras; Brian Feehan, chitarrone; Guido Morini, órgano y clave; Lorentz Duftscheid, violone; Pedro Estevan, percusión. ASTREE AUVI-DIS E 8515. DDD. 59'40". Grabación: So-leure, III/1993. Ingeniero: Nicolas Bartholomé.



Dos maneras por completo diversas de acercarse al legado de Johannes Hieronymus Kapsberger. Volta se muestra más austero y aunque su sonido se vea ocasionalmente afectado por algún roce o confusión, sí consigue ofrecer una imagen del compositor como renovador; sobre todo en lo referido a los ornamentos. Sin embargo, una cierta monotonía expresiva hace peligrar el saldo final de su aporte interpretativo. Lislevand, por su parte, sortea esta dificultad, pero mediante una solución no exenta de audacia y con escasa base histórica: se acompaña su instrumento de las introducciones o los fondos a cargo de otros, con lo que las recreaciones del *Libro cuarto* ganan en colorido y presencia pero pierden su dimensión de músicas para la intimidad. El papel de la tiorba queda transformado en una suerte de función concertante con respecto a los otros instrumentos, lo que en ningún caso parece deducible del impreso de 1640. Los *crescendi* en *Capona-Sferraina* o la vitalidad rítmica en la *Ciaccona* exceden, muy probablemente, los recursos de lectura coherentes con el estilo instrumental del siglo XVII.

E.M.M.

KUSSER: *Seis oberturas de teatro acompañadas de numerosas arias.* *Musica Aeterna. Les menus plaisirs.* Directores: Peter Zajicek y Marc Ecohard. K 617. DDD. 77'57". Grabación: 1993. Productor: Alain Pacquier. Ingeniero: Manuel Mohino.



Es bienvenido este señor de Bratislava, Kusser, conocido en Francia como Cousser (1660-1727). Fue, por su ascendencia (germánica, eslava y húngara) y por sus trabajos en París, Dublín y diversas ciudades de Alemania, un cosmopolita viajero, muy barroco y cortesano. Un artista típico de su tiempo, que ha dejado una obra igualmente típica, cuya metáfora mayor son las suites de Bach. En efecto, estas oberturas teatrales son colecciones de danzas, precedidas de una suerte de prelude, donde aparecen, mezclados barrocamente, los bailes de corte y de aldea, desde el púdico minué hasta la cachonda sarabanda.

Kusser reúne las excelencias de la convención canónica, dicho esto en el mejor sentido de la palabra. Es su época, con todo lo característico e impersonal que toda época tiene. Kusser sirve al barroco tanto como Bach y Haendel se sirven de él.

Los músicos eslovacos y franceses, felizmente mezclados como siempre los europeos cuando empuñan instrumentos musicales y no armas, obtienen un exquisito y cálido resultado de sus trabajos en tanto investigadores y artistas. Los instrumentos originales son de un dorado y leve timbre que nos lleva a la jocunda intimidad de esos felices palacios que, aunque no hayan existido en la

historia, existen en nuestro recuerdo, en la leyenda de nuestro recuerdo.

B.M.

LAWES: *Ocho Suites de fantasías. Cuarteto Purcell.* CHANDOS CHAN 0552. DDD. 67'21". Grabación: Somerset, V/1993. Productor: Martin Compton. Ingeniero: Ben Connellan.



Esta grabación del Cuarteto Purcell nos presenta al conjunto accediendo a un grado nuevo de madurez interpretativa; con sus versiones de la música de Lawes se apartan del toque de asepsia encontrable cuando traducían a Purcell o Vivaldi. Hay aquí, por lo tanto, un mayor sentido de los contrastes y una explotación más cuidada de las posibilidades de color proporcionadas por el pequeño conjunto instrumental (dos violines, gamba y órgano). La afinación escogida —por terceras—, a partir de la idea de que era la usada por el compositor, incluye algunas ambigüedades que no dejan de formar parte del interés de la propuesta. Por lo demás, el órgano tiene un papel que va más allá de una mera función de continuo. La animación de alguna de las lecturas —*Fantasy* de la *Suite n.º 3*— admite como uno de sus elementos una sonoridad bronca de la viola da gamba, o el decidido sabor de danza popular de la página, caso del primer *Aire* de la *Suite n.º 4*.

E.M.M.

LOURIE: *A little Chamber Music. Little Gidding (Cuatro entonaciones para tenor con acompañamiento orquestal). Concierto de cámara para violín y orquesta de cuerdas.* Kenneth Riegel, tenor; Thomas Klug y Gidon Kremer, violines. Deutsche Kammerphilharmonie. DEUTSCHE GRAMMOPHON 437 788-2. DDD 4D. 54'33". Grabación: 1992. Ingeniero: R. Maillard. Productor: W. Stengel.



Arthur Lourie (1892-1966) fue considerado como un alter-ego de su paisano Stravinski, durante los años veinte y treinta. Sus obras de juventud se inscriben en la corriente futurista y luego atonal. Abandonó tanto en su vida como en su obra unas posiciones radicales o marginales: el dandy se volvió un elegante; el bolchevique, un artista, el judío se convirtió al cristianismo. En su diario *Profanación y santificación del tiempo*, el compositor explica cómo su ardiente necesidad moral de purificación le llevó a privilegiar la melodía, introducción a la vida interior. Las obras escogidas por Gidon Kremer fueron escritas durante el primer exilio, francés, y el segundo, norteamericano, y pertenecen a una estética

neoclásica (*Little Chamber Music*) y tal vez neobarroca en cuanto a la referencia expresiva de las *Pasiones* bachianas (*Concerto da camera*). La elección de Kremer no me parece del todo acertada: en estas obras, no se pueden percibir las afinidades de Lourié con otros de sus colegas que fueron admiradores o alumnos de Busoni como Jarnach, Vogel, Luening, Golishev, Ornstein... En todo caso es el segundo de los dos CDs dedicados a Lourié disponibles en el mercado (el primero: un recital de piano por M.C. Girod. Accord), y está soberbiamente interpretado.

P.E.

LUTOSLAWSKI: *Música fúnebre. Chain II. Sinfonía n.º 3. Koh-Gabriel Kameda, violín. Orquesta Sinfónica del Conservatorio Superior de Música de Karlsruhe. Director: Witold Lutoslawski. HOEPFNER BM-CD 31.9017. DDD. 65'17". Grabación: (en vivo) Francfort, Karlsruhe, I/1993. Ingenieros: Ch. Schulte y M. Seiffge.*



Resulta paradójico que casi coincidiendo con la muerte del compositor polaco llegue este sorprendente y envidiable disco de una orquesta de jóvenes estudiantes alemanes que dirigidos por el autor le consagran el disco monográficamente, incluyendo, entre otras obras, la *Música fúnebre*. Sorprendente por cuanto tiene de normalización que unos jóvenes músicos interpreten con toda naturalidad la música de su tiempo (algo que no hace mucho sorprendería por lo contrario); y envidiable porque no se dan casos así en nuestros lares. Parece que el Maestro polaco cierra su ciclo vital con un guiño a la juventud, y ésta, a su vez, le dice: «Maestro, usted ya es un clásico».

Las versiones están bien, no son perfectas para qué nos vamos a engañar, tienen fallos y errores interpretativos, pero cautivan por la frescura y el desparpajo juvenil. En conjunto la mejor interpretación resulta la *Tercera Sinfonía* consiguiendo momentos de gran calidad y belleza sin fisuras entre las diferentes familias orquestales. La orquesta suena compacta con un equilibrio de calidad similar en cuerdas y vientos. En el *Chain II* destaca especialmente el joven solista de violín que a sus 18 años interpreta ya esta obra con una desenvoltura propia de un futuro gran solista. En su interpretación resalta, sobre todo, los aspectos tímbricos de una manera natural, totalmente asumidos, pero sin olvidar el cantabile. Es la *Música fúnebre* la obra menos conseguida; está bien tocada, afinada, articulada, pero falta el dramatismo y la expresividad existencial, algo que el furor juvenil no siempre tiene.

T.G.

MAHLER: *Sinfonía n.º 7. Canciones a la muerte de los niños. Bryn Terfel, barítono. Orquesta Philharmonia. Director: Giuseppe Sinopoli. 2CD DEUTSCHE GRAMMOPHON 437851-2. 4D DDD. 51'34" y 62'27". Grabaciones: Londres, V y XI/1992. Productor: Wolfgang Stengel. Ingenieros: Klaus Hiemann, Hans-Rudolf Müller y Stephan Flock.*



En alguna ocasión hemos dicho ya que la *Séptima* de Mahler es uno de los empeños más difíciles y resbaladizos a los que se tiene que enfrentar cualquier director de orquesta que quiera realizar una grabación coherente de esta singular partitura. Su estructura y planificación concéntricas (con un Rondó final cuya relación con todo lo anterior es prácticamente inexistente), la novedad de su lenguaje armónico y tímbrico, la complejidad arquitectónica de algunos de sus movimientos (por ejemplo, solamente la exposición del primer movimiento está subdividida en cinco secciones, compases 1 a 49) y la difícil unidad que posee la obra, son sólo algunos de los criterios interpretativos que tiene que resolver el maestro que se enfrenta a esta complicada *Canción de la noche*. Sinopoli, músico de talento, pero cada vez más prosaico y literal (ahí tienen la deleznable *Novena* de Mahler que nos ofreció hace poco en el Auditorio Nacional de Música de Madrid), se limita a leer con sus probadas dotes de cerebralismo y análisis, pero todo resulta demasiado retórico y pesante, sin variedad ni tensión interior; sin unidad, lógica y equilibrio, con un estilo (por llamarlo de algún modo) realmente discutible. Las comparaciones (siempre odiosas) dejan al pobre Sinopoli bastante malparado; la expresionista y ácida lectura de Scherchen (Orfeo D'Or), la imponente y macabra versión de Klemperer (EMI), la estilísticamente impecable de Ozawa (Philips), son sólo cuatro ejemplos que dejan al maestro veneciano en la cima más profunda (y eso que acudimos a versiones sueltas; no hay que olvidarse de los ciclos completos de Kubelik, Haitink, Bernstein I y II, Neumann, Inbal o Maazel, los seis con modélicas interpretaciones de la *Séptima*).

Los *Kindertotenlieder* no corren mejor suerte. Bryn Terfel los canta con expresividad sensiblera y amanerada, y Sinopoli le acompaña sin demasiada convicción; la voz, por otra parte, no está bien tomada en esta grabación y suena algo lejana comparada con la excesiva presencia orquestal... En fin, nada del otro jueves. Fischer-Dieskau con Kempe (EMI), George London con Klemperer (Arkadia), o Hermann Prey con Haitink (Philips), tres clásicos en la historia fonográfica de estas canciones, merecen mayor atención que estas literales, remilgadas y afectadas traducciones. En suma, una *Séptima* de Mahler para el olvido y unos *Kindertotenlieder* sin ningún atractivo. Si esto es lo que es capaz de dar el flamante titular de la Philharmonia de Londres y de la Staatskapelle de

Dresde, es que realmente estamos asistiendo a los últimos coletazos en la historia de la interpretación musical.

E.P.A.

MAHLER: *La canción del lamento (versión completa). Joan Rodgers, soprano; Linda Finnie, contralto; Hans Peter Blochwitz, tenor; Robert Hayward, barítono. Coros del Festival de Bath. Cantores Waynflote. Orquesta Sinfónica de Bournemouth. Director: Richard Hickox. CHANDOS CHAN 9247. DDD. 70'56". Grabación: Bournemouth, VII/1993. Productor: Brian Couzens. Ingeniero: Richard Lee. Distribuidor: Harmonia Mundi.*



Modesta aproximación artística a esta cantata mahleriana que ha encontrado en Pierre Boulez (Sony), en Simon Rattle (EMI) o incluso en Giuseppe Sinopoli (Deutsche Grammophon) —todos en versiones íntegras— traductores más idóneos, más entregados, animados y brillantes que el afectado, superficial y simplemente correcto Richard Hickox. Este se muestra en todo momento claro, directo y aseado, todo está en su sitio, pero raramente se pasa de ahí. En consecuencia, no brilla demasiado lo que podríamos denominar inspiración, creación original, y todo se encuentra muy cerca de lo prosaico, apegado exclusivamente a la letra. También faltan intensidad, empuje, aliento romántico, efusividad... recordando demasiado a Elgar en la versión del propio compositor; es decir, grandilocuente, victoriano, afectado y soberanamente aburrido. En el lado positivo tenemos que reseñar un plantel adecuado de solistas y una orquesta y unos coros muy profesionales, de inquestionable calidad. Buena toma de sonido y acertados comentarios en los idiomas acostumbrados. En nuestra opinión, hoy por hoy Pierre Boulez es la alternativa más recomendable en el mercado del disco por su novedad de planteamientos, por su excelente respuesta orquestal, por la magnífica grabación y por el precio medio.

E.P.A.

MASCAGNI: *L'amico Fritz. Cesare Valletti, tenor (Fritz); Rosanna Carteri, soprano (Suzel); Carlo Tagliabue, barítono (David); Rina Corsi, mezzo (Beppe). Orquesta y Coro de la RAI de Milán. Director: Vittorio Gui. 2CD BONGIOVANNI 1098/9. ADD. 44'25" y 47'29". Grabación: (en vivo) 25-IV-1953. Distribuidor: Diverdi.*



Hermana menor y entenada de *Cavalleria*, esta ópera no le envidia inspiración melódica, atmós-

fera y buenos efectos histriónicos. Puede aducirse que la fabulilla es boba, pero la historieta de su hermana mayor tampoco resulta demasiado genial. Merece mejor suerte, sobre todo porque no plantea problemas de vocalidad, salvo, quizás, en el papel travestido de Beppe.

Esta versión recoge el oro de los años cincuenta, con la herencia del canto italiano verista, basado en el cultivo del *vibrato* y la especulación con los volúmenes de la emisión. Valletti fue un tenor de gracia que no desmerece al lado de su gran espejo, Tito Schipa. El Fritz de este último debió parecerse al que juzgamos y sobran más consideraciones. Carteri, en cambio, parece mirarse en Tebaldi, la gran lírico-spinto de la época, y tampoco empalidece al contraste. La segura maestría de Tagliabue y la pastosa y mordiente voz de Corsi arropan a los protagonistas.

Mención destacadísima merece Gui, otro diestro conductor de otrora, que debe resolver una partitura donde la orquestación es magrísima y todo reposa sobre el canto instrumental y los contrastes de volumen con los cantantes. La justeza de los *tempi* elegidos y la facultad descriptiva de Gui se anotan en la lista de sus cualidades.

B.M.

MENDELSSOHN: *Preludio y fuga en mi menor Op. 35, n.º 1*. **FRANCK:** *Preludio, coral y fuga M. 21*. **LISZT:** *Reminiscencias de Norma S 394 (Fantasía sobre temas de la ópera «Norma» de Bellini)*. **Jorge Bolet, piano. DECCA 436 648-2. DDD. 51'.** Grabación: Montgomery, Alabama, 4-IV-1988 (en vivo). Productor e ingeniero: Frank Bell.



Este recital del desaparecido Jorge Bolet es una excelente muestra de la afinidad del cubano por el repertorio del romanticismo tardío, y aunque el *Preludio y fuga* de Mendelssohn no parece desatar los entusiasmos del público de Montgomery, bien puede ser que por su intimista final, lo cierto es que la versión es muy hermosa, no sólo reflejo de la conocida brillantez técnica y la cristalina dicción de Bolet, sino de su hondo sonido y de su honda expresividad. Parecido nivel obtenemos en el *Preludio, coral y fuga* de Franck, expuesto con exquisita transparencia, cuidado matiz y grandiosidad dosificada de forma extraordinaria. Las lisztianas *Reminiscencias de Norma*, sobre temas de la ópera de Bellini, permiten a Bolet pasar de la relativa contención de las dos páginas anteriores al espectacular despliegue lisztiano. Sabido es que Liszt era la piedra angular del repertorio del desaparecido pianista, y esta afinidad es bien patente en la sentida, preciosamente *cantada* versión de la paráfrasis lisztiana (aquí sí vienen los *bravo*). Pocas lecturas como ésta reflejan todo lo que contiene una partitura que va mucho más allá de

Mozart por un valenciano



Si la Comunidad valenciana es una auténtica cantera de jóvenes promesas musicales, especialmente por lo que a los instrumentistas de viento respecta, no es menos cierto que —dentro del abultado número de músicos existentes en esa noble tierra— pocos consiguen los laureles del Olimpo. En rigor y con toda justicia, el clarinetista de Godela, (la ciudad que tan amablemente acogió al tenor de Lanuvio, Lauri-Volpi) Joan Enric Lluna, puede considerarse como el fruto maduro y más granado de esa vasta realidad musical, por lo que a su instrumento respecta. Considerado ya por muchos como el mejor clarinetista de nuestro país, traspasando su arte la siempre difícil frontera geográfica de la Era Terciaria que constituye la cadena pirenaica, Joan Enric Lluna —quien recientemente ha contraído nupcias— nos demuestra en este disco su talla internacional.

Fundiéndose con su instrumento, siendo éste una prolongación de su musicalidad intrínseca, el clarinetista valenciano nos ofrece una soberbia muestra de su arte musical, con una técnica imoluta al servicio de la expresión: carnosos arranques del registro *chalumeaux*, gamas agudas aéreas, zonas medias sedosas, *grupetti* mozartianos delicadísimos, respiraciones dramáticas (como corresponde al lenguaje propio de un compositor de óperas como Mozart, análogo al de sus sinfonías), trinos de final de período exquisitos, etc... A destacar el *Adagio del Concierto*, con *filati* levisimos, sinuosos, *crescendi* progresivos, etc..., con una reexposición del tema realmente femenina, modélica.

A ello le responde la English Chamber Orchestra con total entrega y perfecta armonía idiomática, dibujando Antony Pay con discreción las pinceladas prerrománticas de esta partitura; así como los breves momentos en que Mozart emplea diseños contrapuntísticos orquestales.



Junto al Cuarteto Brodsky, Joan Enric Lluna nos demuestra su experiencia en el campo de la música de cámara; encontrándose quizás más a gusto aún que en el *Concierto* anterior. Insuperable el *Larghetto del Quinteto en la, K. 581*, en donde el lirismo del clarinetista se fusiona con el cuarteto (¡cuánta emoción respiran los *pianissimi*!), alcanzando la belleza absoluta, el goce de la estética. Enhorabuena, Joan Enric.

F.B.C.

MOZART: *Concierto para clarinete y orquesta, K. 622. Quinteto para clarinete y cuerdas, K. 581*. Joan Enric Lluna, clarinete. English Chamber Orchestra. Director: Antony Pay. Cuarteto Brodsky. UNITED 88010. 64'37". Grabación: 1993. Productor: Mark Brown. Ingeniero: Antony Howell.

la mera recopilación de temas, para convertirse en toda una demostración de cómo sacar el máximo partido de los recursos expresivos y tímbricos del piano. Bolet expone la obra con un color orquestal, con una pasión tales (escúchese la alusión al *Guerra*, *Guerra* sobre los 16'50" y siguientes), que uno apenas echa en falta el coro. Algún esporádico roce en partitura digna del Liszt más endiablado no empaña una ejecución sobresaliente. En suma, pues, un bonito disco, que puede ser recomendado abiertamente a los aficionados al piano y a los admiradores de ese gran especialista en el piano romántico llamado Jorge Bolet. Impeccable toma sonora.

R.O.B.

MERTZ: *Bardenklänge*. Richard Savino, guitarra. HARMONIA MUNDI HMU

907115. DDD. 59'32". Grabación: II/1993. Productor: Paul F. Witt. Ingeniero: Jack Vad.



El eslovaco Johann Kaspar Mertz (Bratislava, 1806-Viena, 1856) fue un reputado guitarrista y compositor influido por la estética schubertiana. Por sus pentagramas delicados y de lirismo teñido de cierta melancolía afloran las huellas de los *lieder* de aquel humilde maestro de escuela vienés. En algunas de estas piezas seleccionadas de su *Bardenklänge* encontramos la traslación del lenguaje pianístico schubertiano de los *lieder* al lenguaje de la guitarra, la *pequeña orquesta*, como se le ha bautizado alguna vez a este instrumento tan nuestro. Una época de expansión y divulgación para la guitarra.

El intérprete recrea con dulzura nocturna, susurrante, estas tiernas obritas, de gran valor didáctico; pues pueden escucharse diáfanos *romanzas*, variaciones, un estudio mo-

délico (corte nº 7), y un largo etcétera de pequeñas formas musicales, muchas de ellas de libres estructuras.

Equilibrando las notas medias con las agudas y el bordón, el Sr. Savino nos perfila con aterciopelado espíritu un compositor de romanticismo muy contenido, delicado en extremo. Buen disco e interesante autor.

F.B.C.

MOZART: *Cuartetos con flauta K-285, K-285a, K-285b, K-298.* Peter-Lukas Graf, flauta. Carmina Trio. CLAVES CD 50-9014. DDD. 54'13". Grabación: Zurich, I/1988. Producción: Ex Libris. Ingeniero: Jakob Stämpfli.



La utilización de instrumentos modernos tiene consecuencias sonoras de todo tipo en la interpretación de estas piezas. Sobre todo, por lo que se refiere a la coloración y al equilibrio general de fuerzas, las alteraciones son notables si se considera una realización con instrumentos históricos —como la ejemplar de *Les Adieux* (DHM)—; el cambio más importante, que conlleva toda una actitud interpretativa, es el papel de carácter marcadamente protagonista —poco menos que concertante— que pasa a tener la flauta. Por otra parte, Graf y los Carmina discurren por vías no calificables como galantes, sino que incluso llegan a adentrarse por un pseudopatetismo (variaciones iniciales del *Andantino* del K-285b) que difícilmente se corresponde con el texto mozartiano. Ciertas suciedades de emisión en la flauta, la densa sonoridad de las cuerdas, con preponderancia clara a favor del violonchelo, además de las ocasionales distorsiones del sonido del registro lastran el resultado final de la opción.

E.M.M.

MOZART: *Cuartetos para oboe, K. 370, para clarinete, K. 371d; y para cuerdas K. 575.* Marc Schachman, oboe; Eric Hoepflich, clarinete. Cuarteto Artaria. HARMONIA MUNDI HMU 907107. DDD. 60'57". Grabación: III/1993. Productor e Ingeniero: Gregory K. Squires.



Un oboe soso, falto de ajo en sus costumbres culinarias, con fraseos un tanto lánguidos y apagados, excesivamente planos, dejando al descubierto notas de paso para convertirlas en fundamentales (¡y son de paso!); un correcto clarinete, interpretando con mejor gusto sus partituras que su anterior compañero; y un excelente cuarteto, compacto, sobre el que descansan las principales virtudes artísticas de esta grabación, son los in-

gredientes de este cocido, que se saborea con mesurado placer.

F.B.C.

MOZART: *Quinteto con clarinete K-581. Concierto para clarinete K-622.* Jean-Claude Veilhan, clarinete. Quinteto Stadler. La Grande Ecurie et la Chambre du Roy. Director: Jean-Claude Malgoire. K617 030. DDD. 58'02". Grabaciones: París, XI/1992 y I/1989. Productores: Dominique Daigremont, Georges Kadar. Ingeniero: Nicolas Bartholomé.



Aparecen unidas en este disco las dos grandes composiciones mozartianas que tienen como protagonista al clarinete. Con idéntico programa, y también con criterios históricos, se cuenta con un registro de Erich Hoepflich (Philips), con quien es casi obligado parangonar el trabajo de Veilhan, por la condición de ambos músicos de estudiosos de las técnicas interpretativas de su instrumento vigentes en el pasado. En este caso, el resultado sonoro favorece a Hoepflich. En la interpretación del *Quinteto*, en visión de conjunto sería y carmosa, Veilhan adolece de un registro agudo que se destimbra un poco y toca con indecisión algunos motivos de las variaciones del *Allegretto*. La separación de las cinco voces instrumentales parece trabajo del ingeniero. Todavía un poco por debajo el *Concierto*, de colores ocre y cierta pesadez por la batuta de Malgoire; de nuevo el relieve podría ser achacable a los micrófonos, no a los planos de la interpretación. Aquí la dicción de Veilhan se mueve confusa en ocasiones, su sonido es muy cambiante y lastrado por unas notas graves poco sólidas.

E.M.M.

MOZART: *Conciertos para violín y orquesta nº 3 en sol mayor K. 216 y nº 4 en re mayor K. 218. Dúo para violín y viola en sol mayor K. 423.* Gidon Kremer, violín; Kim Kashkashian, viola. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Nikolaus Harnoncourt. DEUTSCHE GRAMMOPHON Galleria 439 525-2 GGA. DDD. 63'07". Grabaciones: Viena, V-VI y XII/1984 (K. 423) y I/1987 (K. 218). Productor e Ingeniero: Wolfgang Midehner.



El autor de estas líneas comentó bastante tiempo ha la integral de los *Conciertos para violín* de Mozart por Kremer/Harnoncourt en su segunda aparición, en un doble álbum de precio especial (antes lo había hecho en discos separados), de la que ahora se reeditan los nºs. 3 y 4. Se me antojó entonces y lo hace de nuevo ahora una versión de grandísimo

interés, pues solista y director parecen entenderse francamente bien, para hacer de estos hermosos conciertos una música dotada de tanta elegancia como vitalidad, lírica pero afortunadamente alejada del caramelo (¡cuántas veces hemos escuchado la irresistible dulzonería aplicada al segundo tiempo del *Tercer Concierto*!), lo que es de agradecer incluso aunque Kremer se permita lo que puede considerarse algún pequeño exceso en sentido contrario (el rústico sonido en el *Rondó del Cuarto Concierto*, sobre los 4'15" y siguientes). En fin, precioso. Se incorpora como novedad respecto al álbum (aunque estaba en los discos sueltos) el *Dúo en sol mayor K. 423* para violín y viola, del que Kremer ofrece, con Kim Kashkashian, una espléndida versión, incisiva y con un sonido precioso por parte de ambos.

En suma, en su día no se hizo con ellos, esta reedición, con el valioso añadido del K. 423, es una ocasión inmejorable.

R.O.B.

MOZART: *Pequeña música nocturna K. 525. Serenata en re mayor K. 239. Serenata en do menor K. 388.* Orpheus Chamber Orchestra. DEUTSCHE GRAMMOPHON Galleria 439 524-2. DDD. 54'25". Grabaciones: Nueva York, 1985 y 1990. Productor: Wolf Erichson. Ingeniero: Stephan Schellmann, Andreas Neubronner.



Esta reedición constituye un agradable disco mozartiano, en la que los americanos de la Orpheus demuestran una vez más su virtuosismo y alto nivel de ejecución, al servicio de un concepto ligero y vivaz de los pentagramas mozartianos, aunque se siguen echando en falta ciertas dosis de incisividad, de vida. Todo lo de bien construidas y ejecutadas que tienen estas versiones —que es mucho— lo tienen también de cierta asepsia. Uno puede recurrir tranquilamente a Harmoncourt (también disponible en serie media, aunque en un álbum dedicado a las *Serenatas* mozartianas) en la seguridad de encontrar bastante más chispa en esta hermosa música. Pero para quienes busquen específicamente la combinación de estas tres obras, el presente disco, de impecable sonido, puede ser una alternativa razonable.

R.O.B.

MOZART: *Misa de requiem.* Elsie Morison, soprano; Monica Sinclair, mezzosoprano; Alexander Young, tenor; Marian Nowakowski, bajo. Coro de la BBC. Orquesta Filarmónica Real. Director: Thomas Beecham. THE-OREMA 121.151. 52'28". Grabación: 1958. Distribuidor: Diverdi.



Beecham es uno de los grandes mozartianos de la primera mitad del siglo y el disco tiene abundantes pruebas de ello. Volver a su Mozart, como volver al del viejo Kleiber, el joven Karajan y el eterno Bruno Walter nos proporciona una lección de equilibrio entre el rigor racional, la suntuosidad sonora y el sensualismo galante del músico salzburgués. Podrán imaginarse otros Mozarts, más austeros, más didácticos y más arqueológicos. Se podrá tachar de romantizante a aquel otro Mozart. Pero nadie escapará a la eficacia, el encanto y la riqueza de esas lecturas. Aun cuando extrañe, en el *Tuba mirum*, el violonchelo en lugar del trombón.

Este *Requiem* está protagonizado por el coro, pero también ofrece un cuarteto solista tratado como un elenco dramático: cada voz tiene su psicología. La orquesta se oculta en el acompañamiento u ofrece un intenso contrapunto, según las exigencias del caso. Si se ama al Mozart de aquellos tiempos, ésta es una referencia. No única, pero sí protagonista.

Cabe destacar la calidad sonora y estilística de las masas (la coral dirigida por Leslie Woodgate) y la corrección de los solistas. No brillan a la altura de los *casts* de Walter y Karajan, pero cumplen con suficiencia, estudio y pureza tímbrica.

B.M.

MOZART-TRIEBENSEE: *Don Giovanni*. Conjunto Athena. CHANDOS 6597. ADD. 56'. Grabación: Hampstead, 1980. Productor: Brian Couzens. Ingeniero: Ralph Couzens.



Reedición de un disco grabado hace ya casi tres lustros con la adaptación de 20 números de *Don Giovanni* para octeto de viento realizado por Josef Triebense hacia 1792. Bueno, todos conocemos la maravillosa música de Mozart. Esta transcripción —una de las varias que se hicieron de la ópera— conserva la belleza melódica y el encanto del original aunque no pretende ir más allá de un mero —pero agradable— divertimento para los salones de la aristocracia y la alta burguesía. Tiene su encanto al cenar en un palacio acompañado por un octeto de viento que nos ameniza con música de *Don Giovanni* tal y como al protagonista de *Il dissoluto punito* amenizaba su cena con *Una cosa rara* y *Fra i due litiganti*.

El Conjunto Athena —parejas de oboes, fagotes, clarinetes y trompas— toca con la precisión y la musicalidad que estas pequeñas maravillas requieren y la toma sonora tiene la necesaria claridad para mostrar el ajustado equilibrio de las voces. Si yo tuviese un palacio como el de *Don Giovanni* los contratara. Para cenar.

C.R.S.

NIELSEN: *Sinfonías nº 1, en sol menor, Op. 7; nº 4 «La inextinguible» Op. 29*. Real Orquesta Filarmónica de Estocolmo. Director: Gennadi Rozhdestvenski. CHANDOS CHAN 9260. DDD. 74'17". Grabaciones: Estocolmo, XI/1992; IX/1993. Productor: Ralph Couzens. Ingenieros: Ralph Couzens, Ben Connellan.



Rozhdestvenski emprende con este excelente registro lo que seguramente habrá de ser un ciclo completo de las *Sinfonías* de Carl Nielsen, una colección ya asentada con firmeza en el repertorio fonográfico y que gana aprecio crítico de día en día. La *Primera* puede ser entendida como un epigonismo claro de la estela brahmsiana o como una obra en gran medida madura, donde apunta ya mucho del lenguaje propio del compositor. Rozhdestvenski escoge el segundo camino, brindando una lectura vibrante a la par que de trazo delicado en la cuerda y la madera. Dos climas muy distintos son los cuajados en los tiempos extremos, violento el primero, idílico en muchos momentos el final. Todavía más personal, incluso, la versión de la *Cuarta*, para la que Rozhdestvenski renuncia a la visión en una sola pincelada —como las que plasman la obra de manera angustiosa y trágica, en la tradición de Järvi—; descubre, sin embargo, elementos irónicos o líricos que vuelven la página una música menos unidireccional.

E.M.M.

PAGANINI: *Sonata concertata M.S. 2. Sonatas Op. 3 (M.S. 27) n.ºs. 1, 4 y 6. Gran Sonata M.S. 3. Sonatas n.ºs 2 y 4 (de Centone di sonate M.S. 112). Cantabile M.S. 109. Sonata a preghiera M.S. 23. Allegro vivace a movimento perpetuo Op. 11 (M.S. 72). Gil Shaham, violín; Göran Söllscher, guitarra. DEUTSCHE GRAMMOPHON 437 837-2. 4D. 61'15". Grabación: Berlín, XI/1992. Productor: Christian Gansch. Ingeniero: Reinhard Lagemann.*



Paganini no es un músico que a uno le quite el sueño, todo lo que tuvo de extraordinario violinista lo tiene su música de superficial y simplón derroche de virtuosismo, espectacular, desde luego. Uno recuerda con cierto pavor el martilleante exceso de platillos en el *Primer Concierto*. Dicho esto, hay que convenir que, lejos de ser una música de primera fila, no resulta del todo ingrata (de hecho se oye con más agrado que los *Conciertos*), y tiene especial atractivo para los violinistas, especialmente si la ejecución es tan asombrosa como la de Shaham (escúchese el espectacular mecanismo en el *Allegro vivace* que cierra el disco, o la variedad tímbrica de la *Sonata a preghiera*). Más aun si la toma sonora —definitivamente lo de las 4D no es ningún camelo— es de una presencia y nitidez absolutamente

modélicas. En suma, un disco cuya música es de tercera fila, pero que está ejecutado con toda la brillantez que uno puede imaginar y grabado de forma perfecta.

R.O.B.

PALADIN: *Tablatura del Laúd. Eugène Ferré, laúdes renacentistas de 6 cuerdas. ARCAN A I M7 875. DDD. 71'.* Grabación: Clisson, Francia, IV-V/1993. Productor: Michel Bernstein. Ingenieros: Michel Bernstein y Charlotte Gilart de Kéranflèche.



Aunque es verdad que el laúd es un instrumento que adquirió un brillante desarrollo en la vecina Galia, sobre todo durante el barroco primitivo y medio, desarrollando este instrumento el arte de la *toccata* a partir de sus improvisaciones o —a veces— de los meros ejercicios de afinación laudísticos, uno de los pilares del desarrollo de la música instrumental, independizándose poco a poco de la música vocal, hecho común también a nuestros compositores-vihuelistas: justo es reconocer que algunos compositores italianos afincados en Francia contribuyeron también con su arte al engrandecimiento del papel conseguido por el laúd. Uno de ellos es el milanés Jean-Paul Paladin, de afrancesado nombre (como Jean Baptiste Lully), que contribuyó a la efervescencia musical de la ciudad de Lyon durante la segunda mitad del siglo XVI.

Pavanas, gallardas y fantasías —emparentadas con nuestros aires cortesanos previos a las apariciones de las citadas *toccatas*— son ejecutadas con comedimiento e íntima calma por este laudista, quien saborea nitidamente los fraseos acompañándolos con la rítmica de sus propias respiraciones pulmonares, las cuales se adentran por la madeja sonora. Sin el uso del plectro, el Sr. Ferré se mueve con lentitud por los trastes del mástil, mientras su otra mano pinza con suavidad el instrumento. Un trabajo que merece nuestro respeto.

F.B.C.

PROKOFIEV: *Sonatas para piano n.ºs. 2, 3, 6 y 8. Yakov Kasman, piano. CALLIOPE CAL 9606. DDD. 82'04". Grabación: Poissy, VIII/1993. Productor: Igor Kirkwood.*



Vaya por delante, por aquello de que lo valiente no quita lo cortés, que este disco viene precedido de un 10 otorgado por nuestros colegas de *Répertoire des disques compacts*. Quede también matizado que dicha calificación se me antoja excesivamente generosa. Este joven ruso, sin duda poseedor de po-

derosos medios técnicos y con un temperamento en todo caso lejos de lo rutinario, da la sensación en bastantes momentos de dejarse llevar demasiado por su ímpetu y ofrece, ya desde la *Tercera Sonata* que abre el disco, un Prokofiev de ásperas sonoridades que más que tenso, agresivo e hiriente, resulta en más de un momento excesivamente duro y agarrado, demasiado crispado, casi, casi histérico. Los tempi son algo más vivos que Kissin (*Sonata n.º 6*) o Richter (*n.º 2*, aunque en cambio más lento que éste en la *n.º 6*), y su buen sentido del sonido percusivo se malogra en parte porque en su empleo peca de exceso, con momentos en los que uno tiene la sensación de que mantiene una dura (en el más estricto sentido de la palabra) batalla con el piano. La dinámica se utiliza en bastantes ocasiones sólo en los extremos. Tiende a abusar del pedal, lo que resulta no sólo en cierta merma de la claridad pese a su excelente articulación (una pena, porque ésta luce más que adecuadamente cuando no lo hace, como en el Final de la *Segunda Sonata*) sino de hecho en efectos tímbricos discutibles (bastantes momentos en el primer movimiento de la *Sexta Sonata*, ciertos momentos de la *Segunda*), y su fraseo, con generoso *rubato*, se tropica en ocasiones, resultando en cambio un punto frío en otras (tercer tiempo de la *Sonata* mencionada). En esta misma, sin ir más lejos, Kissin (RCA), Richter (Praga-Le Chant du Monde) y Pogorelich (DG) nos dan un Prokofiev tímbrica y expresivamente más rico, sin que ello implique menos agresividad y tensión cuando se necesita. La música de Prokofiev contiene una variedad de climas, guiños de ácido humor incluidos, pero en manos de Kasman parece casi constantemente exasperado. Quizá el tiempo le haga reposar las ideas, evitar extremismos y, en definitiva, encontrar más equilibrio. Medios tiene sin duda para ello. Pero hoy por hoy, los resultados no son, creo, para tan alta calificación como la mencionada al principio de este comentario. Toma sonora discreta (demasiado congestionada) y duración generosísima (¿demasiado? tuve problemas para producir este disco en uno de los aparatos).

R.O.B.

PROKOFIEV: *Sonata n.º 9 en do mayor Op. 103. Cuatro Estudios Op. 2. Cosas en sí Op. 45. Divertimento Op. 43 bis.* Boris Berman, piano. CHANDOS CHAN 9211. DDD. 65'20". Grabación: Suffolk, III/1993. Productor e ingeniero: Trygg Tryggvason.



Chandos viene realizando una importante labor de grabación de la música de Prokofiev: la obra orquestal a cargo de Järvi —con unas versiones extraordinarias de las sinfonías— y la pianística, ahora en curso, por el moscovita Boris Berman. Es quizá todavía pronto para

¿Fuera del tiempo?



«Los colores alegres no salen fácilmente de mi pluma»; excepto algún que otro canto para niños, la obra vocal de Rachmaninov se inscribe bajo el signo de la desolación, el malestar de un hombre inadaptado a su época, a su mundo. No pudo ser bolchevique ni tampoco contrarrevolucionario, no pudo participar de la revolución dodecafónica, paseó su amargura durante su vida de concertista. Escuchemos estas melodías escritas entre 1890 y 1925 y confrontémoslas con las obras modernas contemporáneas, las de los vieneses por ejemplo: algunas mentes agudas podrán sonreír, yo no. Estoy más bien preso de vértigos: encuentro que Rachmaninov es tan contemporáneo nuestro; es el *looser*, el perdedor errante que nutre toda la literatura desde Lowry hasta Auster, por no hablar de los orientales Zamiati, Biely o Chapeck. Nos transmite toda la musicalidad de la lengua rusa y su inmenso amor por ella tal como lo hacen los músicos llamados populares o tradicionales, con el mismo ímpudor.

establecer un balance, pero hasta el momento la serie de grabaciones de páginas para el teclado tiene una trascendencia estética menor que la sinfónica. Pero lo indiscutible del proyecto es su contribución al conocimiento de las composiciones pianísticas menores del autor, como son las que aquí acompañan a la *Novena Sonata*. Es ésta una obra depurada y elegante, ejemplo típico del último Prokofiev, muy alejado ya del estilo bárbaro. Berman dispone una lectura de coloración algo mate y sonoridad un tanto plana, aunque desde luego con un notable equilibrio entre los registros grave y agudo del teclado. Más interés ofrecen sus versiones aforísticas de los dos pasajes finales de la *Op. 2* o el tenue carácter especulativo de *Cosas en sí*, de título claramente indicativo de la atracción ejercida sobre el compositor por la filosofía kantiana. En el *Nocturno del Divertimento* —que accede al disco por vez primera— redescubrimos en el intérprete el gusto por la enorme capacidad melódica de Prokofiev.

E.M.M.

RAVEL: *Obras para piano.* Walter Gieseking, piano. 2CD THEOREMA 121163/164. Mono. ADD. Grabación: 1950. Precio medio. Distribuidor: Diverdi.



Este clásico en la historia del sonido grabado que originalmente fue una producción de Walter Legge para EMI, se publica ahora en un álbum de serie media del sello Theorema con aceptable sonido monofónico (algo en-

El tono doctoral que acompaña a veces a Vladimir Ashkenazi (sus últimas sonatas de Beethoven, por ejemplo) está completa y felizmente ausente aquí; al contrario, crea una orquesta feérica, la del del compositor y también los fuegos de Rimski, de Chaikovski y de Musorgski atenuados para esta ceremonia secreta. La nostalgia de Rachmaninov es la propia nostalgia del pianista. Elisabeth Söderström vuelve a frecuentar caminos marginales con la misma genialidad que impregnaba sus interpretaciones de Janáček, de Schubert (con Badura-Skoda), de Chopin con Ashkenazi: su voz, su arte, están por encima de las modas, de todo tiempo, como la música que sirve.

P.E.

RACHMANINOV: *Canciones Op. 4, 8, 14, 21, 26, 34, 38 y 13 más.* Elisabeth Söderström, soprano; Vladimir Ashkenazi, piano. 3CD DECCA 436 920-2. ADD. Grabaciones: 1975-80. 223'.

latado) y paupérrima presentación, sin ningún texto ni artículo que ayude al oyente a enfrentarse a la obra pianística de uno de los compositores más importantes de todos los tiempos, de inigualables imaginación, fantasía y refinamiento; de ahí que, en nuestra opinión, hubiese sido preferible que el álbum en cuestión lo publicase EMI-Références, tanto por presentación como por los diversos aspectos técnicos y literarios que siempre acompañan positivamente a los discos de esta magnífica serie (a pesar de los peculiares artículos de André Tubeuf). En cuanto al contenido, digamos que el álbum ofrece toda la música compuesta por Ravel para piano solo y, en consecuencia, no es tan completo como otros en los que se incluyen obras para piano a cuatro manos y para dúo de pianos sin que por ello aumente el número de discos (por ejemplo, el espléndido álbum de Robert Casadesus en Sony, en donde se incluían también obras como *Ma mère l'oye* o la *Habanera*—ver comentario en el n.º 56 de SCHERZO—).

En cuanto a la interpretación en sí, digamos que Gieseking fue un importantísimo baluarte en la divulgación discográfica de música pianística francesa en los años inmediatamente posteriores a la Segunda Guerra Mundial (no olvidemos que, además de la obra completa para piano solo de Mozart, Gieseking grabó también la de Debussy y Ravel). Pero como en otros casos particularmente relevantes, por ejemplo el Chopin de Cortot, o el Schumann de Fischer, el tiempo no ha dejado de hacer su mella, y hoy este Ravel brillante, mecánico, directo y virtuosístico, no tan congenial al pianista alemán como otros compositores más en su órbita

histórico-cultural, nos resulta interesante pero de fraseo rígido, sin la limpieza y distinción de un Casadesus (Sony), sin la lección de estilo de un Perlemuter (Nimbus) o, en fin, sin el instinto y el color de un Samson François (EMI). Es un álbum de importancia cultural incuestionable, pero destinado más a los estudiosos del piano que a los que quieren disfrutar de buenas interpretaciones de esta gran música. En nuestra opinión, los citados Casadesus, Perlemuter o François en ediciones íntegras, o Benedetti-Michelangeli, Richter, Argerich o Pogorelich en determinadas versiones de obras aisladas, obtienen un refinamiento, unos matices, un color, una pureza de líneas y una emoción normalmente vedadas al exacto y brillante protagonista de estos discos. En suma, álbum para un círculo muy restringido: los interesados en la historia de la interpretación pianística.

E.P.A.

RESPIGHI: *Fiestas romanas. Impresiones brasileñas. Pinos de Roma. Orquesta Sinfónica de Dallas. Director: Eduardo Mata. DORIAN DOR-90182. DDD. 69'15". Grabación: Dallas, V/1993. Productor: Douglas Brown. Ingenieros: Craig D. Dory, Brian C. Peters y Douglas Brown.*



Sota, caballo y otro rey en este programa casi tópico de la música orquestal de Respighi que nos ofrece Eduardo Mata con la que hasta ayer ha sido su orquesta, y de la que fue titular desde 1977. Esta vez a *Fuentes de Roma* le sustituyen las *Impresiones brasileñas*, otra pieza bien demostrativa de la capacidad del autor para la creación de climas sonoros como correlato de paisajes o ambientes. Es música, cómo no, bien hecha, con ese impresionismo un poco de segunda mano pero eficaz que le caracteriza, y con citas tan dispares como el *Dies Irae* o algún ritmo de la tierra. En todo caso, una partitura agradable y que aumenta el conocimiento de un músico que los discos están tratando de recuperar en su lado menos obvio. La versión de Mata es excelente, como lo es la de *Fiestas y Pinos*, lo que hace muy recomendable el disco en su conjunto, más aún cuando es el único en ofrecer tal programa. Como en otros registros de la firma Dorian, hay que jugar un poco con el control de volumen para hacer cómodamente audibles pianos y pianísimos.

L.S.

RESPIGHI: *Poema otoñal. Concierto gregoriano. Balada de los gnomos. Lydia Mordkovich, violín. Orquesta Filarmónica de la BBC. Director: Sir Edward Downes. CHANDOS CHAN 9232. DDD. 63'54".*

Un ejercicio de estilo



Sobre un texto de Puschkin, *El caballero avaro* (1905) es la segunda, tras *Aleko* y antes de *Francesca da Rimini*, de las tres óperas completas escritas por Sergei Rachmaninov, a las que hay que añadir la inconclusa *Monna Vanna*. *El caballero avaro* indica casi todo en su título, pues es la historia trágica de un hombre que ha hecho del amor al dinero la razón de su vida. El argumento, de nulo movimiento escénico pero de indudable penetración psicológica, permite a Rachmaninov explayarse en la profundización de un drama que alcanza su clímax emocional en el monólogo del Barón —el avaro— en el segundo cuadro y su resolución en el desgraciado final del tercero. El monólogo es una pieza de fuerza que llegó a cantar Chaliapin, y en él se extrema el recitativo-arioso en el que se desarrolla la partitura entera. Es de destacar el papel de la orquesta, siempre sugeridora y nunca mero apoyo del discurso de los cantantes. Las influencias son, sobre todo, el Chaikovski de *La dame de pique* y ciertas reminiscencias musorgskianas. No es una obra maestra, pero sí un interesante ejercicio de quien quedó escaldado de su experiencia operística y optó por abandonar nunca sabremos si a tiempo. El caso es que aquí no faltan cualidades dramáticas y el músico cumple con aceptable nota el difícil ejercicio de poner en música este texto de Puschkin —seguido casi tal cual— que funciona como un reloj. Un elenco perteneciente según dice la carátula del disco al



Bolshoi de Moscú negocia la página con convencimiento, entrega y expresividad. También sin alardes ni sobreactuaciones. Y el conjunto queda por eso ungido de una enorme dignidad. Los amantes de la música de Rachmaninov no deben dudarlo, pues les abre un curioso horizonte. Los aficionados a la ópera tienen una ocasión de oro para conocer lo que de no ser así seguramente no escucharán nunca.

L.S.

RACHMANINOV: *El caballero avaro. ópera en tres cuadros. Mijail Krutikov, Vladimir Kudriashov, Alexander Arkhipov, Vladimir Verestnikov, Piotr Gluboki. Orquesta dirigida por Andrei Chistiakov. LE CHANT DU MONDE LDC 288 080. DDD. 60'16". Grabación: Moscú, V/1993.*

Grabación: Manchester, V/1993. Productor: Ralph Couzens. Ingeniero: Don Hartridge.



Salvo sus *Pinos, Fuentes y Fiestas*, y alguna de sus *Suites de arias y danzas antiguas*, la obra de Ottorino Respighi reposa en un olvido que discos como éste convierten en injusto. Así como el propio Downes, y a pesar de sus esfuerzos, acababa por demostrar que, por ejemplo, la *Sinfonía dramática* no tiene un puesto en el repertorio, esta vez revela el interés indudable de una parte de su obra para violín y orquesta. Tanto el *Poema otoñal* (1921) —del que renegó su autor tras el estreno— como el *Concierto gregoriano* (1926) —que pide al solista una discreción acorde con el carácter meditativo de la pieza— muestran la vena lírica de un músico cuya imagen dista mucho de estas evocaciones decididamente más sensibles que coloreadas. La *Balada de los gnomos*, basada en un poema rabiosamente misógino de Carlo Clausetti y que gozó del interés de Toscanini y Reiner, se corresponde mejor con la

idea que poseemos de su autor y, tal vez por eso, es lo menos interesante del disco. Por el resto —excelentemente tratado por Mordkovich y Downes— bien vale éste la pena para quien quiera adentrarse en lo desconocido.

L.S.

RICHTER: *Conciertos para flauta en re mayor y mi menor. Concierto para oboe. Robert Dohn, flauta; Lajos Lencsés, oboe. Orquesta de Cámara Eslovaca. Director: Bohdan Warchal. CPO 999 117-2. 56'35". DDD. Grabaciones: 1991 y 1993. Productor: G. Ortmann. Ingeniero: A. Soldan y V. Frkal.*



El longevo Franz Xaver Richter (1709-1789) fue uno de los componentes de la famosa Escuela de Mannheim, maestro de capilla de la catedral de Estrasburgo y autor de numerosas partituras orquestales, religiosas y

de cámara. Entre sus conciertos figuran diez para flauta pero sólo uno para oboe. Los dos de flauta elegidos —¿por qué no tres si había suficiente espacio en el compacto?— son muy agradables de escuchar, con adecuadas dosis de virtuosismo y una línea elegante y equilibrada. El de oboe es muy bello y sus combinaciones con la orquesta recuerdan al mismísimo Mozart aunque sin su genio. Tanto el flautista Robert Dohn como el oboísta Lajos Lencsés se muestran

como excelentes músicos: hermoso sonido, más que suficiente virtuosismo y expresividad perfectamente adecuada al estilo. Buen acompañamiento de Warchal con sus músicos eslovacos. Un homenaje al moravo Richter del que no nos disgustaría conocer alguna de sus misas, sinfonías o sonatas. No sólo de Haydn y Mozart vive el Clasicismo. Buen sonido y adecuado equilibrio entre solista y orquesta. Un disco recomendable que lo sería más si estuviese mejor aprove-

chado. En mi ejemplar, la banda 8 presenta un defecto de lectura y el sonido salta.

C.R.S.

Una Semiramide para Ramey



En 1962 Sutherland y Bonyne rescataron la *Semiramide* rossiniana, dejando en disco cuatro ediciones (más o menos) completas y encontrando la mejor complicidad cuando se les agregó el Arsace de Marilyn Home. En 1992, agosto en Pésaro, Zedda dirigió la edición crítica de la ópera (Tamar, Scalchi, Kunde y Pertusi), que Fonit Cetra recogió en disco. Un mes antes, de acuerdo también con esa revisión, se grababa la edición D.G. Con respecto a las interpretaciones anteriores, donde los cortes afectaban a los recitativos, unos coros, la cavatina de Arsace del acto II y (aunque algunas incluyeran al menos una) a las dos escenas del tenor, las nuevas lecturas aportan, pues, en los casos extremos de cirugía de la partitura (Londres, 1969-Aix, 1980), alrededor de una hora o más de música.

Ion Marin sigue los modelos de Abbado en relación con la nitidez de planteamiento; y el notorio cuidado del detalle es, con la belleza de la sonoridad, otro logro. Pero su lectura se queda solamente en eso. La batuta se muestra luego algo indecisa, inexperta mejor, cuando debe enfrentarse con concepciones y riesgos. La partitura da para más de lo que el joven director manifiesta en climas y contrastes.

Aunque Ramey demuestra limitación en algunos agudos (el papel es de tesitura alta y el bajo canta papeles ahora muy graves) y de su gran escena de locura ha dejado constancias anteriores más espectaculares (Aix, 1980; recital con Renzetti) su Assur es modélico y una lección magistral de lo que se entiende por canto rossiniano. Larmore lucha con una tesitura demasiado grave y emite notas a veces muy discutibles en ese registro; es cuidadosa cantante, musical y ordenada, y cuando se encuentra cómoda sus resultados convencer (dúos con la soprano, su gran escena del acto II), pero no entusiasman. Lopardo viene precedido por personajes rossinianos a los que dota de elegancia y empeño (Lindoro, Almaviva), pero el registro agudo que precisa Idreno es ajeno a su vocalidad. Aprovecha oportunidades: *La speranza più soave*, que está muy bien cantada. El vocí-



ferante Oroe de Rootering vuelve a caer en la trampa de hacer lo mismo que bastantes predecesores en el papel, como si quisieran competir con el primer bajo, o sea, Assur. Studer ya ha cantado este papel en escena (presentación en Bonn en 1988) y, sin duda, es una de las voces actuales más dotadas para *Semiramide*, si juzgamos que sus rivales son Aliberti, Cuberli, Anderson, Ricciarelli o Deviá (y aparte Gruberova, cuya grabación completa está próxima a salir). La soprano, soberana en todas las exigencias técnicas, la coloratura suficiente y la disposición animosa, es un ejemplo perfecto de lo que es una gran voz servida por una artista vacilante, despiada. Su *Semiramide* no es ni cruel, ni sensual, ni imperiosa, ni nada. Pasa por la partitura con superficial desaprovechamiento de las variadas oportunidades brindadas, dejando al oyente con la sensación de cómo se puede sacar tan escaso partido a unos medios tan importantes. Es el suma y sigue de Cheryl Studer. Lástima.

F.F.

ROSSINI: *Semiramide*. Cheryl Studer, soprano (*Semiramide*); Jennifer Larmore, mezzo (*Arsace*); Samuel Ramey, bajo (*Assur*); Frank Lopardo, tenor (*Idreno*); Jan-Hendrick Rootering, bajo (*Oroe*). Sinfónica de Londres. Ambrosian Opera Chorus. Director: Ion Marin. 3 CD DEUTSCHE GRAMMOPHON 437 797. DDD. 59'45", 74'48", 72'49". Grabación: Londres, 1992. Productores: Moe y Prohmann. Ingenieros: Eberhardt y Hebborn.



Bastante pálidas estas versiones de Yepes y Alonso del *Concierto de Aranjuez* —lo más flojo— y del *Concertino* de Bacarisse —lo más flojo— y del *Concierto* de Bacarisse que llegan al compacto en serie media. Una insuficiente Orquesta Sinfónica de la RTVE tampoco presta un apoyo demasiado brillante, con lo que el resultado es solamente honesto. Preferible, pues, y de lejos, el disco que une las dos obras por el propio Yepes con Argenta y Frühbeck (Fortane), sin olvidar la traducción del *Concierto* por Bream y Gardiner (RCA). Tampoco sobra demasiado espíritu en el repaso a esa curiosa relectura de la tradición que es el *Concierto madrigal*, del que los anaqueles ofrecen también la versión de los dedicatarios, Angel y Pepe Romero, con Mariner (Philips). No hay ninguna opción que agrupe de este modo las tres obras aquí recogidas, lo que en algún caso beneficiará a este disco más bien gris.

L.S.

RORE: *Le Vergine*. Hilliard Ensemble. HARMONIA MUNDI Musique d'abord HMA 1901107. ADD (?). 45'09". Grabación: IX/1982. Ingeniero: Jean-François Pontrefract.



Seguimos desempolvando autores en esta inabarcable música antigua. En esta ocasión le toca el turno a un compositor renacentista flamenco afincado en Italia, exponente del madrigal italiano: Cipriano de Rore (1516-1565). Su música, a pesar de seguir la forma del madrigal itálico, posee un melodismo austero, una complejidad melódica y una rítmica elongada, perfeccionando un discurso más entroncado con su tierra natal que con la Italia de los Medici.

En esta obra, de temática renacentista por los cuatro costados, (la *Madonna*), con ecos de Petrarca, el Hilliard Ensemble realiza

un correcto trabajo, empleando los reguladores de manera sinusoidal, deformando el texto para mostrarnos el solapamiento de las voces; unas voces acaso no tan brillantes como en ocasiones anteriores. Una pequeña salvedad de pronunciación: el carácter fricativo de la «V» en italiano no debe exagerarse, llegando a confundirse con la «F» como ocurre acá en algunos momentos (sobre todo por parte del bajo Paul Hillier).

F.B.C.

ROTA: *La obra para piano.* Danielle Laval, piano. AUIDIS VALOIS V 4698. DDD. 54'51". Grabación: Metz, V/1993.



Una música colorista, simplona, grata, bien construida, con ritmos pegadizos, la que compuso para piano el italiano Nino Rota (1911-1979), especialmente conocido por su música cinematográfica, aunque la dinámica y la propia música, muy tendente a los *ostinati*, termina por hacerse un punto monótona. Hay algunos momentos de bonita dulzura (la *Cantilena* de las 7 *Piezas difíciles para niños*) que podrían haber sido más cuidadosamente matizados, y dotados de más intimidad por Laval. La francesa, ya lo hemos comentado anteriormente en estas páginas con ocasión de otros registros, se produce con notable técnica y mecanismo, pero la dinámica queda estrecha, la necesaria expresividad que en algunas piezas se requiere, están ausentes, y uno tiene la sensación (evidentemente más acusada en su anterior registro de la genial pero traicionera música mozartiana que en esta ocasión) de una cierta asepsia. Mejor discurren las cosas en las piezas más brillantes y extrovertidas (*Preldio n° 7*). Para su fortuna, la toma sonora que obtiene aquí es sensiblemente mejor que en los discos hasta ahora editados para el sello Accord. En suma, no está mal, pero tampoco es de los discos que uno se llevaría a una isla desierta.

R.O.B.

SATIE: *Socrate. 6 Nocturnes. Primer Menuet.* Jean Belliard, tenor; Billy Eidi, piano. TIMPANI IC1020. DDD. 51'11". Grabación: Poissy, VIII/1993. Productor: Stéphane Topakian. Ingeniero: Igor Kirkwood. Distribuidor: Diverdi.



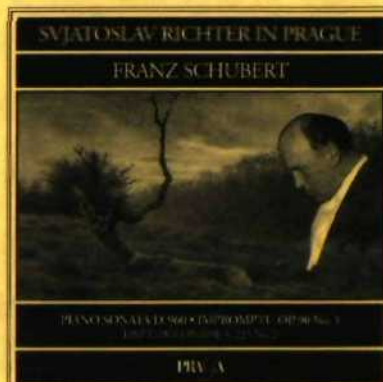
Es éste el Satie menos conocido, el más tardío, el más maduro. Son los años de la muerte de Debussy. Es, además, el Satie que tiene poco que ver con aquel hombrecillo *charmeur, paradoxal, drôlatique*. Es tal vez el más sutil, si no el más profundo. *Socrate*, en rigor, es un ciclo de tres canciones, que puede ser interpreta-

Richter en Praga



Ultimamente, en diversos números de nuestra revista (ver SCHERZO, 73, 78 y 81), R.O.B. comentó muy elogiosamente varios registros de Sviatoslav Richter en Decca, Olympia y Praga Productions, interpretando con su maestría habitual obras de su repertorio de siempre: Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin, Chaikovski, Rachmaninov y varios compositores de nuestro siglo, manteniendo en todos los casos sus acostumbradas dosis de fuego expresivo, asombrosa seguridad técnica, fraseo lógico, texturas clarísimas y fantasía desbordada. Ahora, el sello Praga nos propone dos nuevos CDs. Con tomas sonoras provenientes de diversos recitales dados por el pianista ucraniano en la capital checa durante los años 1954, 1956 y 1972. Las grabaciones hechas por la Radio de Praga no son todo lo diáfanas que sería de desear, y en algunas de ellas (Liszt, Weber) hay demasiado soplo de fondo y se ve claramente que la calidad técnica de los equipos de la emisora no eran el colmo de la perfección (compárese con otras grabaciones hechas en Occidente en esos años); decimos esto porque los discos en cuestión se comercializan a precio caro y, dejando aparte su incuestionable valía artística, realmente no es de recibo pagar casi tres mil pesetas por un disco de estas características (es como si la serie Références de EMI se vendiese a precio caro).

Por lo demás, y como era previsible, asistimos a unas interpretaciones deslumbrantes (especialmente las dos sonatas de Schubert), de una lucidez excepcional, de claridad meridiana y lógica irreprochable. Posiblemente no se pueda imaginar hoy una lectura de la *Sonata, D. 960* tan interiorizada, tan poética y en ciertos momentos tan desolada, como esta que nos ofrece Richter, cuya belleza de sonido, capacidad de matización y contrastes son realmente de otra dimensión artística si la comparamos con cualquiera de los grandes schubertianos que han llevado esta página al disco (Brendel, por ejemplo, más idiomático y ligero, no resiste la superlativa profundidad expresiva de Richter). Con la *Sonata,*



D. 850 pasa tres cuartos de lo mismo: desde una óptica netamente beethoveniana, Richter construye un imponente edificio milagrosamente coherente, con unas extraordinarias energía y vitalidad, otra de las cimas indiscutibles de esta obra en la historia de la música grabada. Las otras obras de Weber y Liszt, de menor entidad compositiva, pocas veces han sido tocadas con tal brillantez y rotundidad, con tal técnica fulgurante y tales recursos expresivos.

En suma, dos registros históricos que se pueden poner de modelos por su convicción, riqueza de matices y profunda musicalidad. Los dos son de escucha obligada, aunque dado el precio de los mismos y en caso de tener que elegir, el dedicado a la *Sonata D. 960* es realmente un documento impagable, absolutamente excepcional.

E.P.A.

SCHUBERT: *Sonata en si bemol mayor, D. 960. Impromptu, D. 899, n°3.* LISZT: *Polonesa n° 2, S. 223.* Sviatoslav Richter, piano. PRAGA PR 254032. ADD. 63'17". Grabaciones: Praga, IX/1972 (Schubert) y VII/1956 (Liszt). Distribuidor: Harmonia Mundi.

SCHUBERT: *Sonata en re mayor, D. 850.* WEBER: *Sonata n° 3 en re menor, Op. 49.* Sviatoslav Richter, piano. PRAGA PR 254031. ADD. 63'56". Grabaciones: Praga, V/1954 (Weber) y VI/1956 (Schubert). Distribuidor: Harmonia Mundi.

do por una voz o por tres, con acompañamiento pianístico o de conjunto de cámara. Los *Nocturnos* están alejados del Satie *montmartrois* tanto como del de los *Sports et divertissements*. El *Minueto* es una perla contemporánea que se engarza de maravilla en este espléndido recital protagonizado por un tenor de voz tendente al falsete, Jean Belliard, que interpreta como los ángeles esos textos platónicos entresacados de una traducción de tres diálogos socráticos (*Banquete, Fedro, Fedón*) y traducidos en música con una rigurosa prosodia que, con perdón, cree-

mos que algo le debe a Debussy. Le acompaña un excelente pianista, que, además, desentraña los austeros *Nocturnos* (¡qué lejos estamos de las *Gnosiennes!*) con gran sentido de los textos. Un precioso disco.

S.M.B.

SCHEIBE: *Sinfonías. Concerto Copenhagen.* Director: Andrew Manze. CHANDOS CHAN 0550. DDD. 61'40". Graba-

ción: II y VIII/1993. Productor: Peter Hanke. Ingeniero: Peter Bo Nielsen.



Este disco viene a suponer una recuperación de sumo interés de algunas obras —tanto sinfónicas en sentido estricto como oberturas para cantatas— del teórico y compositor alemán, más tarde afincado en Dinamarca, Johann Adolph Scheibe (1708-1776). Apartado durante mucho tiempo de la historia viva de la música por su postura contraria a Bach, la escucha de estas partituras demuestra que su estilo no es tan colateral en la evolución de la literatura sinfónica. Composiciones no

fundacionales o renovadoras, pero de muy alta calidad. Las frescas y vitales lecturas del Concerto Copenhagen contribuyen de modo decisivo a que la música de Scheibe se presente como perfectamente defendible. Manze plantea sus lecturas desde una posición que podría entenderse posiblemente como una síntesis de tercera generación dentro de la corriente histórica: la fuerza hamoncourtiana más la elegancia de algunos directores británicos, en especial Pinnock. Los paralelismos con Haydn —más perceptibles aún en los tratamientos de los lentos— son una de las constantes de las versiones. Así, la Introducción a la *Cantata fúnebre* por

el rey Federico V es medida de manera muy cuidadosa, con lo que la entrada de timbales y trompetas se convierte en un efecto de gran contenido dramático. Una recreación de brío extraordinario es la del Allegro assai de la brillante *Sinfonía en re mayor*.

E.M.M.

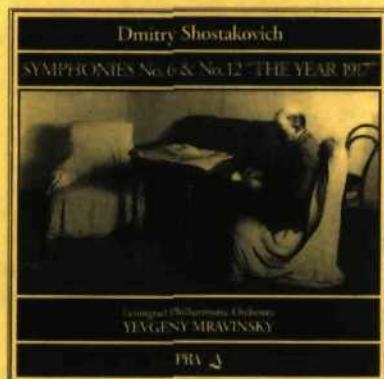
SCHEIDT: *Obras para órgano de Tabulatura Nova (1624): Credo in unum Deum. Passamezzo en la menor. Cantio sacra. Fuga en sol mayor. Psalmus sub communionem.* Wolfgang Stockmeier, en el órgano Marcussen de la Iglesia de San Juan Bautista en Colonia-Thenhoven, Alemania. CPO 999 105-2. DDD. 63'46". Grabación: VII/1991. Productor: Gerhard Georg Ortmann.

Mravinski dirige Shostakovich



Dos espléndidos registros de la Radio de Praga nos llegan ahora a nuestra Redacción, ambos distribuidos en España por Harmonia Mundi a precio caro. Estos dos discos recogen tres conciertos distintos de la Filarmónica de Leningrado en la capital checa en 1955, 1962 y 1967, interpretando bajo la dirección del legendario Mravinski tres sinfonías distintas de Shostakovich: *Sexta* y *Duodécima* en el primer CD, y *Undécima* en el segundo. A nadie le vamos a descubrir ahora el talante visionario, la intensidad y el dramatismo puestos en juego por el maestro ruso, uno de los principales directores de la historia y el más cualificado intérprete de Shostakovich que hoy podemos encontrar (en discos, pues como es sabido falleció en 1985). La Filarmónica de Leningrado, un extraordinario conjunto que en manos de su director titular poseía unas condiciones musicales y técnicas inigualables, traduce como nadie el carácter introspectivo del primer movimiento de la *Sexta*, además de darle el tratamiento trágico, crepuscular y fantasmagórico que posee. En opinión del firmante, es la más excepcional traducción de esta obra que hoy podemos encontrar en el mercado del disco, la más intensa e incandescente. En cuanto a la *Duodécima* (compuesta a la memoria de Lenin), página prosopopéyica y grandilocuente, perfecto modelo de realismo socialista, es traducida por Mravinski con intensidad, vitalidad y fuego expresivo, otro modelo interpretativo concebido con rara convicción, que deja al oyente prácticamente sin resuello.

El otro CD contiene solamente la *Sinfonía n.º 11*, un amplio poema sinfónico compuesto para conmemorar el cuadragésimo aniversario de la Revolución de Octubre. Mravinski, de nuevo, da el acertado tono épico a la obra, de tal forma que el carácter narrativo y visual está perfectamente conseguido. A ello hay que añadir una intensidad, una progresión dramática y una respuesta orquestal realmente memo-



rables. En nuestra opinión, es otra de las versiones insuperadas de esta obra, un monumento impagable a la memoria de su autor. Otras versiones, Kondrashin o Haitink, por ejemplo, no logran ni siquiera aproximarse a este gran fresco sinfónico que en manos de Mravinski parece estar poniendo música a una película imaginaria de Eisenstein.

En definitiva, dos discos extraordinarios, con algunos defectos de sonido en el dedicado a la *Sinfonía n.º 11*, pero de importancia incuestionable dentro del mundo sinfónico de Shostakovich. Ambos muy recomendables.

E.P.A.

SHOSTAKOVICH: *Sinfonías n.ºs. 6 en si menor, Op. 54, y 12, Op. 112. «El año 1917».* Orquesta Filarmónica de Leningrado. Director: Yevgeni Mravinski. PRAGA PR 254017. ADD. 65'51". Grabaciones: Praga, conciertos públicos, VI/1955 (*Sexta*) y I/1962 (*Duodécima*). Distribuidor: Harmonia Mundi.

SHOSTAKOVICH: *Sinfonía n.º 11 en sol menor, Op. 103, «El año 1905».* Orquesta Filarmónica de Leningrado. Director: Yevgeni Mravinski. PRAGA PR 254018. ADD. 60'49". Grabación: Praga, concierto público, VI/1967. Distribuidor: Harmonia Mundi.



Es bueno rescatar algunos de los nombres ilustres en la historia de la música para órgano, en buena medida eclipsados por ese genio llamado Johann Sebastian Bach. Samuel Scheidt es un buen ejemplo, porque su música, sencilla y austera en los corales, alejada de la espectacularidad pero no exenta de virtuosismo, es sin duda muy hermosa, como bien puede apreciarse en su *Passamezzo en la menor*, aunque no nos asombre en la medida que lo hacen las del Cantor de Leipzig. El organista y compositor alemán Wolfgang Stockmeier (Essen, 1931) ofrece una traducción transparente en el diseño polifónico y contenida, serena en la expresión, lo que resulta particularmente adecuado en páginas como el *Credo* o la *Cantio Sacra*, sobre el *Vater unser im Himmelreich* de Lutero. Una toma sonora impecable redondea un disco sin duda muy disfrutable.

R.O.B.

SCHÖNBERG: *Pierrot Lunaire, Op. 21. Cinco Piezas para Orquesta, Op. 16. Oda a Napoleón Bonaparte, Op. 41.* Derrick Olsen y Jeanne Héricard, recitadores. Orquesta Sinfónica de la Radio del Sudoeste, Baden-Baden. Director: Hans Rosbaud. WERGO. Edición Hans Rosbaud WER 6403-2. 286 403-2, SWF. ADD. Mono. 68'05". Grabaciones: Baden-Baden, 1957, 1958, 1953. Ingeniero: Ludwig Heiss.



Una mezcla sutil de autoridad frente a los ejecutantes y de deferencia hacia el compositor, abnegación, perseverancia, lucidez, hasta una buena dosis de humor para salvar momentos difíciles, es el retrato ideal del director de orquesta, la figura soñada que Pierre Boulez consideró encarnada en Hans Rosbaud. Un músico que se enfrentaba a las partituras sin prejuicios o apriorismos, sin

forzarlas para ajustarlas a particulares obsesiones, respetando sus reglas de juego, su personal elocuencia. Ejemplar en este sentido es el modo de afrontar el espinoso tema del Sprechgesang aquí con la muy valiosa colaboración de Jeanne Héricard en *Pierrot* y Derrick Olsen en la *Oda*. En la primera de esas obras se evita la tentación de la solemnidad constructivista, bastante injustificada; de hecho los números de escritura estricta, *-Nacht, Parodie, Der Mondfleck-*, son minoría frente a los que fluyen libremente a la manera de verdaderas piezas características. Tampoco se cargan las tintas expresionistas que tantas veces despojan del tono humorístico a los números paródicos creando un clima exageradamente tenso que desmiente la ligereza y frescura de la escritura instrumental de este cabaret sublimado.

No menos valiosa es la propuesta de las *Piezas Opus 16* poniendo en primer plano el problema que cada una plantea, su peculiar color sin el reduccionismo descriptivo a que tantas veces conduce una lectura demasiado literal de sus subtítulos. Completa esta interesante grabación la *Oda a Napoleón*, una obra militante de fuerte contenido político que se ha mantenido en un discreto segundo plano en el catálogo de su autor. Aquí se interpreta en la traducción alemana del original inglés llevada a cabo por Heinrich Stadelmann y que fue a su vez objeto de profunda revisión por parte del propio Schönberg. Rosbaud hace una versión de inmaculada nitidez en la que los complejos motivos son pertinentemente analizados en sus más mínimos detalles sin perder ningún matiz de la línea expresiva ni de la carga sarcástica de los versos de Byron.

D.C.C.

SCHUMANN: *Escenas de niños*, Op. 15. *Escenas del bosque*, Op. 82. *Carnaval*, Op. 9. Paul Badura-Skoda, piano (Bösendorfer). AUVIDIS VALOIS V 4699. DDD. 65'15". Grabación: Viena, III/1993.



El bueno de Badura-Skoda se marca aquí un patinazo de consideración, perceptible desde el mismo comienzo de las *Escenas de niños*. El primer número de éstas parece más una huida que algo con poesía y lirismo. Y así todo lo demás, incluida una *Träumerei* enteramente olvidable, plana y sosa a más no poder, unas *Escenas del bosque* que nos hacen añorar a Kempff, Arrau o Pires, y un *Carnaval* de una monotonía exasperante, que de nuevo queda a años luz de las lecturas más reconocidas, léase Rachmaninov, Benedetti-Michelangeli, Arrau, Kempff o Pollini. Estrecha la dinámica, pulcra la realización, y el rico mundo expresivo schumanniano que buscamos con ahínco pero que no aparece por lado alguno. Toma sonora de amplitudes canijas, con el Bösendorfer saturando un

habitáculo abiertamente inapropiado. En fin, para olvidar cuanto antes.

R.O.B.

SCHUMANN: *Oberturas*. Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Neeme Järvi. CHANDOS CHAN 6548. DDD. 47'29". Grabaciones: Londres, 1987-88. Productor: Brian Couzens. Ingeniero: Ralph Couzens.



Parece lógico pensar que la casa Chandos se ha decidido a publicar este disco, después de media docena de años de ser grabado, porque no esperaba ya poder continuarlo. No es una buena política comercial lanzar un compacto de precio alto con sólo 47 minutos de duración. ¿Acaso no había otras obras de Schumann para completarlo? ¡Si hasta había una sinfonía entera!

El infatigable Neeme Järvi, el director que más cantidad y variedad de discos graba, nos ofrece ahora tres oberturas de Schumann —*Manfredo*, *Julius Caesar* y *Genova*— y esa especie de sinfonía incompleta que es su *Obertura*, *Scherzo* y *Finale*. Son interpretaciones más sólidas que poéticas, con tempi ligeros y que se quedan más bien en la superficie. Tomemos, por ejemplo, el caso de *Manfredo* —una de las mejores páginas de Schumann— y ahí está todo lo escrito por el autor pero muy poco de lo no escrito pero que está implícito en la partitura. No hay más que escuchar la versión de Furtwängler, inolvidable, para entender lo que digo.

Buena realización técnica y sonora de los Couzens y excelente prestación de la Sinfónica de Londres.

C.R.S.

SCHÜTZ: *Salmos de David* (selección). Coro del Trinity College de Cambridge. James Morgan y Richard Pearce, órgano. His Majesties Sagbutts and Cornetts. Director: Richard Marlow. CONIFER 74321 16072 2. DDD. 64'06". Grabación: Cambridge, VI-VIII/1990. Productor: Mark Brown. Ingeniero: Antony Howell.



La propuesta de la interpretación de Marlow de una parte de los *Salmos de David* de Heinrich Schütz se basa en la exteriorización elocuente del origen veneciano de las obras, en concreto a partir de la música antifonal de los Gabrieli. De modo que las lecturas, que cuentan como bazas decisivas con un coro magnífico y un sobresaliente conjunto instrumental, atienden a la espacialidad —notable la distribución estereofónica en *Herr, unser Herscher*— las imitaciones entre voces e instrumentos —*Wie lieblich sind deine Wohnungen*— y a los efectos de proximidad y lejanía,

como en *Jauchzet dem Herrn, alle Welt*. El melodismo es ciertamente italiano, quedando clara la experiencia madrigalística de Schütz; tampoco deja de percibirse el influjo de Monteverdi, aquí situado en un segundo plano. Sin embargo, algunos volúmenes producen más un efecto de masa que de profundidad sonora, sobre todo en la pieza que cierra el programa del disco, *Alleluja Lobet den Herren*.

E.M.M.

SHOSTAKOVICH: *Sonata en re menor*, Op. 40. **PROKOFIEV:** *Sonata en do mayor*, Op. 119. *Adagio Op. 97* (del ballet «*Cenicientos*»). *Balada*, Op. 15. Sonia Wieder-Ather-ton, violonchelo; Laurent Cabasso, piano. AUVIDIS VALOIS V 4666. DDD. 65'51". Grabación: Metz, IX/1992. Productor: Nicolas Bartholomé. Dirección artística: Julien Azais.



Dos compositores soviéticos, cercanos en el tiempo y que sólo escribieron una sonata para violonchelo y piano se reúnen en este disco ya por eso coherente en su programa. Shostakovich compuso su pieza después de su ópera *Lady Macbeth de Mtsensk* y antes de su *Cuarta Sinfonía*, es decir en un momento crucial de su vida —problemas con Nina, su primera mujer— y de su obra. Por eso la *Sonata* ofrece un lenguaje depurado, en el que la intimidad se revela sin demasiados velos y a través de una escritura que, por ejemplo en el brahmsiano *Allegro moderato* inicial, se quiere decididamente lírica, y hasta trágica en el *Largo* tan de la casa. Segundo y cuarto tiempos se decantan hacia lo folclórico —hay por medio un viaje a Crimea— y revelan esa ironía no menos propia. Prokofiev, por su parte, había decidido componer un ciclo de composiciones para el instrumento tras su encuentro con Mstislav Rostropovich, que la estrenó en Moscú junto a Svyatoslav Richter en 1949. Ello hace que la obra haga hincapié en las posibilidades expresivas del violonchelo sobre la base del estilo un poco sincrético que el autor luce en su última época. El *Adagio* y la *Balada* son piezas menores, líricas y gratas. Sonia Wieder-Ather-ton —alumna de Maurice Gendron— y Laurent Cabasso se muestran como unos intérpretes que parecen hacer de la discreción su bandera, pulcros y suficientes, aunque les falte, a pesar de su juventud, algo de empuje. Tal vez la violonchelista debiera haber cedido en algún momento a la vehemencia —siempre controlada— que atisba en algún momento su compañero al piano. Gracias a Auidis Valois por tomar en cuenta al castellano —aunque sea con alguna falta de ortografía— en sus notas al programa.

L.S.

STRAUSS/JANACEK/DEBUSSY: *Sonatas para violín y piano*. Dmitri Sitkovetski, violín; Pavel Gililov, piano. VIRGIN 7243 5 45002 2/0 DDD. 59'21". Grabación: Londres, VII/1988. Productor: Andrew Keener. Ingenieros: Mark Vigars y Tristan Powell.



Que la pléyade de instrumentistas rusos repartidos por el mundo que rondan ahora los cuarenta años —especialmente violinistas y pianistas— constituye un colectivo admirable por muchos motivos, es cosa sabida. Que, de esos motivos, el de poseer una preparación mecánica y técnica sobresalientes es el primero, tampoco lo ignora nadie. No se salen de ese perfil los intérpretes que protagonizan este CD, Sitkovetski y Gililov, de 1954 y 1950, respectivamente. Pero con el valor añadido de que también demuestran un plausible sentido discriminatorio de estilos, a través de ejemplos de tres compositores que los poseen tan dispares.

No se explican en el librito que acompaña al disco las razones de tal acoplamiento, pero son escasas, efectivamente, las identidades o similitudes de lenguaje que puedan encontrarse entre Leos Janáček (1854-1928), Claude Debussy (1862-1918) y Richard Strauss (1864-1949), a pesar de su casi absoluta contemporaneidad. Por más que, bien mirado, quizás sea esta misma diversidad de conceptos creadores en compositores de cronología vital coincidente, razón suficiente, y aun sugestiva, para el emparejamiento.

Una claridad de sonido notable, que ayuda a advertir mejor las sutilezas tímbricas que extrae Gililov de un uso inteligente y no abusivo de los pedales, añade valor a la, ya en sí, interesante propuesta interpretativa.

LH.

SVENDSEN: *Octeto de cuerda en la mayor Op. 3. Romanza para violín y cuerdas Op. 26*. **NIELSEN:** *Quinteto de cuerda en sol mayor. Conjunto de Cámara de la Academy of St. Martin-in-The-Fields*. **CHANDOS CHAN 9258**. DDD. 68'06". Grabación: Suffolk, IV/1993. Productor: Paul Spicer. Ingeniero: Richard Lee.



El interés de este disco se centra en la novedad del programa: músicas camerísticas poco divulgadas, redactadas además para combinaciones instrumentales algo periféricas dentro de la especialidad y pertenecientes a compositores de países —Noruega, Dinamarca— que sólo desde hace muy poco tiempo empiezan a ser tenidos en cuenta por la fonografía. Ahora bien, las expectativas se ven truncadas en parte: el *Octeto* de Svendsen desarrolla una música mecánica, de construcción endeble y nada rica en ideas. Los intérpretes se empeñan en defender la obra, a la que dan

un tratamiento sinfónico, se centran en el canto sencillo de su *Andante sostenuto* y emparentan con la composición homóloga de Mendelssohn en el *Finale*. Hiperlirico el acercamiento a la *Romanza*. Tampoco forma parte del legado más importante de Nielsen este *Quinteto*, donde asistimos al proceso de aprendizaje y maduración de un autor, que aquí todavía se encuentra bajo el peso de la influencia centroeuropea, sobre todo la de Brahms en el *Adagio*. Los músicos de la *Academy* ni ocultan esta deuda, ni buscan de modo forzado aspectos renovadores. Aprovechan al máximo los mejores momentos de escritura instrumental, como son las partes de las violas en el *Allegro pastorale* con que comienza la página.

E.M.M.

TAVENER: *Eterna memoria*. **BLOCH:** *De la vida judía* (arr. Palmer). Steven Isserlis, violonchelo. *Virtuosos de Moscú*. Director: Vladimir Spivakov. RCA CD single 09026 61966 2. DDD. 21'28". Grabación: Blackheath, V/1993. Productor: Andrew Keener. Ingeniero: Tony Faulkner.



La mitad de los veintinueve minutos de música que ofrece este disco se los lleva una obrita de John Tavener, *Eterna memoria* (1991), que suena inevitablemente a *El velo protector* y, por tanto, a cien veces escuchada. Naturalmente, la presencia del canto religioso ortodoxo ruso está al fondo de la más bien reiterativa inspiración del autor. La otra mitad completa la vocación ecuménica de RCA con *De la vida judía* (1924), de Bloch, bella si no sustanciosa pieza, en origen para violonchelo y piano, y que incluye en su tercer tiempo, *Súplica*, tal vez la melodía más memorable de su autor. Steven Isserlis es un chelista magnífico que se sobra para negociar con soltura estas músicas de interés más bien escaso. Ustedes verán.

L.S.

TURINA: *Oración del torero*. **CASTILLO:** *Concierto para piano n.º 1*. **ELGAR:** *Serenata*. **PROKOFIEV:** *Sinfonía n.º 1*. *Montreal Chamber Players*. Ana Guijarro, piano. Director: Francisco de Gálvez. Promotora Andaluza de Programas. Junta de Andalucía. DDD. 60'57". Grabación: Montreal, IV/1993. Productores: John Klepko y Wiesław Woszczyk. Ingeniero: Wiesław Woszczyk.



No es ninguna mala idea, sino todo lo contrario, la de *incrustar* una página de compositor español contemporáneo —el *Concierto n.º 1*, para piano y orquesta (1958) de Manuel Castillo

(Sevilla, 1930), en esta ocasión— en una grabación en la que le acompañen piezas de la popularidad de la *Oración del torero* de Joaquín Turina, la *Serenata para cuerdas* de Elgar, y la *Sinfonía clásica* de Prokofiev. Quizás sea ésta la fórmula más solapadamente eficaz para, en registros tan solventemente grabados como éste, ir acercando la música de nuestros días, a la que tan reacia se sigue mostrando el aficionado medio, de aquí y de fuera de aquí, aunque se trate de lenguajes, como el de Castillo, fuertemente independientes y nada proclives a la novedad *a fortiori*.

Nada es preciso comentar sobre los títulos de Turina, Elgar y Prokofiev. Por lo que concierne al de Manuel Castillo, baste apuntar que su condición de pianista destacado le proporciona al *Concierto* que aquí se ofrece, aun tratándose de obra de primera época y el número uno de los cuatro que ha escrito, características instrumentales de perfecta adecuación al vehículo solista, al que también se acierta a hacer dialogar con fluidez con la orquesta.

Son más que estimables las versiones del malagueño Gálvez al mando de los excelentes *Montreal Chamber Players*, como lo es su acompañamiento a Ana Guijarro en el *Concierto* de Castillo. La cual hace honor, en su cometido solista, a su cualidad de continuadora de la labor pedagógica de aquél en la cátedra de piano del Conservatorio de Sevilla, que, precisamente, ostenta el nombre del propio compositor y pianista hispalense.

LH.

VAUGHAN WILLIAMS: *Dona nobis pacem*. *Cuatro himnos*. *Hacia una región desconocida*. *Batid palmas* (*Salmo 47*). *Señor, Tú has sido nuestro refugio* (*Salmo 90*). Judith Howarth, soprano; John Mark Ainsley, tenor; Thomas Allen, barítono. *Corydon Singers*. *Corydon Orchestra*. Director: Matthew Best. HYPERION CDA 66655. DDD. 76'26". Grabaciones: 1992-1993. Productor: Mark Brown. Ingeniero: Antony Howell.



En el número 80 de SCHERZO me refería en términos laudatorios a la versión que de *Dona nobis pacem* nos ofrecía Richard Hickox en la serie *British Composers* de EMI. Esta de Matthew Best es también excelente, más recogida que la de aquél, con una magnífica Judith Howarth y un Thomas Allen más comedido que el eficaz y brillante Bryn Terfel. Hickox se entrega más, posee una orquesta más rica y es, definitivamente, más dramático, lo que hace que, en conjunto, lo prefiramos. Pero el disco de Best ofrece cuarenta minutos de parte de la mejor música de Vaughan Williams, un autor cuya obra coral merece ser conocida, por su expresividad de buena ley, por su emoción directa, por su carencia de afectación. Los *Cuatro himnos*

(1914) se benefician aquí, además, de la muy bella voz de John Mark Ainsley, decidido a extraer toda la hermosura de unas piezas entre las que destaca un *Himno de la tarde* con un emocionante solo de viola. *Hacia una región desconocida* (1906) se sirve de textos de Whitman y su delicadeza directa, casi rapsódica, se convierte al fin en una afirmación exultante, como corresponde al poeta americano. Los dos *Salmos* (1920-1921) pertenecen a una vena muy británica y muestran un tratamiento coral pleno de sabiduría, revelador del buen conocimiento del autor de una tradición a la que se incardina de mil amores. Los Corydon hacen gala de nuevo de su superación constante en unas páginas que no defraudarán al buscador de novedades, aunque se trate, en la forma, de un lenguaje que carece de ellas.

L.S.

VIERNE: *La música de cámara. Kendorcuff y Gardon, pianos; Carracilly, viola; Chifoleau, violonchelo. Cuarteto Phillips. 2CD TIMPANI 2C 2019. DDD. 79'40", 78'52". Grabaciones: Poissy, 1990-93. Productor: Stéphane Topakian. Ingeniero: Igor Kirkwood.*



Después del CD de Kontrapunkt con su *Sinfonía n.º 1* (comentado en el número de julio/agosto últimos por F.G.U.) nos volvemos a encontrar con Louis Vierne (Poitiers, 1870-París, 1937) en esta doble reciente producción de Timpani, abarcadora de toda la música de cámara que escribió el compositor-organista francés. Cuyos treinta y siete años ocupando el puesto de organista en Notre-Dame de París determinaron en gran manera que sus atenciones compositivas se dirigieran con preferencia a su instrumento, al que asimismo acudió en sus seis *Sinfonías*.

Su música de cámara se contrae, pues, a sólo ocho títulos, seis de los cuales se graban por primera vez. Sin embargo, la muy completa formación que recibió de César Franck, primero, y de Charles-Marie Widor después, unida a una hipersensibilidad maltratada sin piedad por la vida, desde una llegada a ella prácticamente ciego, conformaron al alimón la doble característica de la parcela que se ofrece aquí. La perfección y la elegancia de la escritura, sin perjuicio de un personal tratamiento del sistema tonal, el lógico sentido de las proporciones y la bien lograda transparencia, típicamente francesa, por un lado; y el transido, dolorido talante expresivo que emana de la mayoría de estos pentagramas, puede todo ser plenamente advertido —y gustado— en las poco más de dos horas y media que duran en total estos dos compactos. A ello cooperará de seguro, y en no escasa medida, tanto la

solvencia completa de los diversos intérpretes seleccionados, como el destacado trabajo técnico en la plasmación material de las versiones.

L.H.

VIVALDI: *Conciertos para flauta R 433, 434, 439, 441, 443 y 444. Dan Laurin, flauta. Conjunto Barroco de Drottningholm. BIS CD-635. DDD. 54'42". Grabación: Estocolmo, 1991. Productores: Arne Almqvist y Dan Laurin. Ingeniero: Bjorn Norin.*



Se reúnen en este disco seis preciosos conciertos para flauta de Vivaldi que tienen aquí una notable interpretación del flautista ruso-sueco Dan Laurin que utiliza dos flautas de pico —soprano y contralto— dentro de una línea que intenta reproducir, en lo posible, las formas de ejecución de tiempos de Vivaldi. Aunque siempre quedarán sombras en torno a este tema, la música del genio italiano aparece aquí llena de encanto, viva, con la brillantez o la suave melancolía de sus diversos pasajes. Las partes virtuosísticas están muy bien ejecutadas y el sonido resulta claro y hermoso, sin exceso de vibrato.

Al éxito contribuye la decisiva aportación de los miembros del Conjunto Barroco de Drottningholm —2 violines, viola, chelo, contrabajo y clave— que aparecen perfectamente compenetrados con el solista. Es una lástima que el disco, muy bien grabado, resulte tan breve. Un par de conciertos más del enorme catálogo vivaldiano hubiesen venido muy bien a este, por lo demás, muy agradable compacto.

C.R.S.

WEISS: *Giaccone. Sonatas en re mayor y re menor. Preludio, Minueto y Fantasía. Giaccone. José Miguel Moreno, laúd (Uncilla-Moreno, 1991, a partir de Schelle, 1727). GLOSSA GCD 920102. DDD. 63'57". Grabación: El Escorial, VI/1993. Productor e ingeniero: José Miguel Moreno.*



Si en uno de los primeros registros de Glossa —el titulado *Canto del caballero*— Moreno demostraba su condición de sensacional vihuelista, uno de los más importantes, sin duda, del actual panorama interpretativo, en éste dedicado a Sylvius Leopold Weiss evidencia otro tanto con respecto al laúd. El disco posee muchos valores, comenzando por la construcción simétrica del programa, donde las tres breves piezas centrales son enmarcadas por las sonatas y las chaconas. Moreno da a sus versiones de Weiss un cálido aire mediterráneo, de modo que las danzas cobran un marcado sentido melódico y expre-

sivo, sin perder nunca un carácter vivo y decidido o desatender las posibilidades polifónicas del instrumento. Algunos momentos de la grabación merecen ser destacados, en especial la rítmica de la Gigue final de la *Sonata en re menor*, la claridad y elegancia de los trinos de la Sarabanda de la *Sonata en re mayor* o el incremento, tan medido, de la tensión en la *Allemande* y la Giga de esta misma obra. La limpieza de ejecución es constante, salvo un poco menos en la *Courante* de la *Sonata en re mayor*. La grabación es de una notable presencia, pero lo que se gana en perceptibilidad —por ejemplo, de los bajos— es a costa de una cierta artificiosidad del volumen sonoro del laúd y un leve soplo de fondo.

E.M.M.

WOLKENSTEIN: *Lieder. Sequentia. DEUTSCHE HARMONIA MUNDI 05472 77302. DDD. 70'50". Grabación: Colonia, I/1993. Productor: Klaus L. Neumann. Ingeniera: Barbara Valentin.*



Las realizaciones de música medieval del grupo Sequentia tienen siempre un enorme poder vivificador, incluso cuando algunos de sus presupuestos interpretativos puedan ser colocados en tela de juicio por exceder presuntamente el marco que se considera hasta la fecha como el más adecuado para el período (caso de su *Ordo virtutum*). Su acercamiento presente a Wolkenstein se hace desde una visión de desnudez mucho más descarnada que la antigua del Studio der Frühen Musik con Binkley (EMI). Tal punto de partida acarrea resultados muy fértiles y expresivos en el tono de romance popular dado a *Wes mich mein bül* o la poética soñadora de *Es seusst dort her*, donde se produce un dialéctico cara a cara entre la voz y el arpa, tañida ésta de modo extraordinario por Benjamin Bagby. Un punto de gran interés se centra en la vía escogida para la interpretación del largo poema autobiográfico *Es fuegt sich*, a cargo de una voz sola, pieza crucial para la que el intérprete —Bagby— descubre un semi-recitado musical de gran capacidad sugeridora; la narración personal de Wolkenstein cobra así un sentido casi épico. La proximidad de lo popular —a la vez que los ecos más o menos atenuados del mundo árabe— se encuentra de nuevo en el canto conclusivo, *Vil lieber grüsse*.

E.M.M.

ZIMMERMANN: *Enchiridion, pequeñas piezas para piano. Sonata para violonchelo solo. Cuatro pequeños estudios para violonchelo solo. Intercomunicaciones para violonchelo y piano. Michael Bach, violonchelo; Bernhard*

Wambach, piano. CPO 999 198-2. DDD. 61'49". Grabaciones: Moers, V y VIII/1992. Productor: Burkhard Schmilgun. Ingeniero: Holger Schlegel. Distribuidor: Diverdi.



Las dos partes de *Enchiridion* están claramente diferenciadas: la primera sigue una estructura semejante a la suite barroca, mientras que la segunda presenta una serie de «ejercicios», en un sentido lo mismo de estudio técnico instrumental que de meditación al modo jesuita (recuérdese que *Enchiridion* fue el título dado por Erasmo a un libro de moral cristiana). La interpretación sigue un proceso de construcción de pequeños mundos sonoros autosuficientes, muy contrastados en rítmica y dinámica. La *Sonata para violonchelo solo* es a todas luces la obra más importante para el instrumento en solitario entre la *Sonata Op. 8* de Kodály y *Nomos alpha* de Xenakis. Reúne todos los rasgos de la modernidad en la escritura para la cuerda: *crescendi* bruscos, rápida alternancia del *pizzicato*, toque sobre el puente; pero, como se encarga de demostrar la interpretación, todo ello no constituye un catálogo vacío de recursos únicamente virtuosísticos. Bach extrae de la *Sonata* una dimensión hiperdramática. Menos entidad tienen los Cuatro pequeños estudios, no exentos tampoco de interés. Pianista y violonchelista crean tanto climas como tensiones en la obra final del registro.

E.M.M.

ZIPOLI: *Cantatas y Sonatas. Solistas del Conjunto Elyma. Dominique Ferran, órgano. LES CHEMINS DU BAROQUE K617037. DDD. 65'29". Grabación: Córdoba, (Argentina), VIII/1993. Productores: Alain Pacquier y Lionel Lissot.*



Interesantísimo disco sobre las obras europeas del compositor toscano Domenico Zipoli, previas a su etapa americana (embarcó para las Indias el 5 de abril de 1717 en el puerto de Cádiz). Las obras del jesuita de Prato abarcan dos cantatas de corte scarlattiano (*Dell'offese a vendicarmi* y *Mia Bella Irene*) dos *Sonate d'intavolatura* y —cómo no— una sonata para violín y bajo continuo.

Con intérpretes poco conocidos pero de calidad, destacando el buen hacer del barítono, Víctor Torres, el oyente saboreará estas obras, interpretadas con conocimiento del estilo. El organista, Dominique Ferran, un tanto ampuloso y farragoso, pero sin faltar a la corrección. La carpetilla, un trabajo de artesanía, con unas curiosas notas en lengua castellana (en lugar de la lengua de Goethe), además del francés y el inglés.

F.B.C.

RECITALES

DA CAPO. Arturo Muruzábal; violonchelo, Margarita Lambertí, piano. Obras de Cassadó, Saint-Saëns, Mendelssohn, Rachmaninov, Rimski Korsakov, Fauré, Frescobaldi, Schumann. KP01. DDD. Grabación: XI/1992. Ingeniero y productor: Pieter Nieboer.



Con el título de *Da Capo* se presenta en España el primer disco compacto del gran violonchelista español afincado en Holanda Arturo Muruzábal. Este músico formado con E. Correa y M. Cervera que estuvo ejerciendo durante varios años la labor de primer chelo en la Orquesta Sinfónica de RTVE tuvo que marcharse de nuestro país por la puerta pequeña (como ha ocurrido con tantos otros) minusvalorado y despreciado; y ha sido en Holanda, país de adopción, donde está desarrollando una gran carrera tanto en función de primer chelo de una de las Orquestas Sinfónicas de la NOS (*radio holandesa*) en Hilversum, como solista de primera categoría interpretando las *Variaciones rococó* de Chaikovski, *Conciertos* de Haydn, Elgar, Saint-Saëns, *Triple* de Beethoven, *Don Quijote* de Strauss, y recitales a dúo con piano, o invitado con otras formaciones camerísticas. Un hito ha marcado interpretando en el Concertgebouw de Amsterdam la parte solista de chelo de *La transfiguración de Nuestro Señor Jesucristo* de O. Messiaen en presencia del compositor, concierto que ha sido editado en CD. En este disco, a dúo con su mujer, nos presenta una muestra del mejor (y más difícil) repertorio de bises para chelo y piano magníficamente interpretado por ambos músicos. Un sonido robusto y poderoso, bello y dúctil de vibrato, con una afinación perfecta define la personalidad de este intérprete más cerca de los antiguos maestros que de la concepción actual. El acompañamiento (algo no siempre valorado) que realiza la pianista M. Lambertí complementa idealmente este dúo. Versiones excelentes de primera categoría: *El cisne*, *Requiebro*, *El vuelo del moscardón*, todos los *Faurés*, *La Sonata nello stile antico spagnolo* de Cassadó harán las delicias de todos los aficionados al repertorio chelístico y de los que aprecien un gran solista que podría tener justa fama internacional si algún avisado agente se lo propusiera.

T.G.

LACHRYMAE. Recital de Kim Kashkashian, viola. Britten: *Lachrymae op. 48a*. Hindemith: *Trauermusik*. Penderecki: *Concierto para viola y orquesta de cámara*. Orquesta de cámara de Stuttgart. Director: Dennis Russell Davies. EMC New Series 1506 439

611-2. DDD. 49'40". Grabación: 1992. Productor: M. Eicher. Ingeniero: P. Laenger.



Dowland es uno de los compositores que más frecuentó Britten: el sonido del *consort* de violas y violines, la utilización del acorde aumentado, su armonía pre-debussysita... han proporcionado una reflexión, una vía posible, para una música ni tonal ni tampoco atonal: una tonalidad corroida si se quiere, o una armonía ensanchada. Encontraríamos una búsqueda paralela en esta obra de Hindemith pero con otro modelo, el coral bachiano, y luego otro resultado, tal vez más cerrado. Las dos obras, escritas en 1950 y 1936, han resistido la embestida post-serial y nos llegan en toda su contemporaneidad: ambigüedad de lenguaje, para *Lachrymae*; intensidad concentrada (por una vez) en la *Música fúnebre* de Hindemith. Kashkashian ha revalorizado la viola en su papel solista, como lo atestiguan sus anteriores CDs: el mismo *Lachrymae* en su versión con piano, y un extenso repertorio que comprende Shostakovich, Chihara, Bouchard... (CDs ECM New Series), y en este nuevo CD, su interpretación es igualmente superlativa. Hay que saludar también el humor de la violista por haber incluido la música fúnebre que Penderecki escribió en los ochenta: el academicismo llorando la muerte de la imaginación.

P.E.

PROPINAS FAVORITAS. Obras de Schumann (*Tocata Op. 7*, *Arabesque Op. 18*). Liszt (*Fuegos fatuos*, *Nocturno n.º 3*), Chopin (*Andante spianato* y *Gran Polonesa brillante Op. 22*, *Nocturno Op. 15 n.º 2*), Granados (*Danza española Op. 37, n.º 5*), Mompou (*Canción y danza n.º 6*) y Rachmaninov (*Preudio Op. 3, n.º 2*). Rafael Orozco, piano. AUIDIS VALOIS V 4696. DDD. 50'02". Grabación: Herts, Reino Unido, II/1993.



No es que este tipo de discos de *popurrís* con títulos abiertamente cursis sean muy atractivos a priori, pero la cosa puede tener un pasar si en ellos encontramos algo especialmente sobresaliente en cuanto a interpretación. No es, por desgracia, el caso en el registro de Orozco que nos ocupa. El *cordobés* luce, como es de esperar, sus notables medios, especialmente apreciables en Liszt y Rachmaninov, pero le falta hondura expresiva en el *Nocturno* chopiniano, en la *Canción y danza* de Mompou (en la que echamos en falta el refinamiento de Larrocha, también con más tino en la *Danza* de Granados, y el intimismo de Colom) y en la *Arabesque* de Schumann (escuchar a Rubinstein o Arrau), tensión en la obsesiva *Tocata* de Schumann (Horowitz es aquí la referencia obligada), chispa en el *Andante spianato* y *Gran Polonesa* (Zimmerman o, de nuevo Rubinstein), y grandeza en el

Preludio de Rachmaninov (la que sí dan el propio compositor o Richter). En suma, un disco bien grabado y con buenas notas de Luis Trullén, pero cuyo interés interpretativo es, la verdad, muy escaso. Pasar de largo.

R.O.B.

NOCTURNAL. Recital de Julian Bream, guitarra. Britten: Nocturnal. Brouwer: Sonata. Lutoslawski: Melodías folklóricas. Martín: Cuatro piezas breves. Takemitsu: All in Twilight. EMI CDC 7 54901 2. DDD. 73'. Grabación: 1992. Productor: D. Groves. Ingeniero: M. Sheady.



Una superior comprensión de la partitura, un sonido —o un tono— reconocible entre mil, un swing omnipresente... son algunas de las cualidades por las cuales Julian Bream es el guitarrista favorito de los aficionados y profesionales del instrumento. Añadiría una sensación personal: las obras interpretadas, desde Dowland al laúd hasta los contemporáneos, parecen estar hechas a medida para él. En este CD, se trata más que de una sensación ya que las obras fueron encargadas o creadas por Bream. El intérprete consiguió imponer, en los sesenta, la primera obra seral para guitarra, *Cuatro piezas* de Frank Martin, encontrando en ellas un lirismo abrupto; esta pequeña obra maestra se tiñe de una luz crepuscular. La interpretación del *Nocturnal* de Britten es igualmente extraordinaria: un largo malestar, en diversos estados: agitado, ansioso, insomne..., que encuentra su desenlace en el tema de Dowland (que genera la obra), *Ven, muerte*. Mismo clima nocturno o sepulcral, pero más cerebral tal vez, en la obra de Takemitsu. La ruptura proviene de la iconoclastia de Brouwer haciendo dialogar a Beethoven, el padre Soler y el cucú de Pasquini. Me permitiría un solo pero: las melodías folklóricas de Lutoslawski arregladas por Bream hubieran podido ser reemplazadas por *The Blue Guitar* de Tippett para completar este disco admirable.

P.E.

THOMAS TROTTER. Órgano. Transcripciones para órgano de Wagner (Coro de los Peregrinos de *Tannhäuser*; La cabalgata de las Walkyrias). Rossini (Obertura de Guillermo Tell), Chaikovski (Cascanueces-fragmentos), Suppé (Obertura Poeta y Aldeano), Gounod (Marcha fúnebre de una marioneta), Mendelssohn (Obertura de El sueño de una noche de verano) y Elgar (Pompa y circunstancia: marcha nº 1; Canción matinal). En el órgano de la Town Hall, Birmingham. DECCA 436 656-2. DDD. 74'30". Grabación: Birmingham, IV/1992. Productor: Chris Hazell. Ingeniero: Simon Eadon.



Pasión bizantina

El compositor y musicólogo Christodoulos Halaris prosigue sus excavaciones arqueológicas de la música antigua griega abarcando un periodo que va desde el coro para las tragedias de Eurípides (Siglo V antes de Cristo) hasta las baladas medievales del Siglo XV, y de la música secular bizantina y postbizantina. Comenté en varios números de *SCHERZO* las primeras entregas de esta aventura, cómo el investigador descodificó los manuscritos parasemánticos (o sea: signos derivados del alfabeto arcaico jónico), cómo los realizó para una (excelente) orquesta con instrumentos tradicionales y solistas vocales.

La nueva entrega, en edición limitada (pero se puede adquirir cada volumen por separado), propone las obras de dos maistores bizantinos de los siglos XII y XV, música antigua y medieval griega y música bizantina que recubren un periodo de ¡veinticuatro siglos!

Halaris inscribe el inmenso corpus bajo el signo de Dionisios, ya que hasta los dos Maistores que fueron monjes y patriarcas (=primer cantor) escribieron *Kratimatas*, músicas para prostitutos masculinos y para banquetes, así como obras que celebraban la ebriedad ritual (cortejos nupciales, etc...). Al escuchar estas obras hoy, difícilmente puedo imaginar aquellos servidores del dios ctónico, mimos, prostitutos y bailarines invitando a los festines *los demonios, el diablo y el furor de diez mil guerras*. La sombra de Dionisios, sin embargo, persiste, pero a través de un velo kavaiano; la sensación del vino fuerte, «como el que beben aquellos que se abandonan bravamente al placer» viene reemplazada por la imagen de la casa que el poeta visitaba a menudo, de joven, y donde, con su fuerza exquisita, el Amor se apropió de su cuerpo: «...entreteniéndome delante de la casa a mirar el umbral, sentí exhalar la emoción voluptuosa que mi ser entero conservaba». Esta misma emoción, esta evocación de la pequeña ciudad sin alegría, es más patente en los CD *Pandora* y *Sympotika*. El primero, dedicado a la música de la buena sociedad postbizantina de los siglos XVIII y XIX que recurre a la orquesta de instrumentos delicados (cuerdas pulsadas y maderas) y cuyos temas literarios tratan del amor desdicha-



Yo tenía —tengo— un amigo al que en cierta ocasión echaron de una Iglesia porque le dio por tocar en el órgano sus *Improvisaciones sobre el Himno del Real Madrid*. A Trotter no lo han echado de ninguna Iglesia porque, para bien de su integridad física, se ha buscado un órgano que no está en un templo, porque sí no, de la patada en el trasero y la excomunicación no le salvan ni la paz ni la caridad. De



do. El segundo, para los banquetes, es más abiertamente erótico, festivo y popular (en particular el canto acrítico). En el repertorio más antiguo, había ya recomendado el CD *Música de la antigua Grecia* y añadiría hoy el de *Canciones medievales griegas* (Siglos VIII-XV) antes que los triples CD dedicados a los compositores Koukouzelis y Chryssafis, reservados a los forofos.

P.E.

CORPUS DE MUSICA GRIEGA: Grecia Antigua, Edad Media, Epoca post bizantina. Siglo quinto a.c.-Siglo XIX.

MUSICA DE LA GRECIA ANTIGUA: *Himnos délficos, Píticas de Pindaro, Coro de Orestes.* ORATA ORANGM 2013. 56'.

MUSICA BIZANTINA SECULAR. Antología: recopilación de volúmenes ya comentados. ORATA ORAANT 002. 60'

MUSICA GRIEGA MEDIEVAL. Canciones de los siglos VIII a.c.-XV. CD ORATA ORMS 1. 62'.

MAISTORES BIZANTINOS. Ioannis Koukouzelis. 3 CD ORATA BMKO UK 001. 160'.

MAISTORES BIZANTINOS. Manouil Doukas Chryssafis. 3 CD ORATA BMCRY 001. 161'.

PANDORA. Vol II: Música de la buena sociedad postbizantina. CD ORATA ORAPAN 002. 52'.

SYMPOTIKA. Música secular para los banquetes bizantinos. Vol. 2. Orquesta OP y PO. Solistas vocales. Director: Christodoulos Halaris. CD ORATA ORASYM 002. 56'.

todas formas, y aun no estando dentro del ámbito religioso, uno no puede evitar tener la sensación de que las valquirias cabalgan —más bien trotan, con trote cochinerito, por cierto— bajo palio, y si éste ya resulta ridículo de por sí, ya me explicarán ustedes cómo se imaginan a Brünnhilde y compañeras en tal tesitura. Lo de la *Obertura de Guillermo Tell* es ya patético; uno se imagina una furiosa plegaria antes del famoso tiro de ballesta.

Claro que también puede pensar en una pareja de novios entrando en la Iglesia a ritmo de gallop, para escándalo del celebrante y regocijo de la concurrencia. En todo caso, la carcajada está asegurada.

En una palabra: este disco no es que sea malo, es que es trágico. Y encima es de los caros, o sea que sólo sirve para regalárselo a algún enemigo, especialmente si es cura y además organista, que hará más pupa. Esperamos con ansia el arreglo para ocarina de *El sitio de Zaragoza*, singular acontecimiento discográfico cuyo interés, sin duda, no escapa al buen aficionado. Al tiempo. Voy a proponer al director que cree la sección de *El peor disco del mes*. Este, sin duda, ocuparía un lugar destacado.

R.O.B.

Cuentos de los bosques de Viena, Op. 325 (vals). Una noche en Venecia (obertura). Balas mágicas, Op. 326 (polka rápida). Donde florecen los limones, Op. 364 (vals). Indigo y los cuarenta ladrones (obertura). El murciélago (obertura). Nueva polka pizzicato, Op. 449. Perpetuum mobile, Op. 257. Sangre vienesa, Op. 354 (vals). Galop de los bandidos, Op. 378. Marcha de «El Emperador está salvado», Op. 126. Fata Morgana, Op. 330 (polka-mazurca). El bello Danubio azul, Op. 314 (vals). Josef Strauss: Velocípedo, Op. 259 (polka rápida). La libélula, Op. 204 (polka-mazurca). Desde lejos, Op. 270 (polka mazurca). Enviado, Op. 240 (polka rápida). J. Strauss I: Marcha Radetzky, Op. 228. Ziehrer: ¡Déjalos!, Op. 386 (polka rápida). Offenbach: Orfeo en los infiernos (obertura). Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Lorin Maazel. 2CD DEUTSCHE GRAMMOPHON 445300-2. DDD. 62'09" y 60'08". Grabaciones: Viena, conciertos públicos, 1/1980 y 1/1983. Precio económico.

VARIOS

CARNAVAL EN VENECIA. Obras de Tassarini (*Sonata en re mayor*), Bellini (*Concierto en mi bemol mayor*), Albinoni (*Concierto en si mayor*), Tartini (*Concierto en re mayor*), Marcello (*Concierto en do menor*), Corelli (*Sonata en re mayor*) y Arban (*Carnaval de Venecia*). Guy Touvron, trompeta. I solisti Veneti. Director: Claudio Scimone. RCA 090926 61815 2. DDD. 63'12". Grabación: Schio, III/1993. Productor: Wolfram Gaul. Ingeniero: Siegbert Ernst.



Uno ya empieza a temblar cuando la portada de un disco presenta un título como éste. El contenido no hace sino confirmar que uno tenía sus razones para temer, y hasta para salir corriendo. Ejecutado con brillantez por este antiguo alumno de Maurice André, el disco tiene plomo en cantidades industriales, y alguna obra de esas que si nos la tocan en un concierto nos tenemos que salir porque nos da la risa, como el *Concierto de Bellini*, una charanga con ramalazos de *Norma* que resulta intragable, salvo que uno se lo tome a chirigota. Si de ahí pasamos —que sí, que pasamos— al barroco traducido de forma asaz acaramelada (música de atardecer melancólico, *Te quiero vida mía* y esas cosas) con valiosa contribución a la sacarina generalizada por el bueno de Scimone, pues ya me explicarán. En fin, para qué vamos a decir más: infumable. Huir a toda velocidad.

R.O.B.

CONCIERTO DE AÑO NUEVO EN VIENA. J. Strauss II: *Bombones de Viena, Op. 307 (vals). Polka húngara rápida, Op. 332.*



Estos dos discos corresponden a dos selecciones de dos conciertos distintos de Año nuevo, ambos dirigidos por Lorin Maazel, el primero de enero de los años 1980 y 1983, o sea, que no tienen nada que ver con el último celebrado el pasado día de Año Nuevo del presente 1994 y que esperamos sea comercializado lo antes posible, ya que el director norteamericano estuvo realmente excepcional, en otra dimensión distinta a las dos buenas, muy buenas incluso, intervenciones que podemos escuchar en estos dos registros. Aquí encontramos siempre la técnica prodigiosa de Maazel que da vida a una música de frescura, gracia y vitalidad contagiosa, con una orquesta que, como siempre, es el colmo de la riqueza tímbrica, de la suavidad, dulzura e idioma. Quizá falten aquí la viveza y autenticidad de un Boskovsky, o el riguroso clasicismo de un Clemens Krauss, o la moderación y aristocratismo de un Karajan, o, en fin, la convicción y el nervio interior de un Carlos Kleiber. Pero Maazel, siempre músico interesante, siempre espectacularmente virtuoso, nos da sus versiones elegantes, pulcras, refinadas y matizadas hasta extremos indecibles. Dos conciertos de Año Nuevo, en fin, muy recomendables, que, además, se lanzan al mercado a precio económico (dos CDs. al precio de uno) y encima son DDD (para los maniáticos del sistema digital).

E.P.A.

ESCUCHA MI ORACION. Obras corales de Mendelssohn y Brahms. Coro del King's College de Cambridge. Thomas Rose, tiple; Christopher Hughes, órgano. Director: Stephen Cleobury. ARGO 433 452-2. DDD. 64'33". Grabaciones: Cambridge, III y XII/1990. Productor: Chris Hazell. Ingeniero: Simon Eadon.



Las obras escogidas en este disco son producto del interés de sus autores por los polifonistas del renacimiento y los viejos maestros del barroco, muestras de su dominio de una tradición que, en el caso de Mendelssohn, se incardina directamente al servicio litúrgico. Como era de esperar Mendelssohn es más luminoso, y Brahms más severo, aquél más brillante y éste más profundo. Es verdad que en ambos casos se trata de música marginal de cara a la valoración que los dos han merecido a la historia, pero también es cierto que —sobre todo en el caso de Brahms, bellísimo su *Geistliches Lied*, por ejemplo— se trata de composiciones nada desdeñables, en buena medida por nacer de ese convencimiento que distingue la obligación de la devoción. La interpretación del King's College de Cambridge sabe estar a la altura de un repertorio que habrá de interesar, sin duda, a los aficionados al canto coral y muy probablemente a los deseosos por ampliar su conocimiento de dos compositores esenciales.

L.S.

LA FESTA O MISTERI D'ELX. Capella del Mistèri d'Elx. Director: Manuel Ramos Aznar. 2CD RTVE MUSICA 65031. DDD. 48'28" y 51'55". Grabación: IX/1993. Productor: Daniel Herranz Escobar. Ingenieros: Manuel Ballesterro Santaolalla y José Ramón Gómez-España.



Si usted, caro lector, no puede desplazarse a la localidad alicantina de Elche durante los tómbidos días de agosto (14 y 15 de las calendas dedicadas a Octavio Augusto) para poder contemplar el drama asuncionista, aquí tiene un buen sustituto sonoro; pues esta versión discográfica reproduce con total fidelidad el drama sacro en dos actos que tiene lugar en la localidad ilicitana. Tan sólo falta el público asistente para que esta versión adquiera plena naturalidad, pues aquí se incluyen los toques de campanas, y el pasacalles previo.

Esta versión posee un cariz distinto a la que en su día hubo realizado el fantasmal sello ATI (ATI CD-0011), la versión del consuetudinario año 1709, contando con la Esolania de Nuestra Señora de los Desamparados, el Coro Luis Vich, y el organista del Conservatorio Superior de Música de Valencia, Vicente Ros Pérez, incorporando los preludios del compositor alicantino Oscar Esplá. No podemos juzgar la que comentamos en términos de interpretación musical estricta, pues está sujeta parcialmente a los patrones de la música popular, en donde las improvisaciones ornamentales de los cantantes (especialmente las pueriles, de los niños) han ido con el paso de los años deformando los textos originales. Unos ornamentos que inciden en el carácter orientalizante de algunas de las piezas. Es verdad que hay descen-

esos leves en las afinaciones de algunos de los niños; pero éstas son comprensibles, debido a su ejecución sin acompañamiento instrumental y a el enrevesamiento de los arabescos canoros. Unos niños sin técnica de canto ni impostación de la voz. En resumen, debe entenderse como un monumento histórico-musical de rasgos populares, que es lo que aquí se pretende.

F.B.C.

LA FLAUTA EN VERSALLES. Obras de Boismortier, Morel, Marais, Blavet, F. Couperin y Leclair. Irena Grafenauer, flauta; Brigitte Engelhard, clave; Dúo Filarmónico de Berlín (Jörg Baumann, chelo; Klaus Stoll, contrabajo). PHILIPS 426 713-2PH. DDD. 62'23". Grabación: Salzburgo, IX/1989. Productor: Wilhelm Hellweg. Ingeniero: Willem van Leeuwen.



Uno no acaba de entender cómo se editan estas cosas a estas alturas, y encima con títulos más o menos cinematográficos. Presumiblemente estamos ante un producto fabricado al hilo del éxito de ventas del protagonizado por Savall y la famosa película de Marais. El problema es... que aquí no tenemos a Savall, sino una bonita flauta moderna, con su hermoso vibrato, que aquí pinta menos que la Tomasa en los tóteres, acompañada por el Dúo Filarmónico de Berlín, contrabajo incluido. En fin, un producto infumable. Si quieren música de este género, ya saben dónde están los Savall, Kuijken, Coin y compañía. Este sale sobrando.

R.O.B.

EL GRAN LIBRO DE SANTIAGO DE COMPOSTELA. Polifonía contenida en el *Codex Calixtinus*. Ensemble Venance Fortunat. Directora: Anne-Marie Deschamps. COPSI ED 13023. DDD. 70'25". Grabación: París, IV/1993. Productora: Catherine Peillon. Ingeniero: Maurice Salaun.



En algún otro comentario discográfico reciente me felicitaba de poder referirme a unas grabaciones de música española interpretada por artistas extranjeros. No es éste exactamente el mismo caso, por cuanto aquí sólo se trata de que ha sido entre nosotros—en una torre de la Catedral de Santiago— donde se conservó durante siglos la fuente más completa del Libro del Santo, el *Codex Calixtinus* del siglo XII. Creo, así y todo, que se puede reincidir en parecida manifestación de alborozo, y más todavía cuando las piezas polifónicas abordadas lo son en transcripciones provenientes de los trabajos que la propia directora, Anne-Marie Deschamps, pudo

acometer en 1985 gracias a la bolsa de investigación que le concedió el Ministerio de Cultura francés.

Por otro lado, las polifonías del *Codex* se cantan todas, en el mismo orden en que allí aparecen, y también siguiendo todas las indicaciones del manuscrito. Y se cantan preservando cuidadosamente la mayor naturalidad expresiva, sin menoscabo de la nitidez prosódica, con lo que se logran transmitir en toda su pureza clima y estilo. Tanto por las voces solistas—adultas y de niño— como por la colectiva del Ensemble Venance Fortunat. Como en toma de sonido y preparación reproductora se ha conseguido idéntica pureza, queda clara, me parece, la alta valoración que merece el disco.

L.H.

EL GRUPO DE LOS SEIS. Milhaud: *Scaramouche. La creación del Mundo.* Poulenc: *El embarque para Citera. Elegía. Capricho sobre «El baile de máscaras».* Auric: *Un vals.* Honegger: *Partita.* Tailleferre: *Juegos al aire libre.* Durey: *Canillones. Nieve.* Geneviève y Bernard Picavet, pianos y piano a cuatro manos. ILD 642129. DDD. 64'15". Edición: 1993.



La trivialidad de la mayoría de estas páginas posibilita lecturas de segundo grado, sobre todo las irónicas. Lo que no parece una opción estética, sino mera carencia, es el sonido duro, metálico, martilleante de los intérpretes, cuyo uso del pedal oscurece el Vivo de *Scaramouche*, una música aquí percusiva, que en su aversión al intelectualismo se queda casi en odio a la inteligencia. Junto a este Milhaud circense—tanto como el del *Capricho* de Poulenc— la versión para piano a cuatro manos de *La creación del Mundo* priva, aún más que en la precedente, de algo fundamental en la redacción primitiva, el atrevimiento de la instrumentación jazzística. Con todo, es la página que mejor se sostiene de todo el programa del registro, pues el neoclasicismo de la *Partita* de Honegger aparece en toda su falsedad, puramente imitador, sin las connotaciones revulsivas y antiacadémicas de Stravinski. Las obras de Tailleferre y Durey difícilmente pueden tenerse como propuestas con nivel estético.

E.M.M.

INOLVIDABLE. Carmichael: *Star Dust.* Ellington: *Sophisticated Lady.* Ellington y Strayhorne: *Satin Doll.* Gershwin: *S Wonderful.* Gordon: *Unforgettable.* Hamlisch: *The way we were.* Kern: *The song is you.* Smoke gets your eyes. *Long ago and far away.* Miller: *Moonlight Serenade.* Porter: *Beguin the Beguine.* Raskin: *Laura.* Rodgers: *Lover. My Funny Valentine.* Sager y Hamlisch: *Through the eyes*

of love. Streisand: *Evergreen.* Young: *Stella by Starlight.* Boston Pops. Director: John Williams. Bob Winter, piano. SONY SK 53380. DDD. 62'10". Grabación: Boston, XII/1992.



Una de las orquestas más virtuosas del mundo en su versión de música ligera que no ahorra virtuosismo. Un director conocido sobre todo por sus partituras para el cine. Un repertorio de piezas de éxito en lo ligero, en el cine o en la comedia musical. Un disco muy bien hecho, muy bien preparado y con un espléndido resultado. Sin más pretensiones que aquellas que se deducen de lo que enuncia. Confieso que el disco me encanta, aunque no soy un amante del musical americano, ni mucho menos. Pero me gusta la buena música de películas y reconozco que la música comercial americana es de las mejores del mundo, tal vez por aquello que decía hace años Miguel Sáenz: por su relación (lejana o cercana) con el jazz. Piezas como *Lover, Tal como éramos, The song is you, Laura, Beguin the Beguine* o *El humo ciega tus ojos* desfilan en este CD con enorme gracia y sentido ligero, sin aspavientos, sin pretensiones. Sin que ni arreglistas, ni orquesta ni director pretendan convertirlas en lo que no son. Así, da gusto.

S.M.B.

A JOSE RADA, IN MEMORIAM. MUSICA ESPAÑOLA DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII. Obras de Soler, Asiaín, Torres, García de Salazar, Irizar, Hidalgo, Durango, Tallala y el VIII Conde de Peñafloreda. Capilla Peñafloreda. Director: Jon Bagüés. ELKAR KD 342. DDD. 69'10". Grabación: XI y XII/1991. Ingeniero: Joaquín Manzano.



Concebido como homenaje al que fuera primer director de la Capilla Peñafloreda, el madrileño José Rada, las obras que integran este disco tienen un factor común: se trata de literatura transcrita y dirigida por el matritense, con la excepción del *Miserere* conclusivo, obra emblemática de esta agrupación musical, cuya autoría es propiedad del VIII Conde de Peñafloreda.

Salvo el *Tono humano* de Juan Hidalgo, titulado *Ay, corazón amante*, el resto de las obras son ignotas en el mundo del disco, no existiendo grabación comercial de las mismas.

En el campo vocal, descuella la soprano Marta Almajano, especialmente en la *Cantata al estilo italiano* del compositor madrileño José de Torres Martínez Bravo titulada *Flavescite, serenate*; una obra emparentada estilísticamente con las cantatas de Alessandro Scarlatti, tanto por su estructura cuanto por su virtuosa coloratura. Junto a Marta Almajano, la también soprano Isabel Álvarez brilla por la flexibilidad de su instrumento y bello timbre,

pese a tener menor corporeidad. Buen conjunto instrumental, contando con figuras ya conocidas en el mundillo, como el aragonés Eduardo López Banzo o Itziar Atutxa. Correctísima Capilla Peñafloreda, a la altura de las circunstancias, regalándonos ese emocionado *Miserere* nobiliario como conclusión.

Un disco, en fin, de adquisición obligada; por el valor musicológico, en primer lugar, de las obras, acompañadas por una buena interpretación.

F.B.C.

MARCHAS PRUSIANAS Y AUSTRIACAS. Conjunto de viento de la Filarmónica de Berlín. Director: Herbert von Karajan. 3 CD DEUTSCHE GRAMMOPHON 439 346-2. 43'40" y 42'53". Grabación: Berlín, 1973 (Marcha Radetzky, 1966). Productores: Hans Hirsch (M. Radetzky, Otto Gerdes). Ingenieros: Günter Hermanns (M. Radetzky, H. Peter Schweigmann). Precio medio.



Fue «El Tigre» Clemenceau quien acuñó el célebre aforismo. Con ocasión del *affaire* Dreyfus, afirmó que la justicia militar era a la justicia lo que la música militar a la música. Los amables lectores que estén de acuerdo con el gran estadista francés ya pueden

pasar por alto este álbum.

Los que no, se encontrarán con una colección de treinta y una *marchas* prusianas y austriacas excelentemente interpretadas por el Conjunto de Viento de los filarmónicos berlineses dirigidos por el Karajan de hace veinte años.

Aquí tenemos música de gran calidad intrínseca dentro de esta peculiar modalidad —la beethoveniana *Marcha Yorck*, *La Gloria de Prusia*, *Otros camaradas* o *vienen los bosnios*—. Entre las composiciones figura la *Marcha de los Nibelungos*, que transcribiera Gottfried Sonntag con permiso expreso de Wagner y que mereció las alabanzas del propio Bülow. A nosotros hoy no deja de sonarnos un poco peculiar, pero tiene su interés como, en general, todas las obras del álbum.

Luminosidad y suave marcialidad a partes iguales en la labor de Karajan, sin la ironía o la teatralidad que podría demostrar un Muti, por ejemplo (decimos esto al recordar su original *Marcha Radetzky* del pasado Concierto de Año Nuevo, y que también figura en la presente recopilación). Lo de suave marcialidad pudiera parecer un contrasentido, pero debe destacarse que el fallecido director no cae en la pomposidad y la grandilocuencia a que tanto se presta esta música y que habría arminado su interpretación. El sonido es espléndido.

R.Y.P.

Véase al dorso



Visto por delante, con su feísima ilustración, este disco parece el clásico cajón de sastre preparado para mostrar las dudosas cualidades de cualquier orquesta de cuerda. Visto por detrás, la presencia de obras y autores poco o nada habituales —*Poema* de Fibich, *Adagio* de Lekeu, *Andante lírico* de Max Reger, *Langsamer Satz* de Webern, *Plegaria* de Bloch, *Nocturno* de Dvorák— nos hacen pensar en el buen gusto de los protagonistas de la empresa. Escuchado luego, sólo cabe celebrar el éxito del intento. Porque esta orquesta cuyo nombre evoca tan contradictorias imágenes posee una envidiable calidad y su director la necesaria variedad de registros como para dotar a cada obra escogida de su personalidad propia. Entre las cimas de las lecturas moscovitas, el Webern primerizo nos aparece bien apegado al cambio de siglo, el Dvorák con un lirismo de la mejor ley y hasta Bloch dotado de la inspiración que le faltara en empeños más altos. La sota, el caballo y el rey —las *Dos melodías elegiacas* de Grieg, el *Adagio* de Barber y el *Nocturno* de Borodin— se negocian con una frescura que los hace a todos parecer nuevos. No cabe repertorio más entretenido y difícilmente traducciones más adecuadas. La de-



licia se ha aliado con la inteligencia.

L.S.

ELEGIA. Obras maestras para orquesta de cuerda. Composiciones de Chaikovski, Fibich, Grieg, Puccini, Rossini, Lekeu, Reger, Webern, Bloch, Dvorák, Elgar, Barber, Borodin y Shostakovich. Orquesta de Cámara del Kremlin. Director: Misha Rachlevsky. CLAVES CD 50-9325. DDD. 79'06". Grabaciones: Moscú, 1991-1993. Productor: V. Ivanov. Ingeniero: V. Schuster.

MISA DE NAVIDAD EN ROMA. Obras de Josquin, Frescobaldi, Victoria, Pasquini, Anerio, Mazzocchi y Carissimi. Palestrina: *Missa Hodie Christus Natus Est*. Gabrieli Consort and Players. Director: Paul McCreesh. ARCHIV 437 833-2. DDD. 77'08". Grabación: Basilica de Santa María La Mayor, Roma, XII/1992. Productor: Arend Prohmann. Ingeniero: Hans-Peter Schweigmann.



Sorprendente interpretación de esta miscelánea de obras corales y policorales cuya trabazón des cansa en la bellísima basilica paleocristiana en donde se ha realizado la grabación: Santa María La Mayor.

El conjunto doble Gabrieli (vocal e instrumental) nos imparte una buena lección de polifonía histórica, pasando por distintos estilos, desde el flamenco *quattrocentesco* de Josquin hasta el manierismo romano postpalestriniano de Giovanni Francesco Anerio. Como regalo, tres motetes navideños de Domenico Mazzochi e Iacomino (sic) Carissimi, en donde los músicos vocalistas del Gabrieli se enfrentan también a partituras del llamado *estilo recitativo*, tan caro a Monteverdi, por otra parte.

De timbre argénteo, tan querido a las formaciones británicas, pero acaso algo más oscuro, con un color que nos sugiere un menor impulso ascensional, debido a la mayor robustez de los contratenores, —más corpóreos pero menos brillantes en sus registros agudos—, Paul McCreesh nos ofrece una visión más horizontal (y, por ende, más polifónica) de los distintos autores, sin perder esa espiritualidad delicada. Tal vez un poquito más de dramatismo no les hubiera venido mal en las obras de Victoria, especialmente en el *O Magnum Misterium*. Por su parte, el Sr. Timothy Roberts al órgano nos ofrece una lectura demasiado plana y *vaticana* de la *Toccata* de Ercole Pasquini.

F.B.C.

MISA PRO DEFUNCTIS. Requiem de Charles d'Herfer a cuatro voces y de Jean Colin a 6 voces. Conjunto vocal Sagittarius. Conjunto La Fenice. Arnaud Pumir, órgano. Director: Michel Laplénie. CALIOPE CAL 9891. DDD. 42'44". Grabación: (en directo para Radio Francia) VI/1993. Ingeniero: Alain Nedelec.



Dos compositores de tercera fila, vinculados ambos a la Catedral gala de Soissons, durante el siglo XVII: Charles d'Herfer y Jean Colin. Ambos fueron canónigos catedralicios, maestros de capilla y directores instrumentales, siendo d'Herfer anterior a Colin.

Estos pentagramas tradicionales, un tanto arcaicos, especialmente los de Charles d'Herfer, son interpretados con corrección

por los conjuntos intervinientes, bajo la dirección de Michel Laplénie; quien continúa dedicándose a exhumar vetustas partituras de estos siglos XVI – XVII. El recinto catedralicio, de grandes dimensiones, resta brillantez sonora, pues las voces se oyen con una cierta lejanía y leve reverberación. Por otro lado, esta música se encuentra en su marco natural, para el cual nació. Un discreto órgano pone el punto final a estas discretas obras, en donde el interés musicológico es mayor que su belleza intrínseca.

F.B.C.

MUSICA ESPAÑOLA PARA PIANO A CUATRO MANOS. Obras de Murguía, Tintorer, Granados, E. Halffter y Rodrigo (Integral). Dúo Miguel Zanetti-Fernando Turina. RTVE-MUSICA. 65033. 53'38".



Aunque no aparece en este nuevo CD del dúo Zanetti-Turina con música española para piano a cuatro manos indicación alguna sobre lugar y fecha de grabación, ni sobre los responsables de la producción y toma de sonido, quizás deba suponerse que, como el que en septiembre de 1992 dedicaron a algunas de las páginas expresamente escritas para ellos, éste también haya sido grabado en el Estudio Música I de RNE, y con Miguel Bustamante como productor y Barcos, Sánchez Chamero y Díaz Medina de técnicos. Bien a muy finales de 1992 o a principios de 1993. En cualquier caso, han de repetirse aquí todas y cada una de las alabanzas que se dedicaron en su momento al precedente CD (ver SCHERZO de septiembre de 1993), tanto en lo que atañe a las excelencias interpretativas y ejecutoras del dúo –exigiendo mucho, quizás podrían pedirse más contrastaciones dinámicas; ítemas, no entre los distintos títulos, que sí las hay–, como en lo que se refiere a los aciertos de toma de sonido y montaje.

También cabe, en paralelo, ponderar muy positivamente la selección de autores que se agrupa en el disco. Que si en el anterior se reunía un escogido plantel de compositores nuestros vivos todos, se aprovecha éste para, junto al también felizmente vivo Joaquín Rodrigo –cuya obra para piano a cuatro manos se ofrece íntegra– y a los desaparecidos, pero asimismo consagrados y archiconocidos Enrique Granados y Ernesto Halffter, resucitar los nombres de los prácticamente ignorados Joaquín Tadeo de Murguía (1759–1836) y Pedro Tintorer (1814–1891). Con el valor añadido al hecho mismo de poder conocer algo de ambos, del indudable atractivo, por más que un punto insustancial, que ello ofrece, y de que se trata, como también en el caso del ejemplo de Halffter y de juglares de Rodrigo, de primeras grabaciones mundiales.

L.H.

MUSICA MINIMALISTA. Obras de Adams, Glass, Reich y Heath. The London Chamber Orchestra. Director: Christopher Warren-Green. VIRGIN LC08 75961027. DDD. 68'01". Grabación: PETERSHAM, III/1990. Productor: Tim Handley. Ingeniero: Keith Grant.



Minimalismo espectacular. Así podría rezar el título de este disco dedicado por la L.C.O. a obras repetitivas escritas en los años 80, fundamentalmente, por tres de los músicos americanos más difundidos de los tiempos actuales. Las creaciones de Adams, Glass y Reich se benefician de estar en las manos de un conjunto instrumental poseedor de un enorme conocimiento del material, un envidiable sentido del ritmo y de la plástica sonora.

La L.C.O. potencia de forma brillante las cualidades que exhiben unas piezas que, como las de Adams y Glass, no conseguían llamar nuestra atención en las versiones originales. Bien es verdad que tampoco la escasa complejidad de *Shaker loops* o *Façades* exige demasiados esfuerzos de los intérpretes, pero de lo que está necesitada la estética repetitiva es precisamente de versiones discográficas vibrantes, cálidas y con un seguro empleo de las dinámicas. Sólo así una música como ésta podrá alcanzar a auditorios más amplios. La alternancia de tiempos rápidos y lentos de *Shaker loops* (influencia del canon clásico en un John Adams que aún está por descubrir –es el año 1978– el filón de la ópera y los materiales inherentes al musical americano), la melodía diatónica de *Façades* o las superposiciones de breves y chispeantes motivos del *Eighth Lines* de Steve Reich dan como resultado un gozoso objeto sonoro, un disco que cumple perfectamente como introducción a la *minimal music* entre aquéllos que aún se muestran reticentes ante un estilo que, como reza el comentario del libreto, no exige del auditor un nivel de experiencia elevado, ni promete una experiencia intelectual profunda (no hay «ni metafísica ni metáfora») y, en su lugar, solamente reclama del receptor un contacto físico, directo, con la materia sonora.

F.R.

MUSICA PARA EL FIN DEL MILENIO. Obras de Darías, Botella, Terol, Santacreu, Amaya, del Valle y Verdú. Carmen Sancho, piano. EMEC CD-003. DDD. 67'41". Grabación: Valencia, VI/1993. Ingeniero: Fernando Brunet.



Este atractivo, variado e interesante CD, tan cuidadosamente impreso por otro lado, es fruto y resultado de muchas cosas, pero muy en especial de dos. En primer lugar, del formidable entendimiento, del estrechísimo y

continuo tacto de codos, tan digno de imitarse en cuantas más localidades de nuestro país mejor, que mantienen los representantes políticos del Ayuntamiento de Alcoi con quien dirige su Conservatorio Municipal y enseña en él composición, Javier Darías (Alcoi, 1946). En segundo lugar, del asimismo formidable trabajo de éste –no sólo enseñante competente y de raro entusiasmo, sino también promotor eficaz–, trabajo que le permite ver acompañado aquí su quehacer compositivo con el de seis alumnos suyos; todos, excepto Javier Santacreu, que es de Benissa, alcoyanos de pura cepa.

Claro es que entendimientos organizativos y esfuerzos pedagógicos nada aportarían al cabo por sí solos de no contarse con la indiscutible aptitud para el manejo del lenguaje de los sonidos y el evidente sentido de la invención que todos los seleccionados demuestran. Como decisiva es asimismo la contribución interpretativa de Carmen Sancho, que no sólo deja claro cuánto ha trabajado instrumentalmente las piezas aquí grabadas, sino lo que también ha ahondado en sus diversidades intencionales y estilísticas.

L.H.

MUSICA PARA LA CORTE DE LA RESTAURACION. The Parley of Instruments Renaissance Violin Band. Director: Peter Holman. HYPERION CDA 66667. DDD. 68'36". Grabación: V/1993. Productor: Martin Compton. Ingeniero: Tony Faulkner.



Un abanico literario para la corte británica que Holman y sus muchachos del conjunto The Parley of Instruments (ahora en su versión renacentista) conocen y dominan como pocos.

Delicados reguladores, un curtido dominio de los planos sonoros instrumentales, –manteniendo en pie de igualdad las distintas voces, incluidas las intermedias–, acentuaciones rítmicas suaves pero definitorias del *goût* cortesano de vientos provenientes del continente, y un ejemplar dominio de las cuerdas por parte de los instrumentistas son los valores más destacados de esta grabación; en donde nos ha llamado la atención el *Concierto de Venus del Albion* y *Albanus* de Louis Grabu (corte nº 47), por su bucólico espíritu pastoril, con unas dulces flautas de pico.

La interpretación es tan excelsa que llega a pesar más que el valor intrínseco de las obras *per se* en algunos momentos y piezas. Recomendable.

F.B.C.

NUEVA ESPAÑA. (1590–1690). Obras

de Araujo, Heredia, Bermúdez, Bocanegra, Bruna, Lobo, Lienas, Padilla, Ribayaz, Victoria, Ximeno, Zéspiedes y Canto Gregoriano. Anne Azéma, Dana Hanchard, De-reck Ragin, Richard Duguay, Daniel McCabe. The Boston Shawn and Sackbut Ensemble. The Schola Cantorum of Boston. Coro femenino «Les Amis de la Sagesse». The Boston Camerata. Director: Joel Cohen. ERATO 2292-45977-2. DDD. 75'21". Grabación: 1992. Productores: B. Fowler, S. Butler y A. Azéma. Ingeniero: D. Griesinger.



Joel Cohen y su Camerata siguen teniendo hoy un sitio marginal y privilegiado en la aventura de la interpretación auténtica: un recorrido sin faltas a lo largo de un cuarto de siglo con extraordinarias realizaciones como *Dido y Eneas*, *Leyenda de Tristán*, *The Sacred Bridge*... basado en una rigurosa erudición y caracterizado por un lado como aficionado, tal como lo encontramos en los *dilettanti veneziani*, en los *amateurs* ilustrados del Siglo de las Luces, en el Buñuel mejicano... Habría que precipitarse sobre esta última entrega de Cohen: compositores de la Vieja y Nueva España, servidos por intérpretes en estado de gracia, se encuentran mezclados en una admirable confusión que se corresponde con la convivencia de las lenguas (nahuatl, quechua, castellano) y de rasgos étnicos (polifonía sacra, ritmos populares de los dos lados del Atlántico, acentos amerindios y negros). Momentos sombríos (*Lamentatio* del compositor amerindio Don Juan de Lienas) alternan con villancicos barrocos (*Que se ausenta*) del portugués de Santiago. Primeros intentos de *música de fusión* en la obra de otro portugués, Gaspar Fernández: un villancico *Negríto* acompañado por una armonía no tonal... Estas y más maravillas acaban en fuegos artificiales: concentrados durante el *Juguete* (preludio), los cantantes solistas, provocados por las voces negras del coro femenino Les Amis de la Sagesse, entran uno por uno en la *Guaracha* de Juan de Zéspiedes, como aún lo hacen hoy en Cuba los bailarines enfebrecidos durante la danza del mismo nombre.

P.E.

PARIS 1920. Poulenc: *Les biches*. Milhaud: *Le boeuf sur le toit*. Honegger: *Pacific 231*. Coro y Orquesta de París. Director: Semion Bichkov. PHILIPS 432 993-2. DDD. 59'36". Grabación: París, IV/1991. Productora: Anna Barry. Ingeniero: Hein Dekker.



He aquí tres títulos significativos de por dónde iban los tiros en el París de los años veinte, aquel París en el que a menudo se confun-

dían renovación e inconformismo con simpleza e incluso trivialidad en la música. Era la época en que Berlín, efímeramente, arrebató la primacía cultural a París. Se afirmó entonces, y se repitió con inercia en manuales, hasta ayer mismo, que simpáticas partituras de excelente música ligera, como *Le boeuf sur le toit*, y agradables evocaciones de una locomotora como *Pacific 231* eran de una modernidad incontestable. Ahora, cuando estas músicas tienen casi setenta años, las admitimos en lo que valen, que es bastante, pero sin exageración, sin tener por qué creernos la mitología que rodeó al Grupo de los Seis y que, entre otros, contribuyó a hinchar el mistificador Cocteau (gran artista, por su parte, en especial en el teatro y en el cine). Esas dos obras aparecen aquí interpretadas con una energía, un poderío, una gracia, una fuerza, un sentido del humor irresistibles. Pero se lleva la palma *Les biches*, en una lectura agitada, divertida, seductora en su excitación y en un dinamismo lleno de contenido musical. Advértase cuánto se parece esta partitura, en espíritu y a veces hasta en letra, a *Pulcinella* de Stravinski. Y el bueno de Bichkov lo acentúa que da gusto, con guiños de todo tipo, sin tapujos. Un disco feliz, vibrante, alegre, de una espléndida musicalidad, pero la música no es Beethoven, ni Stravinski, ni Berg; eso, que conste.

S.M.B.

POLIFONIA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX (I). Coral Polifónica de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Director: Juan José Falcón Sanabria. GOFIO GR-9316-CD. 42'20". Grabación: Iglesia de Santo Domingo, XI/1992-VII/1993. Productor: Jorge L. Miranda. Ingeniero: Antonio Miranda.



Este que se anuncia como primer volumen de los que Gofio Records se propone dedicar a nuestra polifonía de este siglo ha coincidido en su lanzamiento con el vigésimoquinto aniversario de la Coral que los protagoniza interpretativamente: la de la Universidad de Las Palmas. Multiplica así por cuatro la oportunidad de su salida. Porque, además de la segunda diana —la atención misma que le merece la contribución contemporánea a nuestro acervo coral—, están estas otras dos: la de centrar la atención en lo canario (compositores, poetas, pintor, ingeniero) y la de grabar títulos por primera vez.

Junto a los nombres de Rodolfo Halffter, Mompou y Pildain, se han seleccionado, en efecto, músicos canarios por los cuatro costados como Lothar Siemens y Juan José Falcón; pero también a otro como Guillermo García Alcalde que, si no es canario de nacimiento, en Canarias trabaja, escribe, com-

pone y vive. Y a fe que el papel que la presencia de esta representación juega junto a la de aquellos otros nombres archiconsagrados sobrepasa largamente el de simple y simpático testimonio localista. Incluido el breve ejemplo —*Se fue*— de quien, como García Alcalde, sólo tangencialmente se ejercita en la composición.

El trabajo directorial de Falcón es meritorio por demás, toda vez que, aunque la Coral Polifónica Universitaria funcione desde 1968, todos sabemos las dificultades de concentrar, aglutinar y preparar a conjuntos aficionados de estas características. Pequeñas reservas —presencia demasiado destacada de los solistas en Halffter; sucesión un tanto precipitada de varios números; prosodia autóctona...— no hacen desmerecer en nada el, por todos los conceptos, notabilísimo proyecto.

L.H.

UN RETRATO DE AMOR. Obras de Marais, Clérambault, Couperin y Montéclair. Trio Sonnerie. Nancy Argenta, soprano. HARMONIA MUNDI HMU 907081. DDD. 74'54". Grabación: V/1993. Productora: Robina G. Young. Ingeniero: Tim Handley.



«Bizarro» disco, como dicen los galos; en donde —bajo el amoroso título— se da cobijo a partituras que no guardan relación con las competencias de las diosas Afrodita y Venus. Porque, ¿qué referencias directas, amorosas, encontramos en *La Sonnerie* de Ste. Geneviève du Mont de Paris, célebre partitura de Marin Marais? Nosotros creemos que ninguna. En este batiburrillo de obras, por supuesto, existen otras que describen el áulico amor de la estética rococó, como la cantata *L'Amour piqué par une abeille* de Clérambault. Pero la temática no se aborda con la suficiente compacidad.

Dicho esto, la interpretación es muy correcta, especialmente el trío instrumental, Trio Sonnerie. El estigma de la Sra. Monica Huggett, con su violín barroco, se observa en la presente grabación, por su preciosismo agónico, usando de manera ejemplar los reguladores: ora pequeños *crescendi* ora delicados *diminuendi*, con pequeñas pulsaciones rítmicas. Un remedo a escala menor de su batuta en grabaciones como *Las 4 estaciones de Il prette rosso*.

La soprano Nancy Argenta, tan querida por Sir Neville Marriner, contribuye al preciosismo con su pequeño instrumento vocal. Su voz menuda se adapta con una tremenda ductilidad a todo tipo de ornamentos, jugando también con los reguladores.

F.B.C.

- A José Rada, In memoriam.** Música española de los siglos XVII y XVIII. Bagüés. Elkar.....90
- Albero: Sonatas para clave.** Payne. BIS.....66
- Alwyn: Música cinematográfica.** Hickox. Chandos.....66
- Bach: El dave bien temperado I.** Verlet. Astrée.....66
- *Suite inglesa 3 y otras transcripciones para piano.* Kempff. DG.....66
- Baker, Chet.** Grabaciones Barday y otras. Emarcy.....62
- Barja: Música vocal, para cuarteto y para órgano.** Salvé, Maggini, Azkue. Caskabel.....67
- Beethoven: Concerto para violín.** Ramanzas. Sitkovetski/Marriner. Virgin.....67
- *Sinfonías 1, 8, Leonora 2.* Jochum. Theorema.....67
- *Trías con piano.* Fontenay. Teldec.....67
- Bellini: I puritani.** Sills, Pavarotti, Quilico/Guadagno. Legato.....67
- Bernstein: Songfest, In memoriam, Sinfonía 1.** Slatkin/Bernstein. RCA.....68
- Biber: Partia, Sonatas, Passacaglia.** Lindal/Saga. BIS.....68
- Boccherini: Quintetos G. 407, 408, 411.** Cohen/Mosaiques. Astrée.....68
- Boccherini: Sextetos Op. 23, 1, 2, 5.** Ensemble 415, H. Mundi.....69
- Bouznigac: Motetes.** Christie. H. Mundi.....69
- Busnois: Misa «O crux», motetes.** Blachly. Dorian.....69
- Carnaval en Venecia.** Touvron/Scimone. RCA.....89
- Cilea: Adriana Lecouvreur (selección).** Olivero, Cupido, Bongiovanni70
- Concierto de Año Nuevo en Viena.** Maazel. DG.....89
- Corelli: Concerti grossi Op. 6, 1.** Musici. Philips.....70
- Corpus de las músicas griega y bizantina.** Halans. Orata.....88
- Chaikovski: Los 3 Cuartetos, Recuerdo de Florencia.** Borodin/Yurov, Milman. Teldec.....69
- *Variaciones rococó, Serenata y otras obras para cuerda.* Rudin/Alexeiev. Chant du Monde.....70
- Charpentier: Vísperas jesuíticas.** Corboz. Cascavelle.....70
- Da capo.** Obras para chelo y piano. Muruzábal/Lamberti. KP.....87
- Darías: Vidres, Vicmar.** Pérez. EGT.....70
- Dussek: Sonatas Opp. 35, 1, 2, 3, 31, 2.** Staier. Deutsche H. Mundi.....71
- El caballero avaro.** Krutikov, Kudriashov/Chistiakov. Chant du Monde.....80
- Elegía.** Obras para cuerdas. Rachlevski. Claves.....91
- Elgar: Concerto para violín, Introducción y allegro.** Takezawa/Davis. RCA.....71
- *O Salutaris y otras obras corales.* Robinson. Chandos.....71
- Escucha mi oración.** Obras corales de Mendelssohn y Brahms. Cleobury. Argo.....89
- Falla: La obra para canto y piano.** Orán/Zanetti. EMI.....72
- Frescobaldi: Toccate I.** Alessandrini. Arcana.....72
- Giordano: Andrea Chénier.** Del Monaco, Stella, Taddei/Questa. Myto.....72
- Goldschmidt: Der gewaltige Hahnrei.** Alexander, Wörle/Zagrosek. Decca.....54
- Gould, Glenn.** Obras de Bach y Beethoven. Sony.....61
- Gran libro de Santiago de Compostela.** Música del Codex Calixtinus. Deschamps. Copsi.....90
- Grieg: Canciones I.** Groop/Derwinger. BIS.....72
- Grupo de los seis.** G. y B. Picavet. ILD.....90
- Gubaidulina: Concerto para fagot, Cancordanza, Detto II.** Ahmas/Vänskä. BIS.....73
- Haas: Cuartetos Opp. 7, 15.** Krása. Cuarteto. Hawthorne. Decca.....55
- Haendel: Debarah.** Kenny, Bowman, George/King. Hypenon.....73
- Haydn: Concertos para piano y otras obras concertantes.** Roberti/Redel. Pierre Verany.....73
- Holst: Fantasía coral, Sinfonía coral.** Davan Wetton. Hyperion.....73
- Howells: Obras para violín y piano.** Barrit/Edwards. Hypenon.....74
- Inolvidable.** Arreglos ligeros. Winter/Williams. Sony.....90
- Kapsberger: Libro cuarto para chitarone.** Lislevand. H. Mundi.....74
- Kapsberger: Toccatas. Partitas sobre la Folia.** Volta. Arion.....74
- Kusser: Oberturas y arias.** Zajicek/Ecochard. K 617.....74
- La flauta en Versailles.** Grafenauer/Engelhard. Philips.....90
- Lachrymae.** Obras concertantes para viola. Kashkashian/Russell Davies. ECM.....87
- Lawes: Suites de fantasías.** Purcell. Chandos.....74
- Lourie: Concerto de cámara para violín y otras obras de cámara.** Kremer, DG.....74
- Lutoslawski: Sinfonía 3, Música fúnebre, Chain II.** Lutoslawski. Hoepfner.....75
- Mahler: Canción del lamento.** Rodgers, Finnie/Hickox. Chandos.....75
- *Sinfonía 7. Kindertotenlieder.* Terfel/Sinopoli. DG.....75
- Marchas prusianas y austríacas.** Karajan. DG.....91
- Mascagni: L'amico Fritz.** Valletti, Carten/Gui. Bongiovanni.....75
- Mendelssohn: Preludio y fuga.** Liszt: Paráfrasis de Norma. Bolet. Decca.....76
- Mertz: Bardenklänge.** Savino. H. Mundi.....76
- Misa de Navidad en Roma.** McCreesh. Archiv.....91
- Missa pro defunctis.** Laplénie. Caliope.....91
- Misterio de Elche.** Ramos Azuar. RTVE.....89
- Mozart: Concerto y Quinteto para clarinete.** Lluna/Pay/Brodsky. United.....76
- *Concierto y Quinteto para clarinete.* Veilhan/Stadler/Malgoire. K 617.77
- *Conciertos para violín 3, 4.* Dúo K-423. Kremer, Kashkashian /Hamoncourt. DG.....77
- *Così fan tutte.* Stich-Randall, Malaniuk, Sciutti/Moralt. Philips.....60
- *Cuartetos con flauta.* Graff/Carmina. Claves.....77
- *Cuartetos K-370, 371 d, 575.* Schachman, Hoepfner/Artaña. H. Mundi.....77
- *Don Giovanni.* London, Weber, Simoneau/Moralt. Philips.....60
- *Le nozze di Figaro.* Schöffler, Juninac, Streich/Böhm. Philips.....60
- *Requiem.* Morison, Sinclair, Young, Nowakowski/Beecham. Theorema.....77
- *Serenatas K-239, 388, 525.* Orpheus. DG.....77
- Mozart-Triebensee: Don Giovanni.** Athena. Chandos.....78
- Música española para piano a cuatro manos.** Zanetti, Turina. RTVE.....92
- Música minimalista.** Warren-Green. Virgin.....92
- Música para el fin del milenio.** Sancho. Emec.....92
- Música para la corte de la restauración.** Holman. Hyperion.....92
- Nielsen: Sinfonías 1, 4.** Rozhdestvenski. Chandos.....78
- Nocturnal.** Obras modernas para guitarra. Bream. EMI.....88
- Nueva España, 1590-1690.** Cohen. Erato.....92
- Paganini: Shaham/Sölscher.** DG.....78
- Paladin: Tablatura del laúd.** Ferré. Arcana.....78
- Paris, 1920.** Bichkov. Philips.....93
- Polifonía española del siglo XX.** Falcón Sanabria. Gofio.....93
- Prokofiev: Sonata 9 y otras obras para piano.** B. Berman. Chandos.....79
- *Sonatas para piano 2, 3, 6 y 8.* Kasman. Calliope.....78
- Propinas favoritas.** Orozco. Auvidis.....87
- Rachmaninov: Canciones.** Söderström/Ashkenazi. Decca.....79
- Ravel: La obra para piano.** Gieseking. Theorema.....79
- Respighi: Fiestas romanas, Impresiones brasileñas, Pinos de Roma.** Mata. Dorian.....80
- *Poema otoñal, Concerto gregoriano, Balada de los gnomos.* Mordkovich/Downes. Chandos.....80
- Richter: Concertos para flauta y para oboe.** Dohn, Lencsés/Warchal. CPO.....80
- Richter, Sviatoslav.** Obras de Mozart y Haydn. Chant du Monde.....59
- Rodrigo: Concertos de Aranjuez y Madrigal.** Bacarisse. Concertino. Yepes, Monden/Alonso, García Navarro. DG.....81
- Rore: La Vergine.** Hilliard. H. Mundi.....81
- Rossini: Semiramide.** Studer, L amore, Ramey/Marin. DG.....81
- Rota: La obra para piano.** Laval. Auvidis.....82
- Satie: Socrates, Nocturnos, Minueto.** Belliard/Eidi. Timpani.....82
- Scriabin: Sonatas para piano 1-10.** Taub. H. Mundi.....57
- Scheibe: Sinfonías.** Manze. Chandos.....82
- Scheidt: Obras para órgano de Tablatura Nova.** Stockmeier. CPO.....83
- Schoenberg: Pierrot, 5 piezas, Oda a Napoleón.** Rosbaud. Wergo.....83
- Schubert: Sonatas D. 850, 960.** Y otras. Richter. Praga.....82
- Schumann: Escenas de niños y del bosque, Carnaval.** Badura-Skoda. Auvidis.....84
- *Oberturas.* Järvi. Chandos.....84
- Schütz: Salmos de David (selección).** Marlow. Conifer.....84
- Shostakovich: Sinfonías 6, 11, 12.** Mravinski. Praga.....83
- Shostakovich / Prokofiev: Sonatas para chelo y piano.** Wieder-Athertou/Cabasso. Auvidis.....84
- Sibelius: Sinfonía 2.** Finlandia, Vals. Levine. DG.....56
- *Sinfonías 1, 2.* Karelia, Finlandia y otras. Jansons. EMI.....56
- *Sinfonías 3, 6.* Ashkenazi. Decca.....56
- *Sinfonías 4, 7.* Vals. Karajan. DG.....56
- Strauss / Janáček / Debussy: Sonatas para violín y piano.** Sitkovetski/Gililov. Virgin.....85
- Svensden: Octeto, Romanza.** Nielsen: Quinteto. Academy of St. Martin. Chandos.....85
- Tavener: Etema memoria.** Bloch: De la vida judía. Isserlis/Spivakov. RCA.....85
- Telemann: Concertos dobles con flauta.** Pehrsson/Sparf. BIS.....58
- *Cuartetos de París.* American Baroque. Amon Ra.....58
- *Sonatas, Concertos y otras.* Standage/Hickox. Chandos.....58
- Tradicional.** Malta, Argelia y otros. Auvidis/Ocora.....64
- Trotter, Thomas.** Transcripciones para órgano. Decca.....88
- Turina: Oración del torero.** Castillo: Concerto para piano 1. Y otros. Gujarrío/Gálvez. Andaluza de programas.....85
- Un retrato de amor.** Música barroca francesa. Sonnerie. H. Mundi.....93
- Vaughan Williams: Dona nobis pacem y otras obras corales.** Best. Hyperion.....85
- Vienné: La música de cámara.** Cuarteto Philips y otros. Timpani.....86
- Vivaldi: 6 Concertos para flauta.** Laurin. BIS.....86
- Weiss: 2 Chaconas, 2 Sonatas y otras piezas para laúd.** Moreno. Glossa.....86
- Wolkenstein: Lieder.** Sequentia. Deutsche H. Mundi.....86
- Zimmermann: Enchiridion, Sonata para chelo.** Intercomunicaciones. Bach/Wambach. CPO.....86
- Zipoli: Cantatas y Sonatas.** Elyma. K 617.....87

CONCIERTOS

ALCALÁ DE HENARES

22-IV: Boris Berman, piano. Prokofiev, Debussy, Mozart. (Teatro Salón Cervantes).

ALCOY

Amigos de la música

5-V: Coro Estatal y Filarmónica de Lodz. Wagner, Orff.

ALICANTE

Sociedad de conciertos

19-IV: Recital flamenco a cargo de Tomatito, con Juan Cortés a la guitarra.

3-V: Recital de canto de María Bayo.

BARCELONA

15,16,17-IV: Orquesta Ciudad de Barcelona. Karl Osterreicher. Armands Abols, piano. Mozart, Liszt, Beethoven.

17: Octeto de Viena. Mozart, Brahms, Beethoven (Domingos del Palau).

20: Martin Haselböck, órgano (catedral). Kernl, Bach, Franck, Liszt. (Euro-concert).

21: Trío de Barcelona. Chaikovsky, Shostakovich (Euro).

22,23,24: O.C.B. Lawrence Foster. Mark Kaplan, violín. Cerdá, Barber, Beethoven.

24: Eldar Nebolsin, piano. Schubert, Chopin, Liszt, Schumann (Domingos).

26: Berliner Bach Akademie. Henbert Breuer. Bach, Arte de la fuga (Palau-100).

30: I-V: O.C.B. Gary Bertini. Mozart, Mahler.

2: I Musici. Vivaldi, Albinoni, Bonporti, Paganini.

4: Filarmónica de Dresde. Yuri Temirkanov. Alicia de Larrocha, piano. Weber, Beethoven, Prokofiev (Palau-100).

6,7,8: O.C.B. Edmon Colomer. Misha Dichter, piano. Brahms.

BILBAO

Sociedad Filarmónica

12-IV: Octeto de Viena. Weber, Schubert.

18: Orquesta de Cámara St. Luke. Jaime Laredo. Bach, *Conciertos de Brandeburgo*.

21 ó 22: Izpiñe Unbiondo, piano. Mozart, Beethoven, Chopin, Liszt.

28: Samuel Ramey, bajo; Warren Jones, piano. Haendel, Mozart, Rossini, Thomas, Ives, Copland, Porter.

5-V: Coro y Orquesta Barroca de Amsterdam. Ton Koopman. Bach, *Misa en si menor*.

10 (?): Cuarteto Borodin. Shostakovich, Chaikovsky, Borodin.

CORDOBA

14-IV: Orquesta de Córdoba. Leo Brower. Jorge Luis Prats, piano. Gershwin-Brower, Chaikovsky, Rachmaninov. (Gran Teatro).

20: Augustin Dumay, violín; María João Pires, piano. Beethoven. (G.T.).

EUSKADI

Sinfónica de Euskadi

11,15-IV: Cristóbal Halffter. De Pablo, C. Halffter, Brahms (San Sebastián).

(12: Bilbao. 13: Pamplona. 14: Vitoria).

25: Jerzy Maksymiuk. Marco Garatto, fagot. Copland, Weber, Beethoven (Bilbao). (26,27: San Sebastián. 28: Pamplona. 29: Vitoria).

6-V: Antonello Allemandi. Elgar, Haydn, Dvorák (Pamplona).

GRANADA

17-IV: Sinfonietta Jönköping. Josef Heberlein. Larsson, Prokofiev, Stravinski (Centro Manuel de Falla).

23,24: Orquesta Ciudad de Granada. Peter Lukas Graf. R. Halffter, Rodrigo, Mozart. (C.M.F.).

28: Cuarteto de Moscú. Mozart, Shostakovich, Borodin. (C.M.F.).

4-V: Markus Groh, piano. Chaikovsky, Schumann, Prokofiev, Beethoven.

7,8: O.C.G. Coro de la Comunidad de Madrid. Aldo Ceccato, Higuera, Perlestein, Westi, Echevarría. Beethoven, Novena. (C.M.F.).

LA CORUÑA

Orquesta Sinfónica de Galicia

21-IV: Maximino Zumalave. Guillermo González, piano. García Abril, Brahms, Dvorák.

28: Edmon Colomer. David Quiggle, viola. Fauré, Hindemith, Beethoven.

5-V: Maximino Zumalave. Celine Landelle, arpa. Brahms, Ginastera, Maciás.

LÉRIDA

14-IV: Soeur Marie Keyrouz. Ensemble de la paix. Cantos sacros de oriente (catedral nueva).

MADRID

6-IV: Inmaculada Egido, soprano; Fernando Tunna, piano. Turina. (Fundación Juan March).

9,16,23,30: Mario Monreal, piano. Chopin. (F.J.M.).

12: Víctor Martín, violín; Miguel Zanetti, piano. Schubert, Beethoven, Toldrá, Stravinski. (Ciclo de Cámara y Polifonía. Auditorio Nacional).

13: Nieuw Sinfonietta Amsterdam. Lev Markiz. Mendelssohn, Brahms. (Ibermúsica. A. N.).

- Víctor Martín, violín; Miguel Zanetti, piano. Turina. (F.J.M.).

14: Octeto de Viena. Mozart, Brahms, Beethoven. (Asociación Filarmónica. A. N.).

- Cuarteto Stamitz. Mozart, Ruiz, Dvorák. (C. C. P. A. N.).

15,16,17: Coro y Orquesta Nacionales de España. Enrique García Asensio. Iván Monighetti, chelo. Durán-Loriga, Shostakovich. (A.N.).

16: Orquesta de St. Luke's. Jaime Laredo. Bach, *Conciertos de Brandeburgo*. (Ibermúsica. A. N.).

19: Augustin Dumay, violín; María João Pires, piano. Programa por determinar. (A. Fil. A. N.).

- Sinfónica de Madrid. Luis Antonio García Navarro. García, Ramos, Pérez de Guzmán. Beethoven, Schumann. (Ciclo de la Comunidad de Madrid. A. N.).

- Ivan Monighetti, chelo; Tatiana Baranova, piano. Shostakovich, Glinka, Servais, Knaifel, Silvestrov, Ali-Zade. (C. C. P. A. N.).

- Trío Mompou. Turina. (F.J.M.).

21: Coro Nacional. Adolfo Gutiérrez

Viejo. Goicoechea, Donostia, Guridi, Bach. (C. C. P. A. N.).

22: Orquesta del Mozarteum de Salzburgo. Jorge Uliarte. Paul Badura-Skoda, piano. Mozart. (Ciclo de la Universidad Politécnica. A. N.).

22,23,24: O.N.E. Tuomas Olilla. Cristina Bruno, piano. Sibelius, Stravinski, de Pablo. (A.N.).

25,27: Filarmónica de Munich. Sergiu Celibidache. Bruckner, Cuarta. / Octava. (Ciclo de Caja Madrid. A. N.).

26: Cuarteto de Bohemia. Dvorák, Cruz de Castro, Brahms. (C. C. P. A. N.).

27: Begoña Uriarte, piano. Turina. (F.J.M.).

28: Orquesta de Cámara de Viena. Mozart. (Ciclo de la Autónoma. A. N.).

- Orquesta del Festival de Budapest. Ivan Fischer. Zoltán Kocsis, piano. Dvorák, Liszt. (Ibermúsica. A. N.).

- Orquesta de Cámara de Málaga. Octav Calleya. Angel Sambartolomé, trompeta. Mozart, Schubert, Haydn, Constantinescu, Roussel. (C. C. P. A. N.).

29, 30: Filarmónica de la Scala de Milán. Carlo Maria Giulini. Beethoven. / Schubert, Bruckner. (Ibermúsica. A. N.).

30: Orquesta de la Comunidad de Madrid. Miguel Groba. Angeles Rentería, piano. Ravel, Falla, González Acilu. (C. C. M. A. N.).

3-V: Cuarteto Alban Berg. Haydn, Janáček, Schubert. (A. Fil. A. N.).

- Dresdner Philharmonie. Yuri Temirkanov. Alicia de Larrocha, piano. Weber, Beethoven, Prokofiev. (Ibermúsica. A. N.).

3,5: Orquesta de Cámara de Lituania. Saulios Sondeckis. Mozart, Ciurlionis, Bajoras, Chaikovsky. / Vivaldi, Shostakovich, Boccherini, Rossini. (C. C. P. A. N.).

4: Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig. Kurt Masur. Anne-Sophie Mutter, violín. Mendelssohn, Brahms, Schumann. (Ibermúsica. A. N.).

5: Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig. Kurt Masur. Mendelssohn, Bruckner, Séptima. (Caja Madrid. A. N.).

6,7: I Musici. Barroco italiano. Serenata veneciana. (Ciclo de la Autónoma. A. N.).

6,7,8: O.N.E. Walter Weller. Josef Suk, violín. Dvorák, Janáček, Bartók, Brahms. (A.N.).

10: Manuel Guillén, violín; Luis Rego, piano. Saint-Saëns, Ravel, Poulenc. (C. C. P. A. N.).

10,11: Sinfónica de Londres. Michael Tilson Thomas. Maxim Vengerov, violín. Rossini, Barber, Prokofiev, Beethoven. / Mahler, Sexta. (Ibermúsica. A. N.).

MURCIA

Asociación Pro Música

14-IV: London Virtuosi. John Georgiadis. Bach, *Conciertos de Brandeburgo*. (Pabellón Hermanos Maristas).

2,3-V: Ballet del Teatro Nacional y Orquesta de la Ópera de Brno. Tibor Varga. Chaikovsky, *Lago de los cisnes*. (Teatro Romea).

TENERIFE

Orquesta Sinfónica de Tenerife

14,15-IV: Gilbert Varga. José Belmonte, timbales. Boccherini, Tharichén,

Rachmaninov.

21,22: Gabriel Chmura. Mark Peters, chelo. Haydn, Walton, Schumann.

3,4-V: Víctor Pablo Pérez. Coro del Conservatorio. Chilcott, Bardon, Archer. Hayward. Falcón Sanabria, Beethoven, Novena.

6: Víctor Pablo Pérez. Guillermo González, piano. Brahms, Beethoven.

VALENCIA

Palau de la música

13-IV: Cuarteto Silvestri. Mozart.

18: Octeto de Viena. Programa por determinar.

19: Orquesta de Cámara St. Luke. Jaime Laredo. Bach, *Conciertos de Brandeburgo*.

21: Joven Orquesta Empire State de Nueva York. Francisco Noya. Rossini, Barber. *Revueles*, Musorgski.

22: Orquesta de Valencia. Enrique García Asensio. Rafael Orozco, piano. Programa por determinar.

23: Joven Orquesta de Picassent. José Onofre Díez. Haendel, Chaikovsky, Kodály, Sibelius.

2-V: Trío Haydn de Viena. Programa por determinar.

5: Dresdner Philharmonie. Yuri Temirkanov. Alicia de Larrocha, piano. Weber, Beethoven, Prokofiev.

7: Coro y Orquesta de Valencia. Manuel Galduf. Ramey, Falcón, Miriciou, Corbacho, Ruiz. Boito, *Mefistofele* (versión de concierto).

- Cuarteto Martín y Soler. Mendelssohn, Schubert.

8: José Luis González Uriol, órgano. Programa por determinar.

9: María José Martos, soprano; Perfecto García Chornet, piano. Programa por determinar.

9: Cuarteto Manon. Stravinski, Tunna, Messiaen.

VALLADOLID

Sinfónica de Castilla y León

20,21-IV: Max Bragado Darman. Inma Egido, soprano. Verdi, Berlioz, Stravinski.

4,5-V: John Giordano. Víctor Martín, violín. Barber, Bernstein.

VIGO

Centro cultural Caixavigo

15-IV: Octeto de Viena. Mozart, Brahms, Beethoven.

29: Sinfónica de Galicia. Edmon Colomer. David Quiggle, viola. Fauré, Hindemith, Beethoven.

AMSTERDAM

Concertgebouw

13,14,21-IV: Orquesta del Concertgebouw. Riccardo Chailly. Mahler, Segunda.

14,16: Cuarteto Carmina. Mozart, Szymanowski, Dvorák.

16,17: Orquesta de Cámara de Holanda. Philippe Entremont. Ellen Schuring, soprano. Ravel, Lutoslawski, Loewendie.

17: Radu Lupu, piano. Schumann.

18,19: Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig. Kurt Masur. Martha Arger-

rich, piano. Mendelssohn, Schumann, Schubert. / Schumann, Bruckner.
20: Anima Eterna. Jos van Immerseel. Arriaga, Mozart, Beethoven.
23: Orquesta de Cámara de Holanda. Vassili Sinaiski. Schnittke, Mozart, Haydn.
27,28,29: Orquesta del Concertgebouw. Riccardo Chailly. Vera Badings, arpa; Lazar Berman, piano. Debussy, Stravinski, Hindemith, Chaikovski.
1-V: Filarmónica de la Radio de Holanda. Edo de Waart. Cage, Loevendie, Stravinski.
2: Evgueni Kissin, piano. Programa sin determinar.
 - Gustav Leonhardt, clave. Frescobaldi.
3: Orquesta Nacional Rus. Mikhail Pletnev. Chaikovski, Rachmaninov, Scriabin.
 - Felicity Lott, soprano; Graham Johnson, piano. Programa sin determinar.

BOSTON

Sinfónica de Boston

12-IV: Seiji Ozawa. Josef Suk, violín; Yo Yo Ma, chelo. Gabrieli, Harbison, Brahms.
15,16: Seiji Ozawa. Vivaldi, Haydn, Wright, Tubin, Schumann.
20,21,22,23,26: Bernard Haitink. Cynthia Clarey, mezzo. Britten, Turnage, Brahms.
28,29,30: Bernard Haitink. Eaglen, Kollo. Schubert, Wagner.

CLEVELAND

Orquesta de Cleveland

21,22,23,26-IV: Vladimir Ashkenazi. Jean-Yves Thibaudet, piano. Prokofiev, Rachmaninov.
28,29,30: Coros. Vladimir Ashkenazi. Jard van Nes, contralto. Mahler, Terceira.
5,6,7-V: Christoph von Dohnányi. Andreas Haefliger, piano. Erb, Mozart, Haydn.

ESTOCOLMO

Filarmónica de Estocolmo

14,16-IV: Kurt Sanderling. Solistas. Mahler, Schubert.
20,21: Raymond Leppard. Maxim Vengerov, violín. Stravinski, Mendelssohn, Holst.
27: Gennadi Rozhdestvenski. Börtz, Messiaen, Shostakovich.
2,9-V: Gennadi Rozhdestvenski. Håkan Hardenberger, trompeta. Börtz, Haydn, Hummel, Nielsen, Shostakovich.

FILADELFIA

Orquesta de Filadelfia

22,23,26-IV: Wolfgang Sawallisch. Andrés Schiff, piano. Hindemith, Beethoven, Dvorák.
28,29,30: Wolfgang Sawallisch. Dawn Upshaw, soprano. Mozart, Druckman, Hindemith.
3-V: Wolfgang Sawallisch. Mozart, *Sinfonías Primera y Última*.
5,6,7,10: Wolfgang Sawallisch. Emanuel Ax, piano. Blacher, Haydn, Stravinski, Ginastera.

FLORENCIA

Mayo Musical Florentino

26,29-IV: Coro y Orquesta del Mayo Musical Florentino. Zubin Mehta. Adam, Moser, Curiel, Jankovic, Mori. Schoenberg, *Moses und Aron* (versión de concierto).
4,5-V: Orquesta del Mayo Musical Florentino. Zubin Mehta. Lipovsek, Airtzer. Mozart, Bartók.
8: Sinfónica de Bamberg. Georges Prêtre. Bizet, Prokofiev.

LA HAYA

Salta Dr. Anton Philips

11-IV: Orquesta de Cámara de Holanda. Philippe Entremont, director y solista. Oosterveld, Mozart, Bartók.
13: Nieuw Ensemble. Ed Spanjaard. Romain Bischoff, barítono. Biber, Schoenberg, Maderma, Ambrosini, Donatoni, Nieder.
17: Coro de Cámara de Holanda. Eric Ericson. Homenaje a Eric Ericson.
6-V: Rudolf Buchbinder, Piano. Haydn, Beethoven, Liszt.

LONDRES

Barbican Centre

7-IV: Sinfónica de Boumemouth. Andrew Litton. Yefim Bronfman, piano. Bernstein, Rachmaninov, Shostakovich.
17: Sinfónica de Londres. Mikhail Pletnev. Mozart, Beethoven, Shostakovich.
18,20: Real Orquesta Filarmónica. Libor Pesek. Louis Lortie, piano. Suk, Mozart, Brahms. / Leon MacCawley, piano. Beethoven, Dvorák, Kodály.
21,22: Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig. Kurt Masur. Viktona Mullova, violín. Mendelssohn, Brahms, Schumann. / Sarah Chang, violín. Mendelssohn, Schubert.
23: Sinfónica de la Ciudad de Birmingham. Simon Rattle. Tippett, Bruckner.
24: Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam. Riccardo Chailly. Mahler, *Séptima*.
 - Sinfónica de Londres. Colin Davis. Imogen Cooper, piano. Schumann, Sibelius.
26: Orquesta de Cámara Inglesa. Paul Barritt. Bach, Haydn, Mozart.
30: Real Orquesta Filarmónica. Carlo Rizzi. Haydn, Mahler.

The South Bank Centre

6,9-IV: Orquesta Philharmonia. Leonard Slatkin. Solistas. Copland, Barber, Bernstein. / Gidon Kremer, violín. Gershwin, Glass, Ives.
7: Orquesta de Cámara del Teatro Lliure. Josep Pons. Lluís Vidal, piano; Ginesa Ortega, cantaora. Falla.
10: Rafael Orozco, piano. Chopin, Falla, Albéniz.
11: Orquesta Philharmonia. Leonard Slatkin. Solistas. Ellington, Bernstein, Gershwin, Copland.
12: Alfred Brendel, piano. Beethoven.
14: Filarmónica de Londres. Klaus Tennstedt. Kyung-Wha Chung, violín. Brahms, Beethoven.
 - Cuarteto Brodsky. Peter Donohoe, piano. Prokofiev, Smirnov, Brahms.
15,16,22: Filarmónica de Londres. Carlo Rizzi. Schubert, Mozart, Mendelssohn.
17: Sinfónica de la BBC. Gunther Wand. Beethoven.
19: Filarmónica de Londres. Mariss Jansons. Heinrich Schiff, chelo. Schnittke, Mozart, Strauss.
20: Sinfónica de Montreal. Charles Dutoit. Stephen Kovacevich, piano.

Stravinski, Mozart, Debussy, Ravel.
22,25,28,30: Opera Factory. Stravinski, *The Rake's Progress*.
24: Orquesta Philharmonia. Charles Dutoit. Michael Collins, clarinete; Yuri Bashmet, viola. Haydn, Bruch, Stravinski.
25: Orquesta Filarmónica de Viena. Riccardo Muti. Beethoven, Stravinski, Chaikovski.
26: Filarmónica de Londres. Franz Welsler-Möst. Yo Yo Ma, chelo. Berio, Haydn, Beethoven.
27: Orquesta Philharmonia. Yakob Kreizberg. Marisa Robles, arpa; James Galway, flauta. Mozart, Mahler.
28: Real Orquesta Filarmónica. Jun Ichi Hirokami. Boris Belkin, violín. Sibelius, Bruch, Rachmaninov.
29: Orquesta Halle. Luciano Berio. Berio, Schubert-Berio, Mahler.
 - The Sixteen. Harry Christophers. Sheppard, Taverner, Davy, Browne, Tallis.
4-V: Filarmónica de Londres. Franz Welsler-Möst. Strauss, Debussy, Ravel, Berio.
7: London Sinfonietta. Luciano Berio. Berio, del Corno.
10: Coro y Filarmónica de Londres. Franz Welsler-Möst. Felicity Lott, Mariana Lipovsek. Berio, Mahler, *Segunda*.

LYON

11-IV: Solistas de la O.N.L. Beethoven, Françaix, Strauss. (Auditorio).
13. 9-V: Csaba, Bernald, Hartmann, Bokány, Milstein, Schubert, *Quinteto "La trucha"*.
14,15,16: Orquesta Nacional de Lyon. Sixten Ehrling. Jean-Yves Thibaudet, piano. Nielsen, Rachmaninov, Dvorák.
17: Laroche, Guillamot, Pignoly, Lazzarus. Haendel, C.P.E. Bach, Zelenka.
21,22,23: O.N.L. Sylvain Cambreling. Mozart, Mahler.
10-V: O.N.L. Scott Sandmeier. Poulenc-Françaix, *Historia de Babar*.

NUEVA YORK

Filarmónica de Nueva York

21,22,23,26-IV: Leonard Slatkin. Thomas Hampson, barítono. Haydn, Debussy, Ravel, Copland. / 23: Ravel, Rachmaninov.
28,29,30. 3-V: Mariss Jansons. Yefim Bronfman, piano. Rachmaninov, Sibelius.
5,6,7,10-V: André Previn. Prokofiev, Haydn, Elgar.

PARIS

12-IV: Ensemble InterContemporain. Pierre Boulez. David Wilson-Johnson. Stravinski, Zimmermann, Dallapiccola, Schoenberg. (Châtelet).
13: Sinfónica de Malmö. James De-Preist. Anne Gastinel, chelo. Dvorák, Beethoven. (Teatro de los Campos Elíseos).
14: Orquesta Nacional de Francia. Leonard Slatkin. Chantal Juillet, violín. Liszt, Szymanowski, Bartók. (T. C. E.).
17: Cuarteto Juilliard. Haydn, Beethoven. (T. C. E.).
20: Cuarteto Vogler. Kashkashian, Greenhouse. Brahms. (Museo del Louvre).
21: Orquesta Nacional de Francia. Arturo Tamayo. Teresa Berganza, mezzo; Alain Meunier, chelo. Falla, Ohana. (T. C. E.).
24: Cuarteto Lindsay. Michel Portal, clarinete. Shostakovich, Mozart. (T. C.

E.).
26: Filarmónica de Viena. Riccardo Muti. Beethoven, Stravinski, Chaikovski. (T. C. E.).
27: Orquesta de Cámara de Europa. Roger Norrington. Lorraine Hunt, soprano. Beethoven, Stravinski, Berlioz. (T. C. E.).
26,27: Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig. Kurt Masur. Martha Argerich, piano. Schumann, Bruckner. / Anne-Sophie Mutter, violín. Mendelssohn, Brahms, Schumann. (Chât.).
28: Orquesta de Cámara de Europa. London Voices. Georg Solti. Mozart, *Così fan tutte* (versión de concierto). (T. C. E.).
29: Orquesta Nacional de Francia. Charles Dutoit. Salvatore Accardo, violín. Mendelssohn, Liszt. (T. C. E.).
1-V: Boris Pergamenschikov, chelo; François-René Duchable, piano. Beethoven. (T. C. E.).
5: Cuarteto Alban Berg. Haydn, Dvorák, Schubert. (T. C. E.).
7: Orquesta del Teatro de la Corte de Drottningholm. Nicholas McGegan. Roman, Rameau. (T. C. E.).
8: Dalberto. Sitkovetski, Cuarteto New European. Mendelssohn, Chausson. (T. C. E.).
 - Vladimir Ashkenazi, piano; itzhak Perlman, violín; Lynn Harrell, chelo. Schubert, Ravel. (Chât.).

VIENA

Konzerthaus

11-IV: Anatol Ugorski, piano Scarlatti, Beethoven, Klein, Prokofiev.
13: Cuarteto Prazák. Smetana, Novák, Dvorák.
 - Arcus Ensemble. Webern, Schubert, Franck.
14: Coro y Sinfónica de la ORF. Ingo Metzmacher. Janáček, *Las aventuras del señor Braucek* (versión de concierto).
15: Igor Oistrakh, violín; Natalia Serzailova, piano. Beethoven, Brahms, Paganini-Schumann, Chausson, Rimski-Korsakov.
17: Filarmónica Checa. Gerd Albrecht. Igor Ardasséf, piano. Martinu, Hass, Ullmann, Brahms.
18: Dawn Upshaw, soprano. Programa y pianista por determinar.
21: Rainer Kussmaul, violín. Bach.
22: Kurt Streit, tenor; Irwin Gage, piano. Schubert, *Die Schöne Müllerin*.
22,24: Filarmónica de Viena. Riccardo Muti. Beethoven, Stravinski, Chaikovski.
23,24,25: Sinfónica de Viena. Nikolaus Harnoncourt. Fassbaender, Coburn, Blochwitz, Schasching, Ziesak. Strauss, *El barón gitano* (versión de concierto).
24: Tabea Zimmermann, viola. Penderecki, Zimmermann, Ligeti, Kurtág, Hindemith.
26: Katia y Marielle Labèque, pianos. Chaikovski, Scriabin, Stravinski.
27: Trío Haydn. Christian Altenburger, viola. Beethoven, Schumann.
 - Trío Jess de Viena. Martin, Mozart.
28: Camerata Academica. Sándor Végh. Werner von Schnitzler, violín. Schlee, Mendelssohn, Beethoven.
29,30: Cuarteto Alban Berg. Haydn, Janáček, Schubert.
30: Klangforum Wien. Friedrich Cerha. Kühr, Cerha, Schoenberg.
2-V: Sinfónica de Viena. Jiri Belohlávek. Dagmar Peckova, mezzo. Dvorák, Martinu, Mahler, Janáček.
2,3,4,6,7,8: Cuarteto Borodin. Shostakovich, Cuartetos. Cuarteto de Tokio. Beethoven, Cuartetos.

3: Ensemble Modern. Ingo Metzma-
cher, Antheil, Nancarrow, Piazzolla,
Gershwin.

5: The New Mozart Players. Melvyn
Tan, fortepiano. C.P.E. Bach, Mozart,
Haydn.

6: Sinfónica de la ORF. Academia de
canto de Viena. Oleg Caetani. Solistas.
Haydn, Enescu.

8: Tafelmusik. Bruno Weil. Emma
Kirkby, soprano. J.C. Bach, Mozart,
Haydn.

10: Deutsche Kammerphilharmonie.
Cuarteto Arditti. Jukka-Pekka Saraste.
Lindberg, Schoenberg, Brahms.

OPERAS

CORDOBA

Gran Teatro

TOSCA (Puccini). Coro y escollanía
del Teatro. Orquesta de Córdoba.
Armigliato. Iturri. 29-IV. 1-V.

MADRID

Teatro de la Zarzuela

UN BALLO IN MASCHERA (Verdi).
García Navarro. Joosten. Lima, Tomo-
wa-Sintow, Pons, Obratzsova, Fabuel.
18, 21, 23, 26, 28-IV.

Sala Olimpia

EL CRISTAL DE AGUA FRIA (Man-
chado). Gil. Heras. 12, 15, 17, 19, 21-
IV.

SANTIAGO DE COMPOSTELA

Auditorio

LA BOHEME (Puccini). Opera de
Poznan. Orquesta de la Radio Polaca.
19,20-IV.

L'ELISIR D'AMORE (Donizetti). Sinfónica
Pablo Sarasate. Coro Lieder Ca-
mara. Ortega. Gas. 5,7-V.

AMBERES

De Vlaamse Opera

BILLY BUDD (Britten). Soltesz. Dec-
ker. Kraus, Robson, Saks, Bork. 8,10-V.

AMSTERDAM

Nederlandse Opera

SALOME (Strauss). De Waart. Kupfer.
Neumann, Finnie, Barstow, Bröcheler.
11,14,17,20,23,26,30-IV. 3-V.

SYMPHONIE (Schat). Vonk. Rijnders.
Dusing, Randle, Peeters, Berg. 29-IV,
2,6,9-V.

ATENAS

Opera Nacional

FIRE (Sisilianos). PAGLIACCI (Leonca-
vallo). Voudouris, Madoudis, Mahaira.
Marketou, Stafetas, Kouloubis, Raptis.
16,20,22,24-IV.

DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SE-
RAIL (Mozart). Chorafas Patsas, Dri-
vala, Koromatou, Popoukas, Beris.

17-IV.

DIDO (Lavragas). Baltas. Ferris. Stefa-
nou, Pappas, Tsdali, Marketou. 8-V.

BERLIN

Deutsche Oper

DON GIOVANNI (Mozart). Hacker.
Noelte. Brendel, Halgrimson, Bieber,
Seiffert, Peacock. 15-IV.

FIDELIO (Beethoven). Foster. Ponnel-
le. Burt, Brenneis, Martin, Halem. 16-
IV.

DER ROSENKAVALIER (Strauss).
Kout. Friedrich. Armstrong, Korn,
Liang, Carlson, Mannion. 17,24-IV. 1-
V.

LUCIA DI LAMMERMOOR (Donizet-
ti). Soltesz. Sanjust. Fortune, Aliberti,
Kraus, Lloyd. 20,23,28-IV. 4,7-V.

DER FLIEGENDE HOLLÄNDER
(Wagner). Foster. Sellner. Halem,
Martin, Seiffert, Estes. 22,30-IV.

A KEKSZAKALLU HERCEG VARA
(Bartók). ERWARTUNG (Schoen-
berg). Kout. Friedrich. Cowan, Söffel,
Sardi, Armstrong. 29-IV.

DREYFUS (Meier) Nilsson, Fischer.
Frey, Willis, DeHann, McDaniel. 8-V.

RIGOLETTO (Verdi). Amell. Neuen-
fels. Thompson, Fortune, Wixell, Brad-
ley, Halem, Bradley. 10-V.

Staatsoper

IL MATRIMONIO SEGRETO (Cima-
rosa). Fisch. Brockhaus. Wolf. Ben-
Nun, Aikin, Bommernann. 14,15,24-IV.

WOZZECK (Berg). Barenboim. Ché-
reau. Grundheber, Baker, Clark, Meier.
18,20,23,29-IV.

DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Ren-
nert. Fischer. Williams, Vink, Clemenz,
Schaechter, Prieu, Schreier, Hölle.
22,30-IV.

L'OPERA SERIA (Gassmann). Jacobs.
Martiny. Capecci, Mewes, Gambill,
Francis, Serra. 30-IV. 2,5,7-V.

FIDELIO (Beethoven). Schneidt. Fis-
cher. Pape, Jennings, Siukola, Bunde-
chuh, Moll. 4,7,9-V.

TOSCA (Puccini). Fulton. Riha. Benac-
ková, Winbergh, Weigl, Pape,
Zettisch. 5,8-V.

BOLONIA

Teatro Comunale

I LOMBARDI (Verdi). Guidanni. Co-
belli. Raimondi, Fantini, La Scola.
15,17,19,26,28,30-IV. 3,6-V.

BONN

Opera de la ciudad

LES CONTE D'HOFFMANN (Of-
fenbach). Russell Davies. Rose. Araiza,
Bartz, Lind, Mauel. 12,15,18,23,27-IV.
9-V.

DER FREISCHÜTZ (Weber). Russell
Davies. Del Monaco, Mohr, Zarmas,
Karsten, Lind. 17,20,26,28-IV.

LA FANCIULLA DEL WEST (Pucci-
ni). Kohn. Scott. Daniels, Milnes,
Botha, Overman. 2,5,7-V.

ARIADNE AUF NAXOS (Strauss).
Kohn. Riber. Botha, Bartz, Beer, Volle.
8-V.

BRUSELAS

La Monnaie

PETER GRIMES (Britten). Pappano.
Decker. Cochran, Yurisich, Konsek,

Caley, Walker. 19,22,24,27,30-IV.
3,5,8,10-V.

BURDEOS

DER FLIEGENDE HOLLÄNDER
(Wagner). Lombard. Richter. Tuma-
gian, Knodt, Lindroos, Gabriel.
21,24,27-IV.

A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM
(Britten). Bedford. Carsen. Bowman,
Watson, Wolk, Lea, Kennedy.
3,6,8,10-V.

CATANIA

Teatro Bellini

ARIADNE AUF NAXOS (Strauss).
Argiris. Heinrich. Polaski, Siukola,
Komlosi, Schmidt, Conrad.
19,21,24,26,28,30-IV.

COLONIA

Opera de la ciudad

RIENZI (Wagner). Conlon. Pountney.
Heppner, James, Kang, Braun, Finke.
13,16,19-IV.

EUGEN ONEGIN (Chaikovsky). Con-
lon. Gussmann. Demesch, Pieczonka,
Zaremba, Fried, Skovhus, Mull.
15,17,22-IV.

ARIADNE AUF NAXOS (Strauss).
Fiore. Ponnelle. Marc, Ziegler, Kidulff,
Svenson, Schulte. 20,23,26,29-IV. 2,8-
V.

DRESDE

Semperoper

ARIADNE AUF NAXOS (Strauss).
Rennert. Muck. Emmerlich, Pecková,
Thiee, Jahns, König. 14-IV.

LA CLEMENZA DI TITO (Mozart)
Albrecht. Piontek. Blochwitz, Stump-
hous, Kirchner, Selbig. 15,18,27,30-IV.

BELSAZAR (Haendel). Weigle. Kupfer.
Kunz, Vermillion, Kowalski, Neu-
mann. 16,19-IV.

LA CENERENTOLA (Rossini). Al-
brecht. Piontek. Donose, Vazquez,
Hossfeld, Incontrera. 21,26,28-IV. 1-V.

DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart) Kurz.
Kirst. Büsching, Blochwitz, Fandrey,
Bär, Blanck. 22,24-IV.

TOSCA (Puccini). Layer. Berghaus.
Smoljaninova, Sadé, Rasilainen, Büs-
ching. 7-V.

LA BOHEME (Puccini). Albrecht. Sei-
mann. Fandrey, Selbig, Michailov, Bär.
8-V.

FRANCFORT

Opera de Francfort

ELEKTRA (Strauss). Rumstadt. Espert.
Budai-Bakty, Martin, Doese, Pederson.
8-V.

GENOVA

Teatro Carlo Felice

NORMA (Bellini). Bartoletti. Cosenti-
no. Armiliato, Colombara, Dragoni,
Casertano. 15,17,20,23,24,26,27,29-
IV.

GINEBRA

Grand Théâtre

BEATRICE ET BENEDICT (Berlioz).
Nelson. Bizinèche, Hagley, Streit, Bas-

tin. 9,11,13,15,17,19-IV.

I CAPULETTI E I MONTECCHI (Be-
llini). Campanella. Carsen. Will,
O'Flynn, Larmore, Wells. 5,7,10-V.

LAUSANA

Opera de Lausana

TOSCA (Puccini). Arena. Joel. Morelli,
van Dam, Rosenhein, Pavlu.
17,20,23,26,28-IV.

LISBOA

Teatro São Carlos

FIDELIO (Beethoven) Fulton. Ferreira
de Castro. Secunde, Blinkhof, Stevens,
Macurdy. 9,12,14,17-IV

LONDRES

Covent Garden

UN BALLO IN MASCHERA (Verdi).
André. Cox. Rautio, Howarth, Hens-
chel, Araiza, Dobson, Zancanaro.
11,13-IV.

GAWAIN (Birwistle). Howarth. Di
Trevis. Angel, Walmsley-Clarke, Ho-
wells, Tomlinson, Le Roux.
14,16,20,22,28-IV.

CARMEN (Bizet). Delacôte. Espert.
McLaughlin, Zaremba, Domingo, Shi-
mell. 19,23,26,29-IV. 3,5,7,10-V.

LE NOZZE DI FIGARO (Mozart).
Haenchen. Schaff. Brewer, McNair,
Barclay, Bacelli, Terfel. 25,27,30-IV.
2,4,6-V.

FEDORA (Giordano). Downes. Pug-
gelli. Freni, Howarth, Carreras, Dob-
son. 9-V.

English National Opera

BLOND ECKBERT (Weir) Edwards.
Hopkins. 20,23,26,29-IV. 4-V.

LYON

Opera de Lyon

LE BOURGEOIS GENTILHOMME
(Strauss). Nagano. Richter. Cole, Four-
nier, Jo, Kuhn. 19,21,24,27,30-IV.

MARSELLA

Opera

SALOME (Strauss). Baudo, Roubaud.
Jones, Lafont, Rysanek, Jeffes.
17,20,23,26-IV.

MILAN

Teatro alla Scala

DON PASQUALE (Donizetti). Muti.
Vizioli. De Simone, Focile, Furlanetto,
Gallo, Mei, Giménez. 13,15,17,20,22-
IV.

MONTPELLIER

Opera Comédie Berlioz

A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM
(Britten). Bedford. Carsen. Bowman,
Watson, Wolk, Lea, Kennedy. 13,15-
IV.

SIGURD (Reyer). Richter. Lombardo,
Sarrazin, Varnaud, Millot. 6,8,10-V.

MUNICH

Bayerische Staatsoper

IL TROVATORE (Verdi). Steinberg. Ronconi. Filipova, Benza, Diaz, Helm, Toczyska, O'Neill. **14,16,20-IV.**
 DON GIOVANNI (Mozart). Dewmz. Rennert. Agache, Rootering, Ginzer, Streit, Nicolesco. **17,19-IV.**
 COSÌ FAN TUTTE (Mozart). Schneider. Dorn, Roccoft, Schmiede, Hemm, Trost. **23,26,29-IV. 2,6-V.**
 LA FORZA DEL DESTINO (Verdi). Luisi. Friedrich. Götzen, Brendel. Sofel, Rootering. **27,30-IV. 3,7-V.**
 APOLLO ET HYACINTHUS (Mozart). IL SOGNO DI SCIPIONE (Mozart). Schneider. Patané. Ahnsjö, Petrig, Nadelmann, Evangelatos, Höppner. **7,10-V. (Cuvillies).**
 SALOME (Strauss). Schneider. Everding, Riegel, Jahn, Zampieri, Wlaschka. **8,11-V.**
 DON PASQUALE (Donizetti). Bender Chazalettes, Serra, Pola, Gambill, Blasi. **10-V.**

NAPOLES

Teatro San Carlo

LA FAVORITA (Donizetti). De Tomasi. Sabbatini, D'Intino, Coni, Colombara. **12,14,17-IV.**

NUEVA YORK

Metropolitan Opera

ELEKTRA (Strauss). Levine. Behrens, Voigt, Fassbaender, King. **11-IV.**
 AIDA (Verdi). Fiore. Frisell, Sweet, Toczyska, Bumbry, Pons. **12,15,20,23-IV.**
 TOSCA (Puccini). Badaea, Zeffirelli, Guleghina, Pavarotti, Morris, Capecci. **13,16,18-IV.**
 OTELLO (Verdi). Gergiev, Schlesin-

ger. Vaness, Domingo, Leiferkus. **14,19,22-IV.**
 ARIADNE AUF NAXOS (Strauss). Levine. Moshinsky. Vaness, Dahl, Stratas, Schmidt, Prey. **16,21,23-IV.**

PARIS

La Bastille

KHOVANCHINA (Musorgski). Metz-macher. Wonder. Morosov, Popov, Kaludov, Martinovic, Burchuladze, Mitcheva. **12,14,16-IV.**
 ALCESTE (Gluck). Jenkins. Freyer. Ewing, Lakes, Rouillon, Carolis, Viala. **20,22,26,28,30-IV. 3-V.**
 FAUST (Gounod). Ermler. Lavelli. Zhang, Friedde, Dumluy, Mahé. **25,27,29-IV. 2,4-V.**

Opéra Comique

WERTHER (Massenet). Petitgirard. Blin. Kunde, Dupuy, Dubosc, Henry, Courtis. **10,12,13,15,16,17,19,20,22-IV.**

Théâtre des Champs-Élysées

ZÉMIRE ET AZOR (Grétry). Langrée. Cox. **2,4,6,8-V.**

TURIN

Teatro Regio

DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Oren. Tsy-pin, Pace, Colombara, Remor, Holz-mair. **22,24,26,28,30-IV. 3,4,7,8-V.**

VENECIA

Teatro La Fenice

TRISTAN UND ISOLDE (Wagner).

Janowski, Jerusalem, Schnaut, Sotin, Welker, Schwarz. **13,23,26,29,30-IV. 3,5-V.**

VERONA

Teatro Filarmonico

TAMERLANO (Vivaldi). Pidò. Luzzati. Manca di Nissa, Ariostini, Gasdia, Montanari. **16,24-IV.**
 AXUR RE D'ORMUS (Saieni). Carig-nani. Luzzati, Alaimo, Antonacci, Di Cesare, Accurso. **17,22-IV.**
 L'INGANNO FELICE (Rossini). Ran-zani, Luzzati, De Carolis, Comencini, Franceschetto, Bizzi. **15,23-IV.**

VIENA

Staatsoper

IL BARBIERE DI SIVIGLIA (Rossini). Luisi, Rost, Matteuzzi, Girolami, Hampson. **12,18-IV.**
 DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SE-RAIL (Mozart). Viotti, Swenson, Des-say, Gasser, Lippert, Ryhänen. **13,17-IV.**
 L'ITALIANA IN ALGERI (Rossini). Campanella, Raimondi, Kasarova, Fur-lanetto, Blake, Girolami. **15,19,22-IV.**
 CAVALLERIA RUSTICANA (Mascag-ni). PAGLIACCI (Leoncavallo). Fis-cher, Meier, Taraschenko, Slabbert, Gustafson, Giacomini, Cappuccilli. **16,20,24-IV.**
 MANON LESCAUT (Puccini). Pappa-no. Malfitano, Chaignaud, Johansson. **23,28-IV. 1-V.**
 DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Halász, Carter, Norberg-Schulz, Ryhänen, Kuebler. **26-IV.**
 TOSCA (Puccini). Runnicles, Benacko-va-Cap, Lanin, Bruson. **29-IV. 3,7-V.**
 I PURITANI (Bellini). Domingo. Gru-

berova, Giordani, Hvorostovski, Scan-druzzi. **2,5,8-V.**
 L'ELISIR D'AMORE (Donizetti). Ha-lász, Norberg-Schulz, Matteuzzi, Chen. **4-IV.**
 IDOMENEIO (Mozart). Davis. Von Otter, Norberg-Schulz, Coelho, Jeru-salem. **9-V.**

Volksooper

EINE NACHT IN VENEDIG (Strauss). Eschwé, Steinsky, Löwinger, Prager, Thomsen, Vincent. **12-IV.**
 DIE LUSTIGE WITWE (Lehár). Eschwé, Raimondi, Dorak, Ruzicka, Thom-sen. **17,20-IV.**
 WIENER BLUT (Strauss). Bauer-Theussl, Rudiferia, Steinsky, Minich, Dickie. **1-V.**

ZURICH

Opernhaus

L'ITALIANA IN ALGERI (Rossini). Honeck, Pagano, Martinovic, Hartelius, Magnusson, Hartmann, Chausson. **12,21,24-IV.**
 DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Wel-kert, Mosuc, Chalcker, Polgár, Prey. **13,22,27-IV. 8-V.**
 ARIADNE AUF NAXOS (Strauss). Frühbeck, Lievi, Pereira, Muff, Kallisch, Keller, Nelson. **14,16-IV.**
 OTELLO (Verdi). Frühbeck, Rhei-nardt, Dessi, Brendel, Macias. **17-IV.**
 TOSCA (Puccini). Santi, Monloup, Zampieri, Shicoff, Zancanaro, Dene. **19,30-IV. 1-V.**
 ADRIANA LE COUVREUR (Cilea). Oren, Serban, Zampieri, Kasarova, Shi-coff, Chausson. **23,26,29-IV. 4,7-V.**
 FEDORA (Giordano). Honeck, Asaga-roff, Baltas, Carreras, Chausson, Gha-zarian. **5,8-V.**

CONVOCATORIAS

BOTTEGA. LABORATORIO INTERNA-CIONAL PARA JOVENES CANTANTES Y MUSICOS DIRIGIDO POR PETER MAAG. Treviso. Para nacidos después del 31-XII-1960. Audiciones: 30-VI y 1-VII-94. Período de trabajo: 1-IX/30-XI-94. Información: Tfno. 0422 410 130.

III CERTAMEN DE COREOGRAFIA DE DANZA ESPAÑOLA Y FLAMENCO. Madrid, Teatro Albéniz, 13/15-VII-94. Premios: coreografía 1º, 600.000 pts; coreografía 2º, 300.000 pts; coreografía 3º, 150.000 pts; a un bailarín/ina sobresaliente, 300.000 pts; a una composición musical original, 300.000 pts. Fecha límite de la inscripción: 13-VI-94. Información: Tfno. 91 547 69 79 / 308 03 37.

XXVIII CERTAMEN INTERNA-CIONAL DE GUITARRA «FRANCISCO TARREGA». Benicasim, 27-VIII/3-IX-94. Organiza: Ayuntamiento de Benicasim. Para guitarristas de cualquier nacionalidad que no hayan cumplido los 33 años en las fechas de celebración del certamen. Premios: 1º, 1.350.000 pts; 2º, 800.000 pts; especial, 400.000

pts; del público, 275.000 pts; para el mejor intérprete español nacido o residente en la Comunidad Valenciana, bolsa de estudios de 135.000 pts. Fecha límite de la inscripción: 17-VIII-94. Información: Ayuntamiento de Benicasim.

I CONCURSO INTERNACIONAL DE CANTO JAUME ARAGALL. Torroella de Montgrí, 2/9-VII-94. Organiza: Juventudes Musicales de Torroella de Montgrí. Para cantantes de cualquier nacionalidad; repertorio: óperas italianas y francesas. No se han de superar los 33 años (voces masculinas) ó 31 años (voces femeninas) el 1-VII-94. Premios: mejor cantante catalán, 1.300.000 pts. Voz masculina: 1º, 1.300.000 pts.; 2º, 650.000 pts.; 3º, 325.000 pts. Voz femenina: 1º, 1.300.000 pts.; 2º, 650.000 pts.; 3º, 325.000 pts. Fecha límite de la inscripción: 30-IV-94. Información: Tfno. 72 76 06 05. Fax 72 76 06 48.

XXIII CURSO INTERNACIONAL DE GUITARRA JOSÉ LUIS LOPATEGUI. Sant Cugat del Vallès, Barcelona, 16/27-VII-94. Organiza: Aula de música 7. Fecha límite de la inscripción: 5-VII-94. Información: Tfno. 93 207 40 22.

XI CURSO INTERNACIONAL DE INTERPRETACION MUSICAL. Gerona, 1994. Convoca: Ayuntamiento de Gerona. Materias: piano, violín, violonchelo, canto, flauta, arpa, dirección de orquesta, análisis musical, pedagogía musical, técnica básica para profesores y alumnos. Fecha límite de la inscripción: 15-VI-94. Fecha límite de la solicitud de beca: 31-V-94. Información: 972 22 33 05.

CURSOS DEL FESTIVAL DE GUITARRA DE CORDOBA. 29-VI/16-VII. Profesores: José Luis Romanillos, Angelo Gilardino, Rafael Riqueni, Pepe Romero, Leo Brouwer, Teresa Martínez de la Peña, Manolo Sanlúcar, Inmaculada Aguilar, Enrique de Melchor. Seminarios: Ana Vega Toscano, Sabas de Hoces. Jornadas de estudio de historia de la guitarra: 4/8-VII, a cargo de John Griffiths, Tomás Marco, Agustín Gómez, Cristina Bordas. Información: Tfno. 957 48 02 37. Fax 957 48 74 94.

CURSOS MAGISTRALES DEL CONSERVATORIO DE BERNA. Organo: Marie-Claire Alain. 25-IX/2-X-94. Para 10/15 participantes. Violín: Igor Ozim. 30-IX/12-X-

94. 24 participantes. Piano y música de cámara con piano: Andrés Schiff. 26-IX/1-X. 20 participantes. Cuarteto de cuerda: Cuarteto Melos. 23-IX/2-X. 4 cuartetos participantes. Fecha límite de la inscripción: 30-VI-94. Información: Tfno. 031 311 62 21. Fax 031 312 20 53.

PREMIOS MUSICALES CIUTAT DE GIRONA. VII Concurso de composición Francesc Civil. Para compositores de cualesquiera edad y nacionalidad. Tema: la flauta en la música de cámara. Fecha límite de admisión: 30-VI-94. Veredicto: 18-VII-94. Información: 972 22 33 05. VII Concurso Xavier Montsalvatge de música del siglo XX para piano. 16/18-VII-94. Para pianistas que no sobrepasen los 35 años el 17-VII-94. Fecha límite de la inscripción: 30-VI-94. Información: 972 22 33 05.

TALLER INTERNACIONAL DE COMPOSITORES 1994. Amsterdam, 4/14-XI-94. Convoca: Gaudeamus con los auspicios de la UNESCO. Temas: músicas tradicional y contemporánea. Fecha límite de la inscripción: 31-VII-94. Información: Tfno. 3120 694 73 49. Fax 3120 694 72 58.

Palestrina y Lasso, viaje a los orígenes



Grabado de Palestrina



Grabado de Lasso

También el del XVI fue un final de siglo marcado por la pluralidad y el cruce de corrientes antiguas y modernas, donde a veces mirar hacia atrás significaba ir hacia adelante: la culminación del renacimiento en el equilibrio vertical y horizontal de la polifonía clásica, a la vez que la ruptura de ese equilibrio en el cortesano y en ocasiones excéntrico manierismo de los madrigales; la austeridad casi medieval derivada de la contrarreforma, junto a la exuberancia festiva y protobarroca de los primeros melodramas *neogriegos*; la policoralidad veneciana, exaltación máxima de la polifonía, y la melodía acompañada florentina, su negación.

En el año 1594 murieron Giovanni Pierluigi da Palestrina y Orlando di Lasso, los dos más grandes maestros del pleno renacimiento y de la polifonía clásica. En 1592 había muerto Zarlino, su teórico. Con ellos moría una forma de concebir la música, el estilo antiguo. Una nueva generación, con Monteverdi en primera línea, estaba revolucionando el universo musical. Sólo algún compositor como Tomás Luis de Victoria mantendría con originalidad el lenguaje de la polifonía clásica hasta comienzos del siglo XVII. Sin embargo, aquella manera de combinar los sonidos cristalizó en una producción perfecta que serviría como modelo para todos los músicos posteriores y que hoy sigue transformando las voces humanas en comunicación artística.

Palestrina visto desde aquí

Observaciones e «hipotesinas»

Romano, más que católico

El primer dato que sorprende al repasar sumariamente las fechas y lugares de la biografía de Palestrina es el hecho de que nunca se alejase de Roma más allá de unas pocas leguas. En comparación con cualquier otro compositor importante del siglo XVI, su inmovilismo resulta bastante extraordinario. Bien es cierto que los viajes de muchos músicos tenían como destino, precisamente, Roma («donde me place el vivir», según dejó escrito Juan del Encina) y Palestrina nunca necesitó hacer este viaje, pero aun así causa extrañeza. Los primeros filósofos, los llamados «presocráticos» —y no estoy cambiando de asunto— no fueron atenienses, sino emigrantes o colonos del Asia Menor. No es casualidad: al salir del propio terreno se cambia la visión del mundo, se ponen en tela de juicio muchas verdades que uno creía absolutas y, en definitiva, se buscan nuevos caminos y nuevas soluciones a los problemas. Justo lo contrario de lo que recomendaba aquel aforismo del antiguo régimen: «Menos viajar y más ver la televisión». Aun sin televisor, de modo que, exagerando aquella clasificación que dividía a los músicos del pasado en dos grupos: «los-que-estuvieron-en-Italia» y «los-que-no», puede afirmarse que Palestrina perteneció al subgrupo extremo de «los-que-sólo-estuvieron-en-Roma». Y si no salió de Roma, no fue por falta de propuestas: en 1568, cuando Palestrina estaba empleado en el Seminario Romano, el emperador Maximiliano II le ofreció el puesto de maestro de capilla en la corte de Viena. Las elevadas exigencias salariales de Palestrina —que al final beneficiarían a Philippe de Monte— pueden entenderse como una negativa discreta a la par que orgullosa, pero, a fin de cuentas, el resultado fue que se quedó en la Ciudad Eterna. Actualmente se da como probable su nacimiento en Roma, porque allí residía su padre, Santo Pierluigi, en las fechas en las que se sitúa el feliz suceso: entre el 3 de febrero de

1525 y el 2 de febrero de 1526. Con todo, la familia Pierluigi provenía de Palestrina y conservaba casa en aquella ciudad, por lo que también es posible su nacimiento allí. De la infancia nada sabemos hasta que un documento de Sta. M^a la Mayor (1537) anota el nombre de «Giovanni da Palestrina» entre los infantes de coro. Siete años más tarde lo encontramos desempeñando el cargo de organista en la catedral de S. Agapito de Palestrina. Su carrera romana comienza como maestro de la Capella Giulia (1551) y sigue con su breve paso por la Capella Sistina (enero-1555), S. Juan de Letrán (octubre-1555), Sta. M^a la Mayor (1561), Seminario Romano

(1566) y la Capella Giulia (1571) de nuevo, donde permanecerá veintitrés años hasta su muerte. Todavía en 1593 el viejo compositor se plantea seriamente volver a la catedral de Palestrina en una última manifestación de su querencia a lo conocido y familiar. Se diría que su vida se asemeja a la perfecta curvatura de sus frases musicales, que tan justamente famoso le han hecho.

El maestro Morales

Sin haber salido de Roma, es evidente que su formación musical se desarrolló allí, pero, ¿quiénes fueron sus maestros? o, dicho de otra manera, ¿desde dónde es original y hasta dónde es herencia de modelos anteriores? Difícil problema, porque en el estilo compositivo de Palestrina no parece haber cambios notables considerando las fechas de publicación de las obras. Como en la geografía, también en la música nuestro compositor conoció tempranamente el lugar ideal y apenas se movió de él el resto de su vida. Las primeras ediciones —*Misas* (1554), *Madrigales* (1555) y *Motetes* (1563)— muestran las maneras de un perfecto maestro del contrapunto con notable variedad en los procedimientos y sin titubeos achacables a inmadurez. Se han aventurado los oscuros nombres de los franceses Robin Mallapert y Firmin Lebel como posibles maestros suyos, por el hecho de haber sido maestros de capilla de Sta. M^a la Mayor en las fechas en que Palestrina era infante de coro. Samuel Rubio, sin embargo, llegó más allá, señalando a Cristóbal de Morales como el modelo en el que el joven Pa-



Roma. Santa María la Mayor en el siglo XVI.

lestrina se fijó por ser el músico más prestigioso en Roma durante sus años de formación. Rubio dio los datos de su análisis que apoyaban tal hipótesis en el libro *Cristóbal de Morales. Estudio crítico de su polifonía* (San Lorenzo de El Escorial, 1969) sin que la musicología internacional parezca haber tomado nota de ello. Resulta muy gráfico el siguiente detalle: la portada del *Primer Libro de Misas* (1554) de Palestrina —el primer libro de autor italiano integrado enteramente por misas que se publicó en Roma— está calcado del *Segundo Libro de Misas* (1544) de Morales. Los dos volúmenes están dedicados a sendos papas, por lo que no es raro que las respectivas portadas

presenten grabados en los que se ve al papa sentado en su solio, revestido de los ornamentos pontificios y en el acto de bendecir al compositor que, arrodillado a sus pies, le ofrece un libro de misas. Es una escena que se repite en otras ediciones similares de la época. Lo notable, sin embargo, es que ambos grabados son idénticos salvo los rostros de los personajes y el escudo pontificio. La música escrita en el libro que el compositor —en los dos casos— tiene en las manos es la misma: una misa de Morales. Así resulta que Palestrina ofrece a Julio III un libro de misas de Morales. Aparte de estas ironías de imprenta, Palestrina utilizó el motete *O sacrum convivium* del sevillano para componer su misa del mismo nombre y reelaboró la famosa colección de *Magnificat* de Morales añadiendo nuevas voces a algunos versos para uso de la Capella Sistina. Rubio reconoce que «no es fácil llegar a una conclusión categórica, sino después de una larga y paciente confrontación» que aún está por hacer, pero tras exponer trece *puntos demostrativos* —unos más que otros—, concluye proponiendo la hipótesis de que Morales «es un puente entre la polifonía neerlandesa y la palestriniana». Hipótesis no rebatida y que debe ser tenida en cuenta a falta de otra mejor.

El modelo reformado

El 12 de abril de 1555, viernes santo, —según anotación del secretario papal— el papa Marcelo II, a la salida de los oficios, expresó su preocupación porque «la pasión y muerte del Salvador se cantasen con voces correctamente moduladas, de modo que todo se pudiese escuchar y entender con claridad». Tiempos antes, cuando todavía era el cardenal Cervino, había contrastado ideas sobre la inteligibilidad de la polifonía litúrgica con el humanista Bernardino Cirillo que en una carta posterior cuenta cómo el nuevo papa, al poco de ocupar el solio, le había enviado «una misa bastante conforme a lo que yo deseaba». ¿Era la *Misa del Papa Marcelo*? Los especialistas —sobre todo Knud Jeppesen en su clásico estudio *El estilo de Palestrina y la disonancia* (1923)— creen que no y proponen como fecha de composición de la *Misa* (publicada en 1570) los años que siguen a 1562, cuando en los debates del concilio de Trento se planteaba el problema de la música litúrgica. La leyenda creada en torno al supuesto papel decisivo de la *Misa* en el mantenimiento de la polifonía en la liturgia carece de datos suficientes en que apoyarse.

El 8 de agosto de 1562 se presentó a discusión ante los padres conciliares dos propuestas: una que prohibía en las misas la «música que recrea más a los oídos que a la mente» y otra que resuscitaba normas medievales que permitían el *vestuto organum*. El cardenal Pallavicino, posterior historiador del concilio de Trento, destaca que fueron los obispos y teólogos españoles quienes «más y con más empeño defendieron» la polifonía. De cualquier modo el grupo de abolicionistas estaba

en minoría y al final el concilio decidió unas normas de carácter general que pueden resumirse en: 1) Prohibición de todo lo lascivo o impuro; 2) Que las palabras puedan ser entendidas por todos. La aplicación de estas directrices quedaba a cargo de los obispos en sus diócesis respectivas.

Habitualmente se pretende ver en la decisión conciliar —con o sin intervención de la *Misa del Papa Marcelo*— poco menos que la salvación de la música y es aceptable que históricamente se salvase una cierta música, pero conviene puntualizar, aunque sea con brevedad. La prohibición de «lo lascivo o impuro» deja la impresión de que los músicos mezclaban

escatologías diversas con los latines sagrados y ello no es ni mucho menos cierto. Las canciones populares o los madrigales polifónicos que los compositores utilizaban frecuentemente como material previo para una misa podrían ser calificados de civiles, seculares o —como por mal nombre se suele decir— profanos, pero rara vez de rjosos o guarros. Pero es que, además, el concilio no prohibió la utilización de tales canciones y madrigales, sino sólo de su texto, que frecuentemente se confiaba al tenor y quedaba desfigurado en notas largas y sepultado bajo toneladas de contrapuntos. ¿Qué cambió, pues? Prácticamente nada. Prueba de ello es que el propio Palestrina siguió publicando misas sobre *L'homme armé* e *lo mi son giovinetta* (1570), o sobre *Nasce la gioia mia* y *Je suis desheritée* (1590). Lo más chocante de todo es que la propia *Misa del Papa Marcelo*, pretendido modelo del nuevo estilo, está vertebrada en torno a una célula musical que no es sino el comienzo de *L'homme armé*. Quizá no sea tan chocante, sino precisamente una de sus caracte-



Cristóbal de Morales

rísticas como modelo. (Recordemos una vez más a Lampedusa: «Es necesario que algo cambie para que todo siga igual», o a don Juan de Mairena: «Si quieres que algo no cambie, reformalo»). La reforma, además, menospreciaba el valor de la música como portadora de significado por sí misma y su poder para mover los afectos, cuestión que por entonces estaba de palpante actualidad y que tendría enormes consecuencias en el futuro.

Por otra parte, conviene entender rectamente la norma conciliar sobre la inteligibilidad de las palabras. No se pretendía que la música expresase los contenidos del texto —cuestión también debatida en los círculos musicales y con trascendental proyección hacia el futuro— sino tan sólo que permitiera entender la materialidad del mismo. Se trataba de resolver con ello un problema de magia ritual: si las palabras que constituyen la fórmula no se matenalan, el rito no obra su poder. Resulta significativo que la discusión girase principalmente en torno al *Ordinarium missae* (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus y Agnus), cuyos textos conocía *todo el mundo*, aunque muchos iletrados no los entendieran.

La *Misa del Papa Marcelo* es un ejemplo perfecto y modé-

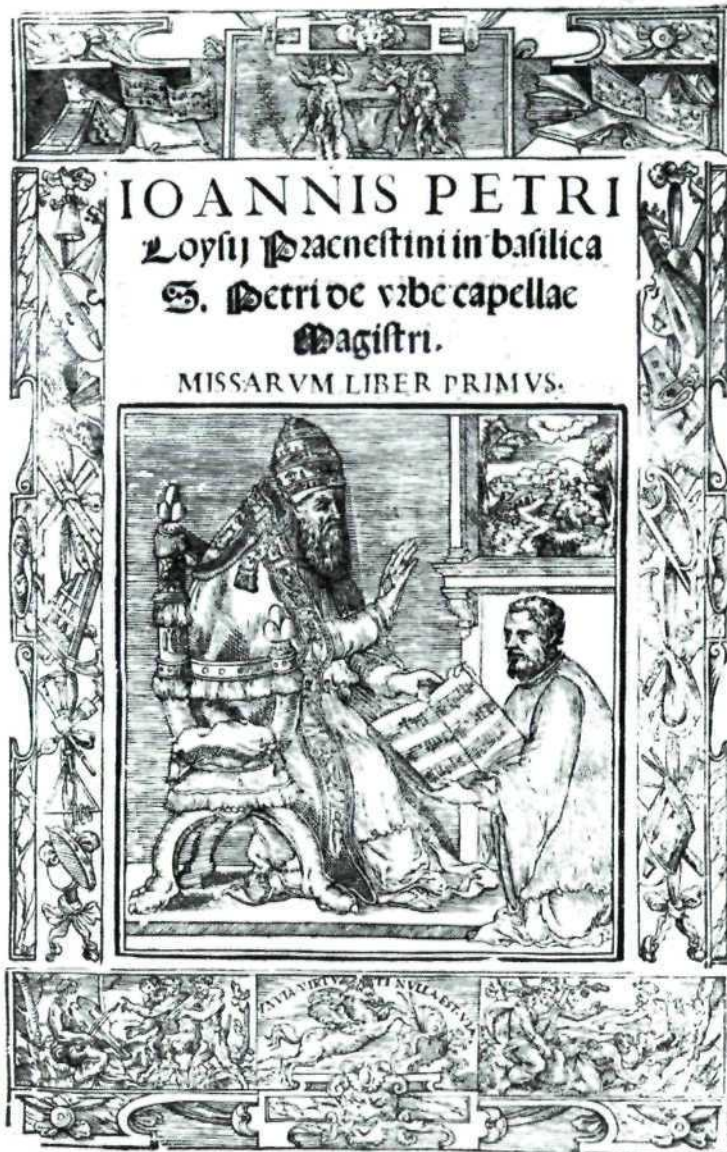
lico de composición sin palabras *lascivas* y que deja entender el texto a todo el mundo. Naturalmente, a todo el mundo que sepa latín y haya oído misa muchas veces. El propio título nos puede servir de ejemplo para «entender» lo que quiero decir: ¿Por qué *Papae Marcelli*, en genitivo (=del p. M.) y no en dativo (=al)? No sabemos lo que significa en realidad, aunque «entendamos» la literalidad de las palabras.

Demasiados intereses en el canto llano

El concilio de Trento no se planteó reforma alguna del canto llano o gregoriano, a pesar de que la parte más melismática de este repertorio no dejaba entender muy bien el texto. Años después, sin embargo, algo o algunos empezaron a moverse en esta dirección. En 1577 Gregorio XIII encargó a Palestrina y Annibale Zoilo el examen y la reforma del canto llano para despojarlo de los defectos y barbarismos acumulados por culpa de «compositores, copistas e impresores». Inmediatamente don Fernando de las Infantas, músico español residente en Roma, se movilizó y escribió un extenso memorial a Felipe II: «Se ha cometido a un Juan de Palestrina y a otro, los cuales han comenzado a formar libros de nuevo y, aunque dicen que solamente mudarán algunas cosas... dan con todo lo hecho por el suelo y quedará muy diferente de como estaba». El episodio se complicó, como no podía ser de otra forma cuando entraban en conflicto un Santo Padre y un Cristianísimo Rey. Rafael Mitjana lo ha contado con detalle en su monografía *Don Fernando de las Infantas, Teólogo y Músico* (1918). Mitjana, que era diplomático de profesión, sabía leer los sutiles contrapuntos de los documentos de las cancelerías y resumirlos en canto llano para que los entendiéramos los ciudadanos de a pie: «En el fondo, más que del arte y de la liturgia, se trataba de una especulación financiera». ¡Nada menos que la edición y venta de misales, graduales, procesionales, sacramentales, etc. en exclusiva para todas las iglesias del orbe católico! Felipe II llevaba años —Arias Montano era el encargado— preparando una operación de este tipo en sus reinos con el famoso impresor Plantin, de Amberes, y vio peligrar sus previsiones. Resultado: El Rey jugó sus cartas y el Papa retiró a Palestrina el encargo. Y aquí paz y después gloria. Iginio Pierluigi, el hijo menor del compositor, tras la muerte de éste anduvo moviendo el manuscrito que contenía el trabajo de su padre, que finalmente —y no sabemos tras cuantas manipulaciones— fue utilizado para la *editio medicea* publicada en Roma en 1614 y 1615.

Al final: Victoria

Al socaire de la biografía palestriniana han ido apareciendo aquí algunas circunstancias que relacionan al personaje con músicos españoles coetáneos. Pecaría gravemente si dejase en la RAM de mi PC el nombre de Tomás Luis de Victoria, que en todos los textos aparece asociado al de Palestrina y frecuentemente en una relación maestro-discípulo. Cito de nuevo a Samuel Rubio: «Lo más curioso y chocante del caso es que los empecinados en tal teoría jamás concretan en qué y cómo se aprecia esta dependencia, limitándose a vaguedades como éstas: "se parece", "suena a" y otras por el estilo». Y apostilla con convicción: «Nosotros no admitimos mucha influencia desde el punto de vista técnico y ninguna desde el espiritual». Ahí queda eso y es difícil decirlo en un castellano



Portada del Missarum liber primus de Palestrina. Roma, 1554.

más claro, aunque muchos sigan sin enterarse. Pero en aquellos tiempos del siglo XVI hasta los romanos, que no tienen fama de fríos precisamente, distinguían entre las músicas de ambos y percibían en la de Victoria los efectos de la *sangre mora*, sin saber que esos efectos se deben con más frecuencia a sangre de judío converso. Los manierismos personificados en uno y otro son totalmente distintos e, incluso, opuestos. No en vano Victoria es un emigrante y, como tal, está abierto a novedades como la policoralidad, el bajo continuo, los afectos, etc., todo lo contrario que Palestrina, tan seguro de sí y de su estilo de componer, que hasta se permite menospreciar a todo un Luca Marenzio.

Ojalá —y empleo conscientemente una interjección moral— el centenario de Palestrina nos sirva para deleitarnos con su música entendida más a fondo y despojada de adherencias legendarias y beatas que en nada la favorecen. Y ojalá su nombre no vuelva a ser enarbolado para oscurecer los de Morales, Victoria, Lasso, Marenzio o tantos otros, a los que la música debe también bastante.

Pepe Rey

El itinerario europeo de Orlando di Lasso

Ahora que el cuarto centenario de la muerte de Palestrina ha penetrado en la conciencia de los *aficionados a la música* y es celebrado adecuadamente, se recuerda menos que otro músico eminente de finales del siglo XVI murió también en el mismo año: Orlando di Lasso. Si la trayectoria de Lasso parece eclipsada por la de Palestrina, es porque la vida y obra de este último ha recibido mayor atención por parte de los eruditos durante los últimos ciento cincuenta años, y no porque en su tiempo la reputación o la calidad y cantidad de la obra de Lasso le fuera a la zaga. Muy al contrario, Lasso fue un compositor prolífico y extremadamente versátil, conocido y apreciado en toda Europa, y cuyo éxito ha sido igualado por pocos músicos de entonces.

Lasso nació en 1532 en Mons/Hainaut, en los Países Bajos. Nada se sabe sobre sus padres ni sobre su formación, pero parece probable que se educara en la iglesia local de St. Nicholas. Debió haber recibido formación musical en su primera juventud, pues a la edad de 12 años fue contratado por su bella voz como cantor en la capilla de Ferrante Gonzaga de Mantua, un general del ejército de Carlos V que en 1544 viajaba por los Países Bajos. No hay ningún indicio, ni siquiera remoto, que justifique la repetida leyenda de que Lasso fue raptado tres veces siendo niño debido a su voz. Sin embargo, como muchos otros cantores flamencos antes que él, Lasso abandonó su tierra natal a edad temprana, para empezar su notable carrera musical en Italia. Sus servicios para la casa de Ferrante le llevaron a Mantua, residencia de los Gonzaga, y se supone que acompañó a Ferrante en sus frecuentes viajes. Así, la presencia de Lasso está documentada en Mantua y en Milán durante la década de 1540. Tras abandonar la casa del joven Gonzaga se dirigió a Nápoles y a Roma. Allí, en la Ciudad Eterna, fue nombrado maestro de la capilla Giulia de San Pedro a la edad de 21 años, sucediendo en el puesto a Animuccia y precediendo en dos años a Palestrina. Mantuvo poco tiempo el cargo. Los miembros de la capilla Sixtina del Vaticano eran mayoritariamente extranjeros, y a los cantores italianos no les hacía gracia ver al frente de la capilla Giulia de San Pedro a otro extranjero. Al cabo de poco más de un año, Lasso abandona Roma para ir a ver a sus pa-

dres enfermos, pero por lo que se sabe, ya habían muerto cuando él llegó. Así terminó la estancia de Lasso en Italia, que influyó notablemente en los años de formación del joven compositor.

En 1555 Lasso se encontraba en Amberes, donde estableció importantes contactos con las casas de publicaciones de Tylman Susato y Jean de Laet. Parece que rápidamente hizo amistades dispuestas a promover su carrera, pues además de que aparecieran pronto numerosas publicaciones, casi inmediatamente negoció un contrato profesional al que estaría vinculado para el resto de su vida. En 1556 Lasso marchó a Munich, donde fue contratado como tenor en la capilla del

duque Albrecht V de Baviera, un monarca aficionado a la música y a su ostentación. En aquel momento, parece que el duque Albrecht intentó mejorar su capilla, ya que fueron contratados varios cantores flamencos en 1556 y 1557. Lasso era muy apreciado en la corte, a juzgar por sus continuos aumentos de salario, pero se mantuvo sólo como cantor hasta que en 1563 se retiró el maestro de capilla Ludwig Daser, a quien Lasso sucedió. En 1558 había contraído matrimonio con Regina Wäckinger, la hija de un oficial de la corte, con quien tuvo varios hijos, entre ellos Ferdinand y Rudolph, que también serían músicos y heredaron sucesivamente el puesto de su padre como maestro de capilla en la corte de Munich. Con sólo breves interrupciones para viajar por los Países Bajos y Francia o por Italia, Lasso permaneció como maestro de capilla en Munich hasta su muerte el 14 de noviembre de 1594.

Naturalmente, Lasso no sólo contribuyó a la vida de la capilla como cantor o ma-

estro, sino también como compositor. Las obligaciones del cargo eran bastante variadas. La capilla acompañaba con música los servicios matutinos y vespertinos en la iglesia —es decir, misas, y *Magnificats* y *Salve Reginas* de vísperas, respectivamente— que estaban más o menos elaborados dependiendo de la importancia del día en el calendario eclesiástico. Igualmente, la capilla participaba en los acontecimientos de la corte, poniendo música a las visitas de Estado, banquetes, cenas, etc. En este sentido, el momento culminante durante la permanencia de Lasso en el cargo coincidió con los festejos



Orlando di Lasso en 1580. Erziehungsinstitut, Munich.

que tuvieron lugar en 1569 con ocasión de la boda del hijo de Albrecht, Wilhelm, con Renate de Lothringen, celebrada con todo el esplendor y la extravagancia de una fiesta renacentista. En cambio, el momento más bajo se produjo con el ascenso al trono de Wilhelm V (Albrecht había muerto repentinamente en 1579, a la edad de 51 años), cuando el personal de la capilla tuvo que ser reducido drásticamente por razones económicas. Sin embargo, a pesar de que ahora tenía una capilla más pequeña y menos recursos, Lasso rechazó al año siguiente una oferta para ser maestro de capilla en la corte sajona de Dresde.

Obras en latín, italiano, francés y alemán

En 1555 Lasso regresa a los Países Bajos y comienza a publicar. Tylman Susato, un prestigioso editor de música de Amberes, con quien colaboraría en muchos otros proyectos, publicó su *opus 1*, una colección de *madrigali, vilaneschi, canzoni francesi e moteti*. Probablemente Lasso comenzó a componer estas obras durante su estancia en Italia pensando en darse a conocer como un compositor versado en las últimas tendencias musicales internacionales. Otra colección de madrigales fue publicada ese mismo año por Gardano en Venecia. Susato continuó esta primera publicación de música de Lasso con un nuevo volumen al año siguiente; esta vez no se trataba de música profana, sino de una colección de motetes a cinco y seis voces. Las primeras publicaciones de Lasso son representativas de su producción posterior: cómodo en cualquier estilo o género, profano o religioso, Lasso era un compositor buscado por las grandes casas de publicaciones de toda Europa. La corriente de publicaciones dedicadas exclusivamente a la obra de Lasso no se detendría ni con su muerte, pues sus hijos continuarían dando a la imprenta obras inéditas de su padre.

Nos ha llegado más de un millar de composiciones de Lasso. Están recogidas en un gran número de volúmenes dedicados a su obra, y en fuentes manuscritas. Son especialmente célebres los magníficamente adornados libros de coro de Munich, recopilados durante el reinado de Albrecht V, que contienen piezas que Lasso compuso para el uso exclusivo de la capilla de la corte. Estas obras fueron conocidas por un público más amplio sólo después de la muerte de su autor, cuando fueron dadas a la imprenta por sus hijos. La mayor parte de la música de Lasso es religiosa, e incluye misas y motetes en el más amplio sentido, esto es, piezas vocales breves con textos litúrgicos o paralitúrgicos, salmos, lamentaciones, lecciones, etc. Una parte de estas piezas estaba escrita con fines específicamente litúrgicos, tales como los *Magnificats* de vísperas, las Lamentaciones de Semana Santa, el oficio de difuntos, o para otros acontecimientos del calendario eclesiástico. Otras obras, que a menudo aparecen con el título de *cantiones sacrae*, es-

taban pensadas como música de devoción general, para ser cantadas dentro y fuera de la iglesia. Sin embargo, Lasso se sentía igual de cómodo en el campo de la música profana, y una parte considerable de su obra consiste en madrigales italianos, *chansons* francesas y, en menor medida, *lieder* alemanes. Aunque Lasso probara ocasionalmente los experimentos cromáticos de los madrigalistas italianos, no puede ser considerado como un innovador. Estaba más en la vanguardia con la *chanson* francesa, probablemente como resultado de sus cercanos lazos con la corte real francesa. Sus *Mélanges*, por ejemplo, una colección de *chansons* basada en poemas de Balf, demuestran que Lasso no sólo se desenvolvía con las últimas modas de la corte, sino que también era un destacado compositor de su género. El hecho de que encontremos

pocos *lieder* entre sus composiciones parece deberse a que sólo al final de su vida comenzó a dominar el idioma alemán, cuando el momento álgido del *lied*, cuyo compositor más importante había sido Ludwig Senfl, ya había pasado. La última moda en Alemania era lo italiano.

Dada la enorme producción de Lasso, no es sorprendente que su fama y consideración fuera igual a la extensión de su obra. Hay abundantes referencias en ese sentido en los documentos de la época. Lasso también se convirtió rápidamente en el paradigma de compositor de los teóricos alemanes de la música. Así, la palabra «análisis» aparece por primera vez en la obra músico-teórica de Burmeister *Musica poetica*, donde el autor lleva a cabo un análisis de figuras retóricas, en una composición de Lasso, naturalmente. Pero no solamente era apreciado de palabra. Charles IX de Francia invitó personalmente a Lasso a la corte y fue honrado y nombrado caballero por el emperador Maximiliano II. No fue el único título que se le otorgó. Incluso después de abandonar Roma en 1554, Lasso

continuó manteniendo, durante toda su vida, una relación especial con la corte papal. Clara prueba de ello es que el papa Gregorio XIII le nombró Caballero de la Espuela Dorada, y que poco después de su muerte, Lasso dedicó al papa Clemente VIII sus *Lagime di San Pietro*. Harold Powers ha sugerido recientemente que Lasso simpatizaba con el espíritu de la contrarreforma que, según él, el compositor hizo evidente arreglando sus últimas composiciones de acuerdo con los modos eclesiásticos, para simbolizar la autoridad de la iglesia católica. Es discutible si esto puede verse como expresión del espíritu de la contrarreforma o simplemente como el reflejo de una tendencia general en el arte musical. Sin embargo, sí se correspondería con la postura tomada por la corte de Munich, que inicialmente simpatizó con el movimiento reformista (los dos maestros de capilla anteriores a Lasso, Senfl y Daser, habían sido protestantes), pero que más tarde enviaría representantes al Concilio de Trento



Portada del libro *Patrocinium Musices* de Lasso. Munich, 1573.

e iría tomando una postura cada vez más a favor de la iglesia católica.

Lasso y Palestrina frente a frente

Parece inevitable cada vez que se habla de la trayectoria de Lasso, la comparación con la de Palestrina (o viceversa). Además de que los dos compositores fueron contemporáneos, parecen tener tanto en común como lo que los separa. Ambos fueron seguramente los más sobresalientes compositores de la *prima prattica* a finales del siglo XVI. Pero mientras Lasso es prototipo de músico cosmopolita, cómodo en Alemania, Francia o Italia, la vida de Palestrina parece ligada íntimamente a Roma: aunque llegara a negociar un traslado a Mantua, nunca llegó a considerarlo seriamente. Ambos compositores dedicaron una gran parte de su obra a la música religiosa, pero es obvio que la música profana jugó un papel muy importante en la vida de Lasso, consecuencia de su vinculación a una corte secular. Palestrina, sin embargo, trabajó toda su vida para la iglesia, lo que influyó en el tipo de música que compuso. Y aunque *renegara* de sus obras profanas en el famoso prefacio a su *Canticum canticorum*, algunos de sus madrigales gozaron de una enorme popularidad durante la segunda mitad del siglo.

En resumen, Lasso y Palestrina fueron compositores extremadamente prolíficos y populares, cuyas obras están determinadas en gran medida por las circunstancias de sus trayectorias personales y profesionales. La comparación *Lasso o Palestrina*, como se formula hoy frecuentemente, no es una cuestión histórica, sino más bien un problema que surgió de la historia moderna de la recepción de sus obras. Palestrina llegó a ser conocido por la audiencia moderna antes que Lasso; la biografía de Baini y la edición de las obras completas del compositor romano, comenzada en la década de 1840, se encuentran entre los primeros monumentos de la musicología moderna.

Con el mejor espíritu del romanticismo del siglo XIX, Baini sugirió que Palestrina pudo convencer a las dignidades eclesiásticas del Concilio de Trento para que no abandonaran la polifonía, con la composición de su *Missa Papae Marcelli*. El papel de Palestrina como salvador de la música religiosa llegó a ser legendario y todavía hoy se repite, aunque se trate de poco más que una historia fantástica. Sin embargo, había nacido el mito, y Palestrina y algunas de sus obras (como la mencionada *Misa* o el famoso *Stabat Mater*) son todavía veneradas como la quintesencia de la música religiosa y la absoluta perfección estilística de la *prima prattica*.

Aunque una primera edición moderna de la obra de Lasso también fue publicada el siglo pasado, la investigación sobre este compositor ha seguido eclipsada por la de Palestrina. La música de todos los demás compositores renacentistas —Lasso incluido— ha sido comparada con la abundante teoría contrapuntística a la que dió lugar la obra de Palestrina. Sorprende

poco, pues, que los especialistas en Lasso buscaran defender a su compositor de la hegemonía de su contemporáneo italiano. Palestrina ha sido etiquetado desde entonces como un compositor conservador, estricto seguidor de los preceptos de los teóricos (que son por naturaleza conservadores) y desfasado con respecto a los últimos experimentos en composición (especialmente en el madrigal). Por otra parte, se ha señalado que la obra de Lasso muestra un estilo muy personal (en contraste con el estilo *común* descrito en los tratados teóricos) y que el compositor estaba abierto a técnicas modernas (en particular, al estilo cromático del madrigal). Aparte de que tal estimación tiene inexactitudes históricas, no sólo no hace justicia a Lasso, sino tampoco a Palestrina, ya que la teoría de la música tal como la conocemos hoy —como teoría de las estructuras musicales— estaba todavía en mantillas a finales del siglo XVI, y no puede ser considerada como medida de modernidad o de conservadurismo. (Es más, aparentemente tal comparación nunca surgió entre sus contemporáneos). Palestrina estaba abierto a las técnicas modernas (del madrigal) como cualquier otro compositor, pero si no son tan visibles en su obra es porque eran consideradas inapropiadas (y no sólo por Palestrina) para el género de la música religiosa, y aparecen en sus composiciones más en forma de detalles que como características generales del estilo. Del mismo modo, es poco apropiado etiquetar a Lasso de innovador. Incluso sus experimentos cromáticos más radicales —como su *Prophetiae sibyllarum*, quizá una obra de juventud, publicada después de su muerte— no suponen una ruptura con las convenciones compositivas comunes, que podrían ser comparadas en cualquier aspecto a las de, por ejemplo, Monteverdi. Más bien, se nos muestra como un compositor *extremadamente versátil* que, rápida y cómodamente, adoptó e incorporó el lenguaje cromático dentro de su repertorio. Respecto a las excentricidades de la música *nueva* —el desarrollo de la música escénica— Lasso sentía tan poco interés como Palestrina.

Lo cierto es que la obra de Lasso ha sido muy poco estudiada, de modo que cualquier valoración sobre su posición histórica que pretenda estar basada en la calidad de su producción, está probablemente fundada en los propios prejuicios del autor o investigador. Lo mismo cabe decir de Palestrina, y aunque haya recibido más atención por su fama de salvador de la música religiosa, su obra merece ser estudiada aún más. Es de esperar que el cuarto centenario de su muerte suscite un nuevo interés por la obra de estos dos eminentes compositores en músicos e investiga-

dores, así como en el público. La amplitud de la obra que ambos nos han dejado es enorme y los oyentes conocen muy poco de ella. Sin embargo, toda merece ser interpretada, oída, estudiada y disfrutada.



Lasso al clave dirigiendo.

Wolfgang Freis
Traducción: María Santacécilia

Un modelo para cuatrocientos años de música

Permitiéndonos cierta didáctica generalización, en la ya larga andadura de la música culta occidental se han ido decantando tres tipos básicos de compositores geniales: los que poseen tan individualizada personalidad creativa que imposibilitan cualquier tipo de escuela, permitiendo a lo más admiradores o bien siendo pasto de plagadores sin ningún interés; en el segundo grupo se encuentran los que, evidenciando e incluso potenciando ciertos rasgos característicamente propios, sin embargo encajan con comodidad en una escuela determinada, compartiendo así con otros autores, geniales o no, los elementos básicos de su lenguaje musical; y finalmente, debemos hablar de aquellos compositores cuya obra personal se convierte ella misma en escuela, siendo por tanto inevitablemente generadora de una pléyade de imitadores, de una multitud de seguidores altamente profesionalizada en la que difícilmente encontraremos artistas de elevado nivel por no estar dispuestos a someterse a ese obligado ejercicio de humildad académica y manierista.

Anotemos, entre los ilustres miembros del primer grupo, a Debussy, tan inimitable e incontenible como explícitamente multihomenajeado en la producción de tantos grandes músicos, del mismo modo, podemos incluir en el segundo a maestros de la talla de Purcell en el barroco o de Mendelssohn en el romanticismo. Y si queremos ejemplificar el tercer tipo, nadie mejor que Palestrina, el insigne polifonista de la escuela romana contrarreformista cuyas creaciones se convirtieron, ya en vida, e ininterrumpidamente desde entonces hasta la actualidad más de cuatrocientos años después, en reglas inmutables de un definido estilo. Una inconfundible manera de hacer música, con toda justicia llamada por muchos *palestriniana*, cuya muy respetada presencia continua ha sido favorecida, además, con algunos momentos de protagonismo estelar, alcanzando así un éxito cuya extensión en tiempo y espacio no tiene parangón en el tan mudable gusto de nuestro bimilenario y europeocentrista arte sonoro.

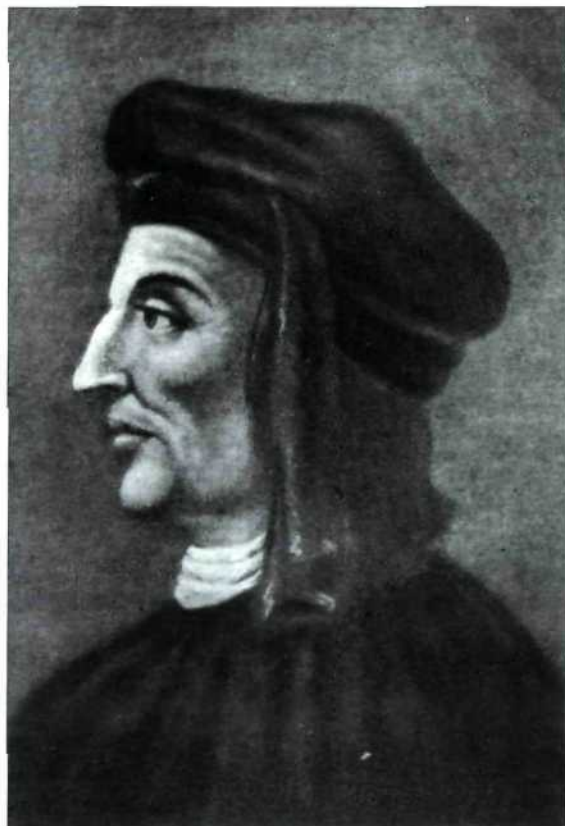
En torno al estilo de Palestrina

Resulta muy difícil valorar lo que, para la creación y difusión del estilo palestriniano, supuso efectivamente la célebre fabulación en torno a la *Misa del Papa Marcelo*, la historia mil veces repetida según la cual esa obra, dedicada directa o póstumamente al brevísimo pontífice Marcelo II, salvó a la

polifonía de una presunta prohibición en las iglesias de obediencia romana contrarreformista al mostrar, a los cardenales de la comisión encargada de velar por la aplicación musical de los principios tridentinos, cómo sólo era mala para la liturgia la mala polifonía (deficiente, al menos, desde el punto de vista de la inteligibilidad de la oración eclesial). Ejemplificándose, sensu contrario, cómo la buena polifonía (y aquí está la razonable verosimilitud del inventado éxito de esa misa de Palestrina, cuyo Credo es paradigma de perfecta fusión entre palabras y sonos) no sólo permite una perfecta comprensibilidad para cada uno de los vocablos cantados sino que, incluso, conduce a una mejor inteligencia del sentido profundo de las poéticas frases del discurso litúrgico.

Ahora bien, una mentira tan repetida termina por ser verdad, incluso después de saberse pública y notoriamente su falsedad, como lo demostró Hans Pfitzner cuando en su ópera *Palestrina* (una voluntariamente fantasiosa leyenda musical en cuatro actos, con libreto del propio compositor, que se estrenó en Munich, con Bruno Walter a la batuta, el 12 de junio de 1917) nos invita a escuchar el triunfo del compositor llenando las calles romanas de gritos de «Evviva Palestrina, evviva der Retter der Musik» —viva Palestrina, el salvador de la música—, mientras el artista, según imagina Pfitzner, recién abandonado por su discípulo Silla (que, muy significativamente, se nos dice que ha marchado con los Bardi, a Florencia), y con su hijo Higinio ya como única familia, se abstrae de su tumultuoso éxito tañendo en soledad y devoción las espirituales teclas de un órgano. Ante esta lectura de Pfitzner, que retoca los hechos en favor de su máxima teatralidad postromántica, presentándonos un héroe operístico (caso raro, ya que se trata de uno de los pocos músicos, excluyendo a Orfeo, que han protagonizado un gran título del repertorio lírico), y proponiendo así a la imaginación pública un personaje admirado por encima de toda aproximación crítica, hemos llegado de salto casi al final de la historia de un artista cuatrecientosenario en quien realidad y ficción pueden convivir estimulándose mutuamente.

Ante ello debemos buscar, en primer lugar, una aproximación serena a lo que de verdad (perdón por la petulancia) fue la obra de Palestrina, una valoración técnica y justa (perdón, de nuevo) del estilo del romano universal que nos informe más allá de la omnipresente palestrinología o de la menos frecuente palestrinofobia (de la que, correspondientemente, se



Retrato de Zarlino

han dado en lógica compensación algunos esporádicos episodios, a veces firmados por prestigiosos estudiosos). Como es lógico, después de una etapa de adoración incondicional casi siempre se han escuchado voces favorables a disminuir -a veces, más bien sólo a dejar en su justo lugar- la importancia del célebre polifonista: así, en populares manuales se ha forzado la -más inútil que odiosa- comparación entre Palestrina y Lasso con la intención de inclinar la balanza de la calidad y variedad creativa hacia el segundo; mientras que en otros casos, como hace Lewis Lockwood en su académico artículo para la última edición del *New Grove's*, se han planteado paralelismos difíciles (caso de tomar a Palestrina como un Brahms, tópica imagen del músico conservador, frente a un Marenzio convertido en Wagner, típica personalización del espíritu abiertamente innovador) en un innecesario intento de justificar esa mala conciencia musicológica producida por encontrar al romano poco moderno cuando en las academicistas historias musicales nos han acostumbrado a primar lo original sobre lo bello.

La dificultad de encontrar visiones desprejuiciadas sobre el estilo compositivo de tan emblemático autor se confirma cuando observamos cómo otros investigadores, con mayor o menor dureza, han defendido, sin omitir una partidista crueldad fruto de confundir arte con vanguardia, que Palestrina no aportó novedades relevantes a lo ya ofrecido por Josquin des Prés (el célebre francés internacional muerto poco antes del nacimiento del romano), salvo quizás ablandar las expresivas agudas aristas del contrapunto flamenco plenirrenacentista para mostrarnos así los tranquilizadores dientes limados de una elegante fiera inofensiva al gusto tardorenacentista. En esa dirección nos aporta un juicio algo más comedido, dentro de su prestigioso tratado de Contrapunto, el conocido estudioso Diether de la Motte, quien (según la traducción de Miguel Angel Centenero, Ed. Labor, Barcelona, 1991) afirma con rotundidad que Palestrina «tan sólo pulió y refinó un lenguaje, aquel cuya capacidad expresiva desplegara Josquin en toda su plenitud, más de setenta años antes. Ciertamente, la soberanía del hombre de mundo que era Palestrina hizo de este lenguaje, justo por eso, un «lenguaje mundano libre de dialéctica», por así decirlo, de tal modo que se retraía en él el impetuoso expresionismo de Josquin, que se renunciaba a la riqueza inventiva de este autor capaz de presentar, de una obra a otra, recursos expresivos distintos y sorprendentes se alcanza la madurez desechando posibilidades extremas y cultivando una norma lingüística que facilita al oyente, tras haber llegado a conocer algunas obras, saber de antemano con cierta seguridad qué recursos del len-

guaje va a utilizar Palestrina en otras».

Firmante asimismo de un clásico tratado de contrapunto, tiempo atrás Knud Jeppesen, en su célebre estudio sobre *El estilo de Palestrina y la disonancia* (un clásico de la literatura musical de la primera mitad de nuestro siglo que, como es lamentablemente habitual, aún

espera encontrar un hueco en la bibliografía española), resumió su muy profunda e inteligente visión de la técnica palestriniana diciéndonos, como conclusión, que el estilo de Palestrina debía ser definido como un estado de perfecto equilibrio entre la dimensión vertical -con la tríada fundamental como ideal de belleza sonora- y la horizontal -con un melodismo diatónico e inclinado hacia los grados conjuntos-, equilibrio resuelto felizmente gracias a su específico tratamiento de la disonancia (alcanzándose así un momento culminante, un *no más allá* que obligará a la *seconda prattica*, esa *prattica moderna* que llamamos barroco, a abrir una nueva época dentro de la historia del tratamiento de la disonancia mediante el consciente y sistemático uso de ésta como factor de expresión).

Otra aproximación equilibrada, aunque muy distinta, que nos explica de manera singular la delicadeza del estilo de Palestrina, al mismo tiempo que ingeniosamente nos aporta una nueva luz llena de un referente visual francamente estimulante, es la formulada por Alfred Mann quien, en el estudio introductorio de la edición inglesa del *Gradus ad Parnas-*

sum de Fux (el celeberrimo tratado dieciochesco al que tendremos que volver un poco más tarde), nos invita a comparar el estudio del contrapunto con el estudio de la perspectiva, ambas disciplinas notablemente desarrolladas durante el renacimiento, y reflejo ambas del «ascenso de un pensamiento tridimensional». Si, como nos sugiere Mann, la superposición de diferentes voces y textos de un motete medieval nos ofrece una *visión pareja a la de un pintor del mismo período* que yuxtapone los diferentes niveles de un paisaje, resultando en ambos casos una composición como suma de un agregado de partes más que fruto de una concepción esencialmente unitaria, así también deberíamos concluir que la nueva perspectiva pictórica que triunfa con Leonardo y su delicadísimo sfumato, corresponde a la nueva perspectiva sonora de su contemporáneo Josquin con esa dulce relación texto-música integrada en un coro homogéneo que sabiamente combina consonancias, ritmos e imitaciones. Compartiendo ambas perspectivas la búsqueda de un espacio cohesionado, imagen perfecta de ese pensar tridimensional del que nos hablaba Mann, este paralelismo -siempre necesariamente incompleto y con no pocos aspectos menores muy discutibles-



Portada de *Gradus ad Parnassum* de J.J. Fux, Viena 1725.

nos sirve bien y mucho en esta panorámica sobre la esencia de la obra palestriniana.

No en vano sí, como antes decíamos, lo alcanzado por Josquin fue, conforme al veredicto de Diether de la Motte, sabiamente pulido y refinado por Palestrina, en la ilustre pareja Josquin-Palestrina podemos descubrir algo muy parecido a lo que en pintura se produjo entre Leonardo y Rafael ya que, salvando el desfase cronológico debido a la longevidad del primero respecto del segundo, Rafael de Sanzio no jugó sólo la baza miguelangelesca (por seguir el paralelismo musical, viendo en Miguel Angel un creador volcado al manierismo, y por tanto más en la línea de los antes citados como *modernos*, Orlando di Lasso o Marenzio), sino que el genio asimilador de Rafael buscó la armonización de todas las tendencias renacentistas -destacándose en ellas las de Perugino y Leonardo- en una síntesis paradigmáticamente clásica, de orden geométrico e impulso intelectual, de formas llenas y curvas, monumental y detallista a la vez, que consigue plasmar una belleza ideal, serena y dulce. Una obra perfecta como la música palestriniana, teniendo lugar así un peculiar encuentro estético, una rara empatía creadora producida a distancia de unas pocas décadas, sin que este relativamente pequeño desajuste de calendario, tan natural y habitual como favorable unas veces a un arte y otras a otro, pueda o deba llevarnos a proponer, de nuevo, ese presunto «retraso del arte musical respecto de las artes plásticas», antaño tan de moda y de tan nefastas consecuencias.

que consigue plasmar una belleza ideal, serena y dulce. Una obra perfecta como la música palestriniana, teniendo lugar así un peculiar encuentro estético, una rara empatía creadora producida a distancia de unas pocas décadas, sin que este relativamente pequeño desajuste de calendario, tan natural y habitual como favorable unas veces a un arte y otras a otro, pueda o deba llevarnos a proponer, de nuevo, ese presunto «retraso del arte musical respecto de las artes plásticas», antaño tan de moda y de tan nefastas consecuencias.



Bruno Walter y Hans Pfitzner preparando el estreno de la ópera Palestrina, 1917.

Génesis y desarrollo del estilo palestriniano

Sea Palestrina el crisol de un nuevo y pulido contrapunto francoflamenco, el creador sabiodisonántico del equilibrio vertical-horizontal, o ese tardío Rafael Sanzio de la música postridentina, o quizás todo ello al mismo tiempo, este hombre convertido en clásico en vida, enterrado con todos los honores con la consideración unánime de «Príncipe de la Música», ha gozado de una suerte excepcional -que para otros hubiese sido una desgracia- gracias a la conversión de su obra en estilo, merced a servir su producción -pero sin confundirse con ella- como norma básica de un arte musical de estilo grave, un estilo severo (llamado *prima prattica* por los partidarios de la *seconda*) que pasó a ser asignatura imprescindible de todos los que querían ser músicos profesionales dentro de la esfera eclesíástica (y lógicamente, dadas las estrechas vinculaciones con la corte y el teatro, también en gran parte fuera de ella). Ya lo dijimos al comienzo: el éxito de Palestrina, su mantenimiento continuo como artista conocido, admirado e imitado a lo largo de cuatro centurias, no tiene comparación en la historia de la música occidental, y

para ello se han sumado dos fuerzas raramente convergentes: por un lado, la utilización de su obra como ejemplo didáctico-académico, como exigencia para el alumno, sea de una antigua Schola Cantorum o de un moderno Conservatorio, igualmente para el opositor a un magisterio de capilla o a una cátedra de contrapunto, pero también requerido en el músico de corte, e incluso en el compositor de teatro, como base escolástica imprescindible. Y por otro lado, sin dejar de ser continuamente objeto de enseñanza escolástica, el estilo de

Palestrina se propone en ocasiones como ejemplo plenamente artístico de obra clasicista (tan antibarroca como antiromántica -si no es lo mismo, como propone la célebre reflexión dorsiana-), y por ello perfectamente utilizable más allá de las aulas para quienes desean trabajar conforme al modelo ideal de un arte austero y espiritual, contenido y moderado, netamente separado de afectos barrocos o sentimentalismos románticos.

Obviamente, con tal doble uso, en tanto que apta tanto para lo escolástico como para lo creativo, la obra de Palestrina pasó a ser el modelo a seguir en los teóricos del XVII quienes, casi todos bajo el directo influjo de las *Instituciones Armónicas* de Zarlino (tratado en cuya órbita bien puede situarse la propia producción palestriniana, y cuya primera edición, en la Venecia del año 1558, marca un hito fundamental en la historia de la teoría musical moderna), buscaban servir a una mayoría de profesionales tardorenacentistas que estudiaban, se presentaban a oposiciones y ejercían magisterios tradicionalistas en una época donde la vanguardia barroca era todavía minoritaria. Ejemplo ilustre de esta clase de tratadistas, tan zarlinianos como palestrinianos, es Pedro Cerone, autor del monumental *Melopeo y maestro*, quien no encuentra inconveniente incluso en dedicarle entero, de los veintidós que consta su obra, el «Libro veynteno, adonde se declara brevemente la Missa Lomme armé de Pedro Luys de Prentina, y en particular se pone en claro la resolución del tenor». Pero no sólo allí encontramos la influencia de Palestrina: su inconfundible estilo está presente -y no sólo como *lugar común*- en toda esta completísima obra que sobrepasa el millar de folios, publicada en el Nápoles del año 1613, que va a ser durante el siglo XVII y el XVIII uno de los textos más

importantes de la teoría musical académica y, con mucho, el más exitoso manual de preparación de oposiciones a magisterios de capilla de la España barroca (como lo atestiguan con buena voluntad los inventarios de las bibliotecas y las citas de otros teóricos, y como nos lo demuestra con cierta mala intención el tardodieciescense Eximeno en su crítica novela *Don Lazarillo Vizcargui* al volver loco a uno de sus personajes mediante la simple lectura de los macrotratados de Cerone y de Nassarre).

De tal modo, gracias a Cerone y a tantas ilustres gentes como él, durante el seiscientos la obra de Palestrina se convierte en la suma de ejemplos y reglas que constituyen el obligado estilo palestriniano. Y al comenzar el setecientos (por tanto, con un codificado lenguaje común barroco, considerado como algo pasado de moda para la siempre minoritaria vanguardia pero ya, por fin, aceptado por la mayoría establecida), cuando todo hacía pensar en una desaparición de lo contrapuntístico-palestriniano en favor de los nuevos aires armónico-monteverdianos, lejos de entrar en una crisis mortal nos vamos a encontrar con una revivificación gracias al uso del estilo palestriniano como la base de una nueva disciplina, el Contrapunto en su sentido moderno, que ocupa un espacio propio frente a la también recientemente establecida ciencia de la armonía (conforme a los principios de Rameau y sobre todo, gracias a las posteriores explicaciones de D'Alembert). El responsable de este nuevo triunfo de lo palestriniano es Johann Joseph Fux, músico de la corte imperial vienesa y responsable de la Catedral de San Esteban -en los años en que era niño de coro Joseph Haydn-, quien publicó su *Gradus ad Parnassum* en 1725 (casi a la vez que el célebre tratado de J. Ph. Rameau), un texto en donde, mediante el diálogo entre el Maestro -Palestrina, bajo el lógico nombre de «Aloysius»- y el discípulo -que se llama como Fux, «Josephus»- se nos explican los comportamientos básicos del estilo de Palestrina («celebrada luz de la música», como dice Fux

manticismo postbeethoveniano que sucede al clasicismo vienes y domina la cultura musical del ochocientos.

Vencido casi el siglo XIX, nos encontramos con otro momento de encrucijada en el que, de nuevo, el estilo palestriniano va a salir ganando: las múltiples y crecientes reacciones contra lo romántico necesitan acudir a fuentes que no estén contaminadas por esa pasión y grandiosidad tan propias del estilo burgués por excelencia, y nada mejor en música que la figura de Palestrina, un héroe romántico -gracias a las novelescas biografías decimonónicas que prefiguran la imaginaria visión de Pfitzner- cuya obra es por el contrario un ejemplo de antiromanticismo (comparando, al menos, el tipo básico de música religiosa según Berlioz y compañía, para gigantescas masas coral-instrumentales, con el ideal del coro a capella de la polifonía romana). Resultaba, por tanto, en esos años entre el final del XIX y los inicios del XX, muy oportuno volver al estilo palestriniano, y así lo promovieron las influyentes iniciativas del poderoso movimiento de los Cecilianistas (cuya comparación con los pintores prerafaelitas, siendo aparentemente eficaz, y desde luego muy agradecida para el paralelismo entre Palestrina y Rafael antes expuesto, resulta una peligrosa trampa al comparar fenómenos de muy distinta entidad y naturaleza, como bien a las claras se muestra al poner frente a las obras cecilianistas de Anton Bruckner cualquier pintura de Dante-Gabriel Rosetti). Estas entidades fueron fomentadas por el propio Papado que, al mismo tiempo que intentaba restaurar y potenciar el canto gregoriano, públicamente tomó partido por lo palestriniano como paradigma de la perfecta polifonía religiosa. Una vez más, Palestrina fue convertido en ejemplo ideal de un arte religioso que en ese momento quería salir de la influencia colosalista y de la contaminación operística buscando en lo palestriniano un modelo a seguir -diferenciándose cada vez más de la obra propia de Palestrina, y afianzándose como un estilo adecuadamente modificable para cada época: como lo adaptó Cerone al gusto del XVII, como lo retocó Fux para su uso dieciochesco, como lo transformaron los traductores decimonónicos de Fux-

Decepcionantemente, en esta última versión ya en nuestro siglo, el estilo palestriniano quedó no poco reblandecido y endulzado, como se escucha en las típicas armonías de Lorenzo Perosi, maestro de la Capilla Sixtina desde 1898 hasta su muerte en 1956, pero al menos así fue también el estimulador responsable del último momento de aceptable salud estética de la hoy ya prácticamente fenecida música religiosa católica, gravemente enferma de popularismo barato y herida a golpe de guitarra desafinada. A pesar de todo, Palestrina no ha muerto, y tampoco su tan mudable como resistente *estilo*: mientras la obra del romano sigue escuchándose -ya entrando en su quinta centu-

ria- con el placer renovado de las verdaderas obras de arte, al estilo palestriniano, ave fénix del arte musical occidental, todavía le quedan muchas otras vías que ofrecer (retóricas, modales, rítmicas, ornamentales, y un largo etc.) con las que llenar de nuevo las aulas e inspirar una vez más a los artistas que lo necesitan.

Alvaro Zaldívar Gracia



en el prólogo de su obra) de una forma tan clara y práctica que, a partir de este libro, y gracias a la difusión teórica y práctica llevada a cabo por Haydn, Mozart y Beethoven -públicos admiradores del tratado de Fux, como profesores no menos que como compositores-, la nueva disciplina del Contrapunto va a ser la vía donde Palestrina, reconvertido de nuevo en *estilo*, triunfe en medio de una época, aparentemente tan distante técnica y estéticamente, como la del ro-

ria- con el placer renovado de las verdaderas obras de arte, al estilo palestriniano, ave fénix del arte musical occidental, todavía le quedan muchas otras vías que ofrecer (retóricas, modales, rítmicas, ornamentales, y un largo etc.) con las que llenar de nuevo las aulas e inspirar una vez más a los artistas que lo necesitan.

Palestrina y la interpretación de la música antigua

La siguiente entrevista a Giovanni Pierluigi da Palestrina fue realizada (en circunstancias desconocidas) en 1989 por el doctor Moderno, un entusiasta e interesado por la música antigua inglesa. La divulgación de parte de las cintas de esta segunda entrevista entre el gran maestro del XVI y el doctor Moderno (la primera fue de naturaleza privada y personal, y probablemente nunca verá la luz) se produjo con motivo de la publicación de un libro sobre la interpretación de la música antigua (*Authenticity and Early Music*, Oxford University Press, 1988). Se pidió a Bruno Turner, el renombrado director de coros y entusiasta de Palestrina y de la música española, que revisara este libro, para lo cual pidió ayuda al doctor Moderno. Los nombres mencionados en la siguiente transcripción son, aunque no resulten familiares, de famosos musicólogos contemporáneos, ingleses y americanos, que contribuyeron con artículos al mencionado libro. Mr. Turner hace hincapié en que su implicación en este proyecto no va más allá de la transcripción y publicación de las cintas, y que él nunca tuvo la oportunidad de preguntar al Príncipe de la Música sobre la verdadera forma de interpretar la suya.

MODERNO: Maestro, sé que usted ha leído este libro cuidadosamente, pero ¿ha sacado una conclusión clara de él?

PALESTRINA: Sí, lo he leído, y no, no he sacado ningún mensaje claro de él. Sin embargo, siento que he adquirido un valioso conocimiento sobre su época, confusa y llena de sentimientos de culpa.

M.- ¿Piensa usted que estos ensayistas han servido de algo y han dado consejos con éxito?

P.- No creo que haya habido ninguna intención seria de hacerlo. Con esto quiero decir simplemente que parece más bien estar dirigido a personas del mismo jaez. El juego se revela en el capítulo de Gary Tomlinson. Escuche esto, Moderno. Tomlinson acusa a sus colegas Taruskin, Crutchfield y otros, que «atribuyen a los intérpretes la consecución de la autenticidad». Sigue diciendo, «pues pocos intérpretes —el propio Taruskin es la feliz excepción— poseen el temperamento o la formación para construir contextos históricos de significado en torno a las obras que interpretan». Esto parece pecar de la misma arrogancia que llevó a Roger Bowers, en un poco modesto, pero por otra parte bien argumentado artículo sobre la música religiosa en la época de los Tudor, a estropearlo todo acusando a los músicos de precipitarse a la interpretación sin consultar previamente a un musicólogo cualificado ¿A cuál?

M.- Efectivamente, ¿a cuál? ¿Y se ha dado cuenta de los cumplidos que se hacen dentro de la hermandad? Para mí, Taruskin es el escritor más convincente, pero ¿y cómo intérprete? Quizá no

sea justo juzgarle por unas cuantas grabaciones amateur.

P.- Tiene usted razón, tienen mucha teoría y ninguna tradición. Sin embargo, noto que Taruskin tiene la medida de la apurada situación de ustedes. Me refiero a la situación de su época ecléctica. Él piensa que la autenticidad es un espejismo y tiene la valentía, no como Robert Morgan, de ser optimista y realista para ver y aceptar que lo que están haciendo simplemente es alterar sus estilos interpretativos para que se adecúen a la moda del siglo XX. Usted, Moderno, ha visto cambiar esas modas en los últimos cuarenta años en que ha estado estudiando e interpretando. No han cambiado tanto por un mayor conocimiento como por un deseo de cambio.

M.- Explíquese; continúe, maestro.

P.- Ese hombre, Stravinski (a quien admiro, pero no acaba de gustarme), les ha influido a todos ustedes. Querían claridad cristalina al cantar la música de mi tiempo. Decían que eso era lo que destacaba las voces. Renunciaron al vibrato para conseguir más claridad, escogieron voces jóvenes que no fueran sonoras. Han utilizado dos, tres y hasta cuatro para cantar sólo una voz; les pidieron que suprimieran su individualidad y que simplemente se mezclaran. Luego clamaron *autenticidad* y para combinarlo todo ustedes inventaron el «dejad que las notas hablen por sí mismas». ¿Es que ya no aman la música? Se preocupan por la afinación, por los acordes, se irritan por el más mínimo error o fallo en una voz. Han olvidado conmover las mentes y los corazones de los hombres. ¿Por qué quieren voces débiles y llorosas que apenas articulan? ¿Por qué



Cantores en una procesión. G. Bellini. Galería de la Academia, Venecia.

tratan las notas como si fueran música —no son sino signos negros sobre papel blanco? La música sólo existe cuando es interpretada por personas de carne y hueso, que contribuyen con toda su personalidad a recrear la concepción de un compositor, de forma diferente cada vez.

M.- Nos estamos desviando del tema, maestro.

P.- Déjeme seguir un poco más. Recientemente he leído

un libro sobre una monja mejicana; sí, el de Octavio Paz. Hablaba de la poesía y los libros y de la comprensión de éstos. A cada paso me encontraba a mí mismo viendo *música* en las palabras de Paz. A ver qué piensa: «La obra sobrevive a sus lectores; al cabo de cien o doscientos años es leída por otros lectores que le imponen otros sistemas de lectura e interpretación. (...) La obra sobrevive gracias a las interpretaciones de sus lectores. Esas interpretaciones son en realidad resurrecciones: sin ellas no habría obra. La obra traspasa su propia historia sólo para insertarse en otra historia».

M.- De algún modo eso es lo que Taruskin diría si supiera escribir tan bien. Él está de acuerdo con esos sentimientos. Quizá, en el fondo, todos estos atormentados polemistas de la autenticidad lo están.

P.- La diosa Autenticitas es un mito. El mejor término del libro es «informado históricamente». El otro día estuve hablando con mi amigo Haydn. Es uno de los pocos con los que me llevo bien aquí arriba. Él toma una actitud benévola hacia toda la agonía de ustedes. Me comentaba que no se podía imaginar por qué querían recrear de alguna manera las interpretaciones de su tiempo. Le oí murmurar que probablemente le empezarían a decir cómo había que interpretar su propia música auténticamente. «Después de todo», dijo «sabéis bastante más de mi música que yo». Estoy de acuerdo con él. Ese musicólogo danés, Jepsen, vino aquí arriba y me contó historias interminables sobre mis obras y mi forma de escribir que yo nunca supe.

Luego vi a ese extraño sabelotodo, Hans Keller (si recuerda, es ese popular intelectual de la BBC y fanático del fútbol) cuando llegó aquí hace poco. Apenas había salido del purgatorio cuando ya le estaba diciendo a Beethoven cómo analizar sus cuartetos de cuerda y a un serafín cómo organizar los partidos de fútbol.

Sí, realmente creo que debieran mejorar su contextualidad, su concepción de tiempos anteriores, pero no se ilusionen con reproducir el pasado. Justo después de la Segunda Guerra Mundial, un tal George Webb intentó reproducir exactamente las interpretaciones grabadas en 1922-23 por la King Oliver's Creole Jazz Band. La George Webb's Dixielanders grabó lo que pensaron que era una réplica de *Dippermouth Blues*. Hacer esto es tan inútil como reproducir exactamente en nuevas grabaciones las propias interpretaciones grabadas por Stravinski.

M.- Entonces, *Gianetto*, usted cree realmente...

P.- ¿Puedo preguntarle por qué me llama así? ¡Muy pocos usarían un apelativo tan familiar! Usted ha estado leyendo cartas personales... sí, usted ha leído mi correspondencia privada con Animuccia.

M.- Lo siento, se me ha escapado.

P.- ¡He oído que a usted le llaman Bru! Esperemos a conocernos mejor. ¿Puedo terminar ahora?

M.- Maestro, usted ha visto y ha oído lo que ha ocurrido desde su muerte. A la luz de eso, ¿qué piensa realmente de este

asunto sobre la autenticidad y el simposio que se supone que estamos realizando?

P.- Deben tener un orden de prioridades correcto. Los músicos son los servidores de un gran regalo de Dios. Ese regalo es precioso y frágil; incluso en las manos más seguras puede empañarse. Si lo coloca en un museo es como algo muerto. Sus verdaderos guardianes lo renuevan una y otra vez, persona a persona, año tras año. Se ha mantenido bien a pesar de la ignorancia y la arrogancia de los hombres. Mi consejo a los compositores e intérpretes es que salgan de su escondite y que digan a los escritores de confusión que son ustedes los guías y ellos los seguidores. Los críticos y los -ólogos pueden quedarse en la superficie, pero ustedes deben introducir su música dentro de un todo creativo y recreativo. Sus departamentos históricos y su especialización están destruyendo su cultura. Sí, deben estar informados sobre la historia, pero ni se alejen de ella ni la tomen al pie de la letra. Quieren los rasgos externos del pasado, pero la mayoría de ustedes estaría asustada de aceptarnos tal como éramos, o de creer lo que nosotros creíamos. La suya es una época iconoclasta. Han acabado con la fe. ¿Cómo pueden ser fieles a algo si no creen en nada?

M.- ¿Somos tan malos? Intentamos hacer por la música lo que seguramente se hace por la pintura y la escultura; no puede haber nada malo en intentar escuchar la música tal y como era antes. Ese es el objetivo declarado de muchos músicos, esforzarse en recrear la música como realmente sonaba.

M.- ¿Somos tan malos? Intentamos hacer por la música lo que seguramente se hace por la pintura y la escultura; no puede haber nada malo en intentar escuchar la música tal y como era antes. Ese es el objetivo declarado de muchos músicos, esforzarse en recrear la música como realmente sonaba.

P.- ¿Por qué habrían de hacerlo? ¿Para ser fieles a mí, a Joseph Haydn, al pequeño Mozart? Esa música que pasó por nuestras agraciadas manos y mentes ahora no es nuestra, es de ustedes. Estaremos siempre interesados en y gozaremos con que ustedes continúen disfrutando de ella y rehaciéndola a su manera.

M.- Y ¿no le preocupa que utilicemos voces diferentes, distintas afinaciones, situaciones fuera de contexto y todo lo demás?

P.- Me preocupa que sean fieles a los mejores ideales de su tiempo, que se lleven bien con la música, y que se dejen de una vez de discusiones.

M.- ¿Algo más?

P.- Cuando escriban (o tengan en mente) AMDG al principio y LDS al final de su música, y realmente lo sientan, entonces estarán más cerca de mi música de lo que les puede transportar la búsqueda de los rasgos externos.

M.- No todos nuestros lectores comprenderán lo que usted quiere decir, maestro.

P.- Exactamente.

Hasta aquí las cintas publicadas por el doctor Moderno. Han sido recibidas con entusiasmo por unos y con escepticismo por otros. No debe sorprender que los intérpretes estén entre el primer grupo y los -ólogos en el segundo. Los entusiastas ven confirmada su suspicacia respecto a la investigación histórica; los escépticos señalan el uso indiscriminado por parte de Palestrina del término músico y sugieren indignados que o la entrevista es un



Palestrina. Autor anónimo. Museos Vaticanos.

fraude o que el editor no era imparcial. El doctor Moderno ha respondido a toda esta conmoción afirmando que no divulgaría más extractos de sus entrevistas con el maestro Palestrina. Sin embargo, recientemente han aparecido notas y fragmentos de una charla con Palestrina en la prensa musical amarilla del extranjero. No está muy claro si proceden de las entrevistas del doctor Moderno, pero el tema está directamente relacionado con la transcripción previa. Existe la posibilidad de que los nuevos extractos sean auténticos, y por ello merecen ser publicados junto con el texto original del doctor Moderno y Mr. Turner. Aunque es preciso mencionar que ha habido rumores de que el nuevo material es una falsificación y fue entregado a la prensa por un familiar del doctor Moderno no se sabe con qué motivo (probablemente un -ólogo en paro que esperaba anotarse puntos en su hermandad). Así, pues, se advierte a los lectores que el texto siguiente podría ser enteramente apócrifo.

El material nuevo consiste en la transcripción de una extensa entrevista que parece la continuación del diálogo anterior. Podemos obviar la mayor parte, ya que no es relevante en el contexto presente. Sin embargo, en un punto la discusión vuelve a la cuestión de la interpretación y la autenticidad. Aparentemente envalentado por el tono familiar que estaba tomando la entrevista, el doctor Moderno (si realmente era el doctor Moderno) cuestionó la postura de Palestrina, insinuando que éste no había mantenido siempre la misma opinión:

MODERNO.- Como volvemos a la interpretación de la música, no voy a retener por más tiempo una pregunta. Usted, maestro, ha expresado su opinión sobre la autenticidad con contundencia, pero ¿no fue tentado una vez por Autenticitas?

PALESTRINA.- No entiendo bien lo que quiere decir, Moderno. Yo interpretaba mi propia música y la de mis contemporáneos. ¿Por qué tendría que haberme preocupado por la autenticidad?

M.- No me estaba refiriendo a su polifonía. ¿No estuvo usted en algún momento intentando restablecer el repertorio del canto llano a su estado original?

P.- ¡Ah! ¿Se refiere al Gradual Romano que Gregorio XIII nos encargó revisar a Zoilo y a mí? Me había olvidado de eso. Sí, queríamos depurar los cantos de los excesos y licencias que habían alterado su pureza durante siglos.

M.- Pero, ¿cómo sabían cómo era un canto original? No tenían grabaciones y todos los manuscritos descifrables que han llegado hasta nosotros son muy poco tiempo anteriores a su época.

P.- Sí, tiene razón. Nosotros no sabíamos más que ustedes sobre el estado original de ese repertorio, pero nos guiábamos por los antiguos tratados de música que nuestros teóricos estaban redescubriendo en aquel tiempo.

M.- Pero, maestro, ¿eso son documentos profanos!; seguro que no pueden ser relevantes para el canto llano.

P.- Ustedes, la gente moderna, son demasiado estrechos de mente, Moderno. La música no sólo es escuchar e interpretar, también hay una tradición escrita. No se puede culpar a los antiguos griegos por no ser cristianos; además fueron ellos los inventores de nuestra música, y, como tales, somos seguramente sus descendientes. No obstante, es mucho más importante el

que nos legaran un ingenioso sistema teórico que, creíamos, derivaba de la naturaleza y, en consecuencia, de la música en estado original. Nos impresionaba la armoniosa relación de las ratios pitagóricas y cómo esta música había conmovido a su audiencia, aunque pareciera un poco increíble.

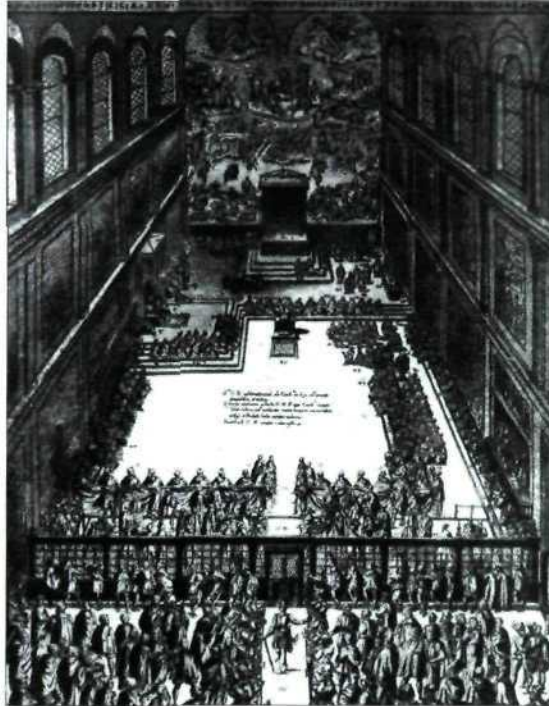
M.- ¿Quiere decir que realmente creían en los modos y sus afectos?

P.- ¡Eso es un asunto completamente diferente! Después, Moderno, le contaré todo sobre eso. En lo que concernía a nuestros cantos, no sabíamos cómo sonaban originalmente, pero considerábamos que la música era un arte, es decir, algo que no sucede casualmente, sino que responde a un principio. Al contrario que usted y sus contemporáneos, que colocan cada detalle en el lugar adecuado, nosotros creíamos que práctica y teoría debían ir juntas. El arte, que para nosotros significaba teoría, no es una invención, sino que es experiencia que se transmite de generación en generación, y que no se puede tirar por la borda en un arebato. De manera que no íbamos a tolerar que cantásemos una música contraria a la teoría considerada natural, es decir, como una continuación de Dios. Aunque nos diéramos cuenta de la diferencia entre teoría y práctica, creíamos en el más elevado ideal de su unidad. Por esta razón creíamos necesario reformar el repertorio del canto, amparados en las proporciones pitagóricas, compusimos en los modos, etc. Simplemente fuimos fieles a los ideales de nuestra época.

M.- Empiezo a comprender...

P.- En consecuencia, mi opinión es que no podemos escapar de la envoltura de nuestra propia experiencia, que contiene nuestros gustos y preferencias. Mirando hacia atrás, nuestras pretensiones de recuperar la música antigua y los cantos originales eran quizá un poco ingenuas (he oído algunos aquí arriba y, debo admitirlo, en absoluto era lo que esperaba), pero tratamos de realizar algo en lo que creíamos. Las melodías, la polifonía o la teoría, nos servían para los mismos fines, y de ese modo, era inconcebible que unas u otras tuvieran que ser medidas de forma diferente... Pero veo que carece de la información fundamental respecto a nuestra cultura musical. No tiene ni idea de cómo aprendíamos ni enseñábamos música, ni cómo componíamos una obra, cuándo exactamente cantábamos motetes u otra forma polifónica, cuándo improvisábamos contrapunto, etc. Esto es exactamente lo que hacíamos...

Desafortunadamente, la transcripción se corta bruscamente en este punto tan interesante. Parece que el transcriptor no era consciente de la importancia de lo que había de venir después. Saber la opinión de Palestrina sobre estos asuntos sería muy revelador para toda la comunidad de -ólogos, que dejarían descansar muchos argumentos recalentados. Sólo cabe esperar que el doctor Moderno cambie de opinión y publique las cintas restantes para instruirnos con la explicación de Palestrina en estas cuestiones tan urgentes. Una nota final: aunque no puede ser confirmado con absoluta certeza, lo más probable es que la entrevista se realizara en inglés, la nueva lingua franca incluso en el más allá.



Función solemne en la Capilla Sixtina

Bruno Turner
Traducción: María Santacécilia

La modernidad del lenguaje polifónico

El ejemplo de las Misas

A finales del siglo pasado la restauración de las melodías gregorianas era un hecho y se comenzaba un movimiento de interpretación *historicista* de la música que ha tenido en nuestros días su máximo esplendor. Con la invención de los medios de grabación y reproducción sonora se lograba difundir repertorios de infrecuente audición y reciente recuperación musical y, sobre todo cuando hablamos de música litúrgica, se podía disponer de obras —eso sí, sacadas de su contexto— que solamente eran ejecutadas una vez al año y como parte integrante de un todo superior para el que fueron pensadas.

Dada la enorme cantidad de grabaciones, aquí sólo se comentan, como ejemplo, las que recogen música compuesta para el ordinario de la misa. No voy a entrar en la discusión de los contextos litúrgicos-musicales, algo que poco a poco se va corrigiendo, pero sí apuntar algo que puede parecer evidente a la luz de las interpretaciones en la liturgia y fuera de ella. Si existe un compositor cuya música no haya dejado de ejecutarse en el contexto para el que fue creada y cuyas obras figuraban en los repertorios de todas las capillas musicales de Europa, ése era Giovanni Pierluigi da Palestrina.

Palestrina, la culminación de la forma

La misa más interpretada y registrada ha sido la que, con leyenda o sin ella, le ha dado merecida fama. No es que la *Misa del Papa Marcelo* sea de mayor calidad que otras de sus composiciones para el *Ordinarium Missae*, pero ciertamente es un modelo de claridad, de inteligibilidad del texto y sobre todo de posibilidad de seguir empleando motivos no procedentes del área religiosa.

La lectura de *Pro Cantione Antiqua*, perfectamente equilibrada en cuanto a sonoridad del conjunto, no deja de ser, a mi parecer, la más inspirada religiosamente. La elección de los tiempos en perfecta concordancia con cada una de las partes queda a veces algo oscurecida por la presencia de un pequeño *vibrato* de alguno de los componentes, todos hombres, del conjunto. Algo sorprendente es la elección de la entonación «De Angelis» (VIII del *Graduale Romanum*) en el Gloria y no seguirla en el Credo. Pero como veremos, aquí cada grupo sigue un criterio que no siempre está en el camino de la ortodoxia.

El empleo de niños en la cuerda superior viene definiendo desde antiguo las interpretaciones de los coros ingleses ligados a centros eclesiásticos o universitarios. El de la Abadía de Westminster realiza una versión de esta misa en la que lo más sobresaliente es la perfecta definición de los bloques temáticos. La preparación de los acentos es similar a la de *Pro Can-*

tionem, o sea magistral, aunque aquí las voces de los niños, algo opacas pero muy afinadas, producen un color distinto al de la versión de B. Turner. La pronunciación de los niños es algo abierta en las vocales «e-i», pero queda algo disimulada en el perfectamente empastado conjunto.

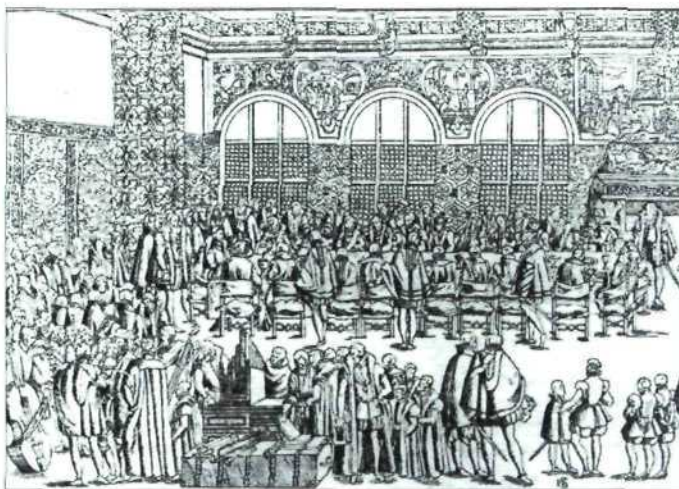
Tanto los Tallis Scholars como The Sixteen no necesitan presentación. Formados ambos por experimentados cantantes con muchos años de rodaje en este tipo de músicas, ofrecen unas versiones muy empastadas y afinadas, pero absolutamente frías. Es difícil establecer el baremo por el que una interpretación respeta el carácter religioso de la obra, pero a veces salta a la vista que la excesiva perfección técnica está reñida con la interpretación profunda y consecuente de la obra. Por supuesto que se trata de versiones altamente recomendables. Se goza mucho escuchando a estos grupos por su ajuste casi inhumano, por su prodigiosa afinación, pero muy pocas veces logran entrar en el espíritu interior de unas obras pensadas para un acto litúrgico. El excesivo celo del tenor II en la interpretación de The Sixteen da al traste con algunos finales de secciones —en el Credo, Sanctus y Agnus Dei— amén de una mezcla de criterios de pronunciación latina, ora a la italiana, ora a la clásica. Existe un denominador común a todas: se indica en las notas a la grabación *Agnus Dei I* y *Agnus Dei II*; pero, ¿y el tercero? Por desgracia va a ser la tónica general de casi todas las interpretaciones.

En 1601 el hijo menor de Palestrina publica uno de los li-

bro de misas de su padre en el que se encuentra la *Missa Hodie Christus natus est*, modelada estrechamente sobre su propio motete homónimo. El dispositivo escogido es el de 8 voces. La versión del King's College de Cambridge está en la línea de las de los demás coros ingleses. El empleo de niños en la voz superior autentifica la interpretación, pero presenta otros problemas. De impostación más abierta que los de Westminster —Catedral y Abadía— no tienen la finura y el empaste de sus colegas, amén de determinadas sílabas finales de algunas secciones, que son machacadas —el final del

Benedictus. Muy suave es, sin embargo, el cambio a tiempo perfecto en los finales de algunas partes, derivado de la parodia de la parte correspondiente a «Noe, noe» del motete que da nombre a la misa.

La Schola Cantorum de Oxford presenta una versión muy equilibrada y clara de esta misa, sin ningún tipo de vibrato que estorbe la inteligibilidad. Aquí son más patentes aún los cambios de color producidos por las distintas alternancias de los coros. Un reposado y expresivo «*Et incarnatus*» en el Credo deja paso a un vigoroso «*Et resurrexit*». No obstante, se nota el cambio tímbrico ante un coro en el que las dos voces supe-



Capilla musical de Baviera dirigida por Lasso, 1568.

riores son ejecutadas por féminas.

Una impresionante reconstrucción de una Misa de Navidad en Roma ha llevado a los Gabrieli Consort & Players a ofrecer una auténtica y envidiable reconstrucción de esta misa. La recomposición litúrgica es muy completa, con las partes del celebrante, motetes e intervenciones instrumentales. La versión reproduce el mundo monteverdiano más que el de Palestrina, aunque éste se erige en el hilo conductor del conjunto. La presencia de continuo –chitarroni, arpas y órgano–, y el fraseo y articulación de los Gabrieli Consort contribuyen a ello, como la inclusión de ornamentación en algunos momentos –el *Christe*–, que hace pensar en una estética posterior. Con todo, la recuperación de la «Tercera Misa de Navidad tal como pudo ser celebrada en Santa María la Mayor hacia 1620» justifica bien este invento. El *Benedictus* es, quizás, uno de los mejores momentos en cuanto a intervención del coro de hombres. Algo duras parecen las intervenciones de los cantollanistas, pero en todo caso están en su sitio. Esta vez el *Agnus Dei* está completo, flanqueado por las dos versiones de canto llano preceptivas para su pleno sentido litúrgico.

La *Missa «Viri Galilei»* utiliza menos la escritura de tipo homófono e intenta explorar las posibilidades contrapuntísticas de la palabra «Alleluia» del motete. La versión del coro de la Catedral de Westminster (no confundir con la Abadía) es una lectura en la línea de sus otras interpretaciones de polifonía: eximios ejecutantes de este repertorio, buenos conocedores de la técnica, consiguen unas interpretaciones sosegadas, afinadas y las más de las veces teñidas de inspiración religiosa.

Muy distinta es la versión de La Chapelle Royale y el Ensemble Organum dirigidos por Herreweghe. Es una casi completa reconstrucción de la misa del día de la Ascensión. La conjunción del ordinario con el propio interpretado según la edición *Medicea* (1614) es perfecta. Las partes del celebrante y algunas de las secciones solistas del canto llano son interpretadas por el director del Ensemble, Marcel Pérès, con la recreación del estilo al uso en el siglo XVI. Son impecables en cuanto a ornamentación y fraseo del canto llano y normalmente también en cuanto a los detalles de elección de las partes monódicas. La interpretación de La Chapelle es soberbia en todo momento. Estamos aquí lejos de la frialdad de las ejecuciones inglesas que, aunque parezca un tópico, reproducen un estilo perfecto en afinación, pero están lejos de las cálidas y más expresivas interpretaciones continentales.

Los Tallis Scholars se han dedicado en los últimos años a registrar varias de las misas menos frecuentadas en las interpretaciones y grabaciones palestrinianas. Una serie de ellas con un denominador común, la parodia de motetes del propio autor o de otros compositores dedicados a festejar conmemoraciones mariales. Así, la *Missa «Assumpta est Maria in caelum»* a 6 sobre motete propio. Una concepción de interpretación diáfana de la polifonía, una dicción clara la mayoría de las veces, una perfecta afinación junto a una equilibrada progresión hacia el o los acentos de cada bloque temático no son suficientes para expresar todo lo que requiere esta música.

Nos encontramos una vez más ante interpretaciones de escuela, pero no de iglesia. Los detalles están cuidados hasta el extremo, como la interpretación primero de la antifona en canto llano, después del motete y por fin de la parodia. El empleo de voces femeninas proporciona mayor afinación al conjunto mientras los contratenores dan homogeneidad. En la *Missa «Sicut liliam inter spinas»* sobre motete propio, la versión del conjunto inglés no pasa de ser una plana interpretación de



Procesión en Bruselas, 1616. Denis van Alsloot. Museo del Prado.

la polifonía palestriniana.

El motete de Josquin *Benedicta* es sirvió de inspiración a Palestrina para su *Missa* del mismo nombre. La interpretación de los Tallis, más sosegada en la primera parte de la misa que en el motete, cosa acertada, presenta una transparencia envidiable cuya tranquilidad sólo es rota al final de la última sección del *Kyrie*. El mayor apresuramiento del Gloria llevará al sosiego de rigor en el «*Qui tollis*» que romperán a partir del «*Quoniam tu solus*». La transparencia que requiere el tratamiento del modelo utilizado, el descargo en la complejidad contrapuntística y el tratamiento del dispositivo vocal conceden a la interpretación una mayor expresividad que no estaba tan presente en otras interpretaciones de misas palestrinianas.

En la *Missa Brevis* a 4, sobre un tema propio, el dispositivo coral clásico es explotado por el conjunto británico en beneficio de una curvatura en el fraseo con dinámicas algo más ligeras que en otras grabaciones de temática similar. De las parodias de un madrigal no es frecuente encontrar registros sonoros, por lo que es de agradecer el que presenta P. Phillips con el motete del compositor G.P. Primavera, *Nasce la gioja mia*. En la interpretación del madrigal se oye un conjunto sustancialmente distinto al que interpreta la música religiosa.

El coro del St. John's College de Cambridge realizó hace más de 20 años unas grabaciones de misas parodia sobre motetes propios. La *Missa «Assumpta est Maria»* a 6 es expuesta de una manera correcta; en ocasiones con excesivo vibrato por parte de las voces graves –el «*Christe eleison*». Los niños que hacen las partes superiores se hallan muy afinados y empastados. A veces son algo duros y *saltarines* –comienzo del Credo– para contrastar con otras partes más reposadas e iguales –«*Et incarnatus est*». En la *Missa «Veni*

NOVEDADES

ALIANZA EDITORIAL

Juan Ignacio Luca de Tena, 15
28027 Madrid
Tel. 741 66 00
Fax. 741 43 43

ARTE

JOHN WHITE
**Nacimiento y renacimiento
del espacio pictórico**
ALIANZA FORMA

CIENCIAS SOCIALES

PIERO ROCCHINI
La neurosis del poder
LIBROS SINGULARES

AMANDO DE MIGUEL
La sociedad española 1993-1994
LIBROS SINGULARES

WOLFGANG MERKEL
**Entre la modernidad
y el postmaterialismo**
La socialdemocracia europea a finales
del siglo XX
ALIANZA UNIVERSIDAD

JOHN GRAY
Liberalismo
EL LIBRO DE BOLSILLO

PSICOLOGÍA

ALEX KOZULIN
La psicología de Vygotski
ALIANZA PSICOLOGIA MINOR

CIENCIA

JACQUES MERLEAU-PONTY
Albert Einstein. Vida, obra, filosofía
LIBROS SINGULARES

GEOFFREY CANTOR, DAVID GOODING,
FRANK A.J.L. JAMES
Faraday
ALIANZA UNIVERSIDAD

CLAUDE KORDON
El lenguaje de las células
EL LIBRO DE BOLSILLO

HISTORIA

FRANCESCO BENIGNO
La sombra del rey
ALIANZA UNIVERSIDAD

FERNANDO GARCÍA DE CORTAZAR
Y JOSÉ M. GONZÁLEZ VESGA
Breve historia de España
EL LIBRO DE BOLSILLO

ALEJANDRO SÁNCHEZ (DIR.)
Barcelona, 1888-1929
Modernidad, ambición y conflictos de
una ciudad soñada
LIBROS SINGULARES

ECONOMÍA

ADAM SMITH
La riqueza de las naciones
EL LIBRO DE BOLSILLO

LITERATURA

BERTOLT BRECHT
Narrativa completa, 6
Los negocios del señor Julio César
EL LIBRO DE BOLSILLO

Diccionario de la lengua
Departamento de lexicografía
de Anaya Educación (Ed.)
EL LIBRO DE BOLSILLO

BORIS VIAN
La espuma de los días
EL LIBRO DE BOLSILLO

JOSEPH CONRAD
El agente secreto
EL LIBRO DE BOLSILLO

ROBERT GRAVES
**La comida de los centauros
y otros ensayos**
ALIANZA TRES

ALIANZA CIEN

FEDERICO GARCÍA LORCA
Yerma

JUAN RULFO
Relatos

EDGAR ALLAN POE
Los crímenes de la calle Morgue

JULIO CARO BAROJA
El señor inquisidor

CAMILO JOSÉ CELA
Café de Artistas

PABLO NERUDA
Veinte poemas de amor

STENDHAL
Ernestina o el nacimiento del amor

FERNAND BRAUDEL
Bebidas y excitantes

Comercializa:
Grupo Distribuidor Editorial
Tel. 361 08 09

Sponsa Christi» a veces se produce un exceso de acentuación en alguno de los melismas de las primeras secciones del Gloria por parte de las voces infantiles, junto a procesos de alguna dureza del conjunto. Concluye el registro con la interpretación de uno de los *Magnificat* de tono VI, alternado con el canto llano, e interpretado por las voces masculinas, cuyo excesivo vibrato en las partes polifónicas empaña la versión, en la que no se oye con toda nitidez el cantus, presente en una de las voces en todo momento. Resultan algo chocante los incipits de los versículos gregorianos ejecutados sin *intonatio* cuando en la versión polifónica la paráfrasis es clarísima.

La *Missa «De Beata Virgine»* a 6, sobre material temático de las misas IX y XVII y Credo I, ha sido grabada por el coro de la catedral de Westminster en una versión clara de concepto, con una perfecta preparación de acentos en cada uno de los bloques. La impostación de las voces de los niños, algo abierta, no estorba al conjunto, que permanece con un gran equilibrio que se volverá a repetir en la *Missa «Ave Maria»* que cierra la grabación. La reducción de voces no propicia el contraste entre las partes como en los dispositivos a seis, pero permite al conjunto británico mostrar una *sostenida meditación* en determinados momentos en que así lo requiere la música —el «*Pleni sunt caeli*» a tres— expuesto con una gran claridad. Un registro muy recomendable, como otros de este coro inglés.

El coro del King's College de Cambridge no pasa de ser una agrupación más en estas interpretaciones. Son por completo inexpresivas y planas las exposiciones del motete y de la *Missa «Tu es Petrus»*. La excesivamente abierta pronunciación de las voces infantiles a veces no muy bien afinadas en determinadas entradas al agudo —algunas secciones del «*Christe eleison*»— no permite el adecuado seguimiento del texto. Incluso son perceptibles arrastres en ciertos melismas que ensucian la obra. La concepción, el *tempo* y el fraseo son adecuados, pero es pena que una vez más la frialdad dé al traste con todo.

Una grabación de 1975 pasada a CD con la *Missa «Aeterna Christi munera»* basada en el himno en honor de los apóstoles de una melodía muy simple, es la que ha servido a Pro Cantione Antiqua para presentarnos una versión en la que la expresividad está presente en todo momento. Algo de vibrato se escapa en algún momento, junto a problemas de la voz segunda derivados de la elección de un falsetista para la superior. Su dispositivo a 4 permite que se oigan muy claramente cada uno de los bloques motetísticos en los que se observa que, a pesar de la simplicidad del tema original, la distribución acentual que proporciona Palestrina a determinadas secciones es magistralmente tratada: el especial color logrado en «ex

Maria Virgine» del Credo, o la arcaica sonoridad del fabordón de la última sección del Agnus.

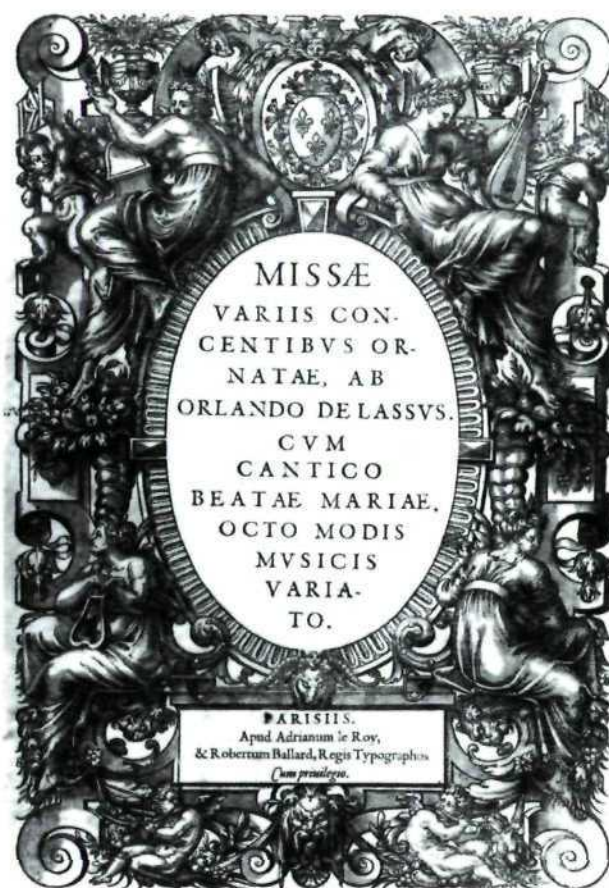
Bajo el título de *Musiques pour Saint Michel*, el Ensemble Sagittarius y el Ensemble La Fenice (dir. M. Lepleine) proponen una reconstrucción de parte de los matines —comenzando extrañamente por el responsorio *Venit Michael* a 5— que en realidad sólo incluye el Invitatorio *Venite exultemus Domino*

a 5 y el himno *Tibi Christe splendor* a 4, la *Missa Secunda* a 4, elaborada sobre la secuencia *Veni Sancte Spiritus* del propio autor, en las que se intercalan las partes del propio en canto llano, salvo el ofertorio *Stetit Angelus* a 5. Desconozco la versión de la que está tomado el canto llano, pero parece próxima al gradual romano actual según la restauración solesmense, aunque se aparte bastante de la estética monacal a la hora de la interpretación. Quizás por un error de montaje, el Credo es interpretado antes del Alleluia, donde se produce una extraña interpretación de la palabra Alleluia, en cada sección del *iubilus*. El ordinario de la misa es acompañado por dos cometas, tres sacabuches y órgano, contribuyendo a dar cierto color agradable y unitario a una versión interpretada sólo por voces masculinas. Muy acertado el detalle de interpretar el Agnus II por el conjunto de ministriles. Concluye la grabación con la interpretación de la Antífona del *Magnificat gloriosissime* seguida del propio cántico en composición de primer tono del libro de Palestrina de 1591. El final del disco deja bastante que desear en cuanto a coherencia litúrgica se refiere;

tras la antífona, cantan la doxología —Gloria Patri—, cosa que no viene a cuento, y tras el cántico no se repite la antífona como es de rigor.

Lasso o la versatilidad de la polifonía

Mucho más prolífico que Palestrina, Lasso fue uno de los más versátiles compositores del siglo XVI. Es en Italia donde estudia la manera de componer para dos coros que luego experimentará en el motete y la *Missa «Osculetur me»* a 8, donde juega con la concepción horizontal y vertical como en el barroco italiano. En esta obra está mucho más presente esa segunda categoría, explotada por los Tallis Scholars para contrastar las partes en las que confluye todo el conjunto con las secciones en las que sólo entra en juego un pequeño grupo —el «*Crucifixus*» del Credo. El comportamiento de las huestes de Phillips es notablemente distinto aquí que en Palestrina. Lasso presenta más madrigalimos y lleva la técnica de la parodia a un extremo de sofisticación no presente en las obras de otros autores de la época. Muy sugerente es la versión de *Hodie completi sunt* a 6, interpretado aquí por voces de hombres. El empaste logrado en esta obra de gran complejidad



Portada de *Missae variis centibus ornatae* de Lasso. París, 1577.

contrapuntística contrasta con el magistral empleo del cromatismo de *Timor et tremor* a 6, magníficamente interpretado por el grupo inglés merced a su prodigiosa afinación. Las dos antífonas mariales a 8 están más logradas por el coro del Christ Church de Oxford, con una versión más cálida. Es verdad que existen algunos problemas de afinación, pero el coro de Oxford propone una lectura más reposada incluso para los otros motetes, *Omnes de Saba* y *Tui sunt caeli*.

La versión de la *Missa «Bell'Amfitrit'altera»* de The Sixteen es notablemente más movida que la de la Schola Cantorum de Oxford y la del Christ Church, pero una vez más es una lectura muy superficial de la obra, muy plana en cuanto a expresión, de afinación perfecta pero algo brusca en determinados momentos —«Adoramus te» del Gloria— que contrasta con las otras dos versiones de una mayor quietud y expresividad. El mayor empaste de las voces femeninas en la Schola de Oxford hace posible una muy relajante interpretación cuyo momento más calmo es el Sanctus.

La Oxford Camerata ofrece la versión de dos misas a 5 en que Lasso parodia una *chanson* de Clemens non Papa, *Entre vous filles*, y otra propia, la famosa *Susanne un jour*. La obra de Clemens es a 4, pero la parodia incluye una voz más, consiguiendo así un mejor relleno armónico. De ahí su estilo silábico

co y sencilla factura del texto, magníficamente expuesta por Summerly y su grupo. En la *Missa «Susanne un jour»*, perfectamente camuflado el hilo conductor de la *chanson* parodiada, la interpretación de la Schola es algo hierática. Quizás sea la elección de un *tempo* demasiado lento —Kyries—, algo que no sucede en las otras partes de la obra. Por lo demás, el empaste y la afinación están perfectamente logrados.

Pro Cantione Antiqua presenta el *Requiem* a 5 con la ejecución del gradual en canto llano. Es una versión poderosa, en la línea del grupo. La versión del gradual, tomada de Solesmes, no sería la más adecuada para la reproducción de un interleccional de la época, además de la omisión de la repetición del cuerpo del responsorio; acertada es, en cambio, la ejecución solística del versículo.

Otra antigua grabación —1976— del mismo grupo incluye la *Missa «Puisque j'ai perdu»* a 4, sobre una *chanson* de J. Lupi. En su concepción es de las más parecidas a las de Palestrina. El registro en extremo grave de algunas partes —el «Crucifixus» alcanza el re grave— propicia el lucimiento de los bajos del grupo, junto a un perfecto entendimiento de la *proportio sesquialtera* que aparece en la sección final del Credo y en el «Osanna».

Juan Carlos Asensio

Discos comentados

PALESTRINA: *Missa «Assumpta est Maria»*. *Missa «Sicut lillium»*. The Tallis Scholars. Director: Peter Phillips. GIMELL CDGIM 020. 1989. Ingeniero: Mike Clements.

PALESTRINA: *Missa «Benedicta es»*. Canto Llano. JOSQUIN: *Motete «Benedicta es»*. The Tallis Scholars. Director: Peter Phillips. GIMELL CDGIM 001. 1981, 1990. Ingeniero: Bob Auger.

PALESTRINA: *Missa Brevis*. *Missa «Nasce la gioia mia»*. PRIMAVERA: *Nasce la gioia mia*. The Tallis Scholars. Director: Peter Phillips. GIMELL CDGIM 008. 1986. Ingeniero: Mr. Bear.

PALESTRINA: *Missa «Nigra sum»*. Canto Llano y Motetes de Lheritier, Victoria y de Silva: *Nigra sum*. The Tallis Scholars. Director: Peter Phillips. GIMELL CDGIM 003. 1983, 1987. Ingeniero: Bob Auger.

PALESTRINA: *Missa «Hodie Christus natus est»*. Seis motetes. King's College Choir, Cambridge. Director: Philip Ledger. EMI Eminence CD-EMX 2098. 1978, 1991. Ingeniero: Christopher Parker.

PALESTRINA: *Missa «Assumpta est Maria»*. *Missa «Veni sponsa Christi»*. *Magnificat VI toni*. Choir of St. John's College, Cambridge. Director: George Guest. DECCA 433 678-2. 1968, 1972, 1992.

PALESTRINA: *Missa «Viri Galilei»*. *Motete «Viri Galilei»*. *Magnificat Primi toni*. Ensemble Vocal Européen de la Chapelle Royale. Ensemble Organum-Marcel Pérès. Director: Philippe Herreweghe. HARMONIA MUNDI HMC 901 388. 1992. Ingeniero: François Léonard.

PALESTRINA: *Missa «De Beata Virgine»*. *Missa «Ave Maria»*. Choir of Westminster Cathedral. Director: James O'Donnell.

HYPERION CDA66364. 1990. Ingeniero: Antony Howell.

PALESTRINA: *Musiques por Saint Michel*. Ensemble Sagittarius. Ensemble La Fenice. Director: Michel Laplénie. ACCORD 202162. 1992. Ingeniero: Alain Nédélec.

PALESTRINA: *Missa «Viri Galilei»*. *Missa «O rex gloriae»*. Choir of Westminster Cathedral. Director: James O'Donnell. HYPERION CDA66316. 1988.

PALESTRINA: *Missa Papae Marcelli*. ALLEGRI: *Miserere*. Obras de Anerio, Naniño y Giovannelli. Choir of Westminster Abbey. Director: Simon Preston. ARCHIV 415 517-2. 1986. Ingeniero: Hans-Peter Schweigmann.

PALESTRINA: *Missa Papae Marcelli*. *Stabat Mater*. ALLEGRI: *Miserere*. LOTTI: *Crucifixus*. The Sixteen. Director: Harry Christophers. COLLINS 50092. 1990. Ingeniero: Antony Howell.

PALESTRINA: *Misa de Navidad en Roma*. *Missa «Hodie Christus natus est»*. Obras de Josquin, Frescobaldi, Victoria, Pasquini, Anerio, Mazzochi, Carissimi. Gabrieli Consort & Players. Director: Paul McCreesh. ARCHIV 437 833-2. 1993. Ingeniero: Hans Peter Schweigmann.

PALESTRINA: *Motete y Misa «Tu es Petrus»*. VICTORIA: *Motete y Misa «O quam gloriosum»*. Choir of King's College, Cambridge. Director: Stephen Cleobury. ARGO 410 149-2. 1984. Ingeniero: Simon Eadon.

PALESTRINA: *Missa «Hodie Christus natus est»*. *Stabat Mater*. LASSO: *Missa «Bell'Amfitrit'altera»*. Schola Cantorum of Oxford. Director: Jeremy Summerly. NAXOS 8.550836. 1993. Ingeniero:

John Taylor.

PALESTRINA: *Missa «Aeterna Christi munera»*. *Sicut cervus desiderat*. *Super flumina Babylonis*. *O bone Jesu*. LASSO: *Ave Regina Caelorum*. *Salve Regina*. *O mors*. *Domine, ne in furore tuo*. ARCHIV Collectio Argentea 437 072-2. 1975/6.

LASSO: *Missa «Osculetur me»*. *Motetes: Hodie completi sunt*. *Timor et tremor*. *alma redemptoris Mater*. The Tallis Scholars. Director: Peter Phillips. GIMELL CDGIM 018. 1989. Ingeniero: Mr. Bear.

LASSO: *Missa «Bell'Amfitrit'altera»*. *Psalmus poenitentialis VII*. *Motetes*. Choir of Christ Church Cathedral. Director: Simon Preston. DECCA 433 679-2. Ingenieros: Stanley Goodall, Simon Eadon, 1974/5, 1992.

LASSO: *Misas para cinco voces «Entre vous filles»* y «*Susanne un jour*». *Motete «Infelix ego»*. Oxford Camerata. Director: Jeremy Summerly. NAXOS 8.550842. 1993. Ingeniero: John Taylor.

LASSO: *Missa «Bell'Amfitrit'altera»*. Obras sacras de Venecia y Roma de Caldara, A. Gabrieli, Frescobaldi, Cavalli. The Sixteen. Director: Harry Christophers. COLLINS 13602. 1992. Ingeniero: Antony Howell.

LASSO: *Requiem*. *Magnificat*. *Moteti*. Pro Cantione Antiqua. London. Collegium Aureum. Bläserkreis für alte musik Hamburg. Director: Bruno Turner. DEUTSCHE HARMONIA MUNDI Editio Classica GD 77066. 1988, 1990.

LASSO: *Musica Dei donum*. *Lauda Sion Salvatorem*. *Missa «Puisque j'ay perdu»*. Pro Cantione Antiqua. London. Director: Bruno Turner. DEUTSCHE HARMONIA MUNDI GD 77083. 1976, 1990.



FOTO: BOFILL

Elena Obraztsova: la bomba rusa

Cuenta Elena Obraztsova (Leningrado, 1937) que después de su presentación en el Metropolitan, la prensa neoyorkina la bautizó como «la bomba de Rusia». Aquello ocurría en 1976 y eran los tiempos de la guerra fría.

Hoy, después de tres décadas pisando los grandes escenarios de todo el mundo, la gran mezzosoprano rusa se ha distinguido por sus notables medios vocales: un gran caudal sonoro, una extraordinaria extensión de más de dos octavas y un personal timbre de características muy eslavas; en particular, son famosas sus resonantes notas de pecho. Después de haber ganado en Barcelona el Concurso Viñas de 1970, se presentó en Madrid en un recital de canción rusa celebrado en el Teatro María Guerrero. Posteriormente, ha triunfado en el Teatro de La Zarzuela y el Liceo de Barcelona, encarnando heroínas como la Condesa de *La dama de picas*, Carmen o Santuzza y ha ofrecido numerosos recitales por España. A partir del 18 de abril, Elena Obraztsova vuelve a nuestro país para interpretar en el Teatro de La Zarzuela el papel de Ulrica de *Un ballo in maschera*. La entrevista que sigue a continuación tuvo lugar en Barcelona el pasado mes de noviembre con motivo de su último recital en el Gran teatro del Liceo y fue realizada en ruso con la inestimable ayuda de Rosa Ortiz, profunda conocedora de la lengua de Tolstoi.

SCHERZO.- *¿Cómo nació en usted la afición por la música? ¿Tiene antecedentes familiares?*

ELENA OBRAZTSOVA.- A los cinco años ya me gustaba cantar y me llamaban la artista de la familia: estaba muy orgullosa que me llamaran así porque estaba convencida que lo sería. Preparaba siempre mis canciones a través de discos, porque mi padre, que era ingeniero, estuvo trabajando en Italia y trajo muchos discos con canciones de Caruso, Gigli, etc.; toda la música la he estudiado de memoria y los vecinos que me oían cantar se lo decían a mi familia; mi padre tocaba muy bien el violín y tenía una voz de barítono fantástica, pero profesionalmente nunca cantó, le gustaba mucho el aria del Príncipe Igor; mi hermano tenía una voz muy bonita, primero fue actor de teatro dramático y más tarde director; mi abuela cantaba en el coro de la iglesia y a los cinco años me llevó consigo y desde esa edad empezó a explicarme la doctrina de Dios y empecé a creer; mi madre tenía también una voz muy bonita, pero en su juventud tuvo un resfriado muy fuerte y dejó de cantar; toda mi familia tenía, pues, afición por la música. Cuando empecé a cantar mi padre se negaba a que lo hiciera, me decía: «para ser cantante hay que ser una gran artista y tú no tienes estas cualidades»; cuando después se lo he recordado, siempre me dice que él no había dicho estas cosas. Quiso que estudiase en la Radio Institut, pero cuando hice el examen de ingreso no lo superé, gracias a Dios. Entonces fui al Conservatorio para ver si tenía condiciones para cantar, me hicieron unas pruebas y me admitieron enseguida. En dicho centro estuve tres años y al cabo de este tiempo fui invitada al Bolshoi; también fui seleccionada para participar en el festival de la juventud de Helsinki, fue mi primer concurso y recibí la medalla de oro; después me presenté al concurso Glinka donde recibí también la medalla de oro; gracias a ello me ofrecieron, en el Bolshoi, el papel de Marina en *Boris Godunov*; tuve un gran éxito, pero tenía tanto miedo que no me daba cuenta de lo que me estaba ocurriendo; cuando pregunté cómo había estado en escena y cómo había cantado, me dijeron que muy bien, aunque mi figura estaba

muy echada hacia adelante, y es que tenía la sensación que estaba interpretando a una orgullosa polaca y por ello tenía esa posición en escena. Cuando me preguntaban qué repertorio tenía siempre contestaba que todo, y aquí empezaron los problemas en mi vida, nunca dije a un director que no, y cuando me invitaban, aunque no supiera de qué iba el tema siempre aceptaba, con lo que tenía mucho trabajo, y continuamente estudiaba mucho; toda mi vida he estado trabajando como una loca.

S.- *Después de su presentación en el Bolshoi gana los concursos Chaikovski y Viñas, en 1970; en aquella época tuvo relación con Conchita Badía. ¿Qué recuerdos tiene? ¿Fue la soprano catalana quien le interesó en la música española?*

E.O.- Estando en el Bolshoi empecé



Elena Obraztsova como Carmen en el Liceo.

FOTO: BOFILL

a estudiar muchos papeles y en este momento me llamó la Ministra de Cultura, Furzeva, y me pidió que participara en el concurso Chaikovski, diciendo: «llevamos dos concursos que los pre-

mios se los llevan cantantes extranjeros, a ver si por fin el premio se queda en el país»; canté y recibí el primer premio, pero puse como condición participar en el Concurso Viñas, en España; mi ilusión era venir a este país; al mismo tiempo recibí una invitación de Miguel Lerín para participar en el concurso Viñas, y era como si se hubiera producido un milagro. Me vine al concurso, pero mi gran deseo era tener la oportunidad de estudiar música española. Cuando llegué automáticamente canté en la segunda eliminatoria, tuve un gran éxito y enseguida se me acercó Conchita Badía y me dijo que le gustaría trabajar conmigo, lo que me llenó de satisfacción y felicidad; iba a su casa a estudiar y también en el Hotel Manila, donde estaba el Camarote Granados; trabajamos la

música de Granados y también la de Falla; al cabo de un año di un concierto en el Palau, con música de Granados, con gran éxito; recibí el premio que lleva el nombre de dicho compositor, y desde entonces siempre he tenido en mi repertorio música española, convirtiéndome en su embajadora, especialmente del compositor leridano.

S.- *El año 1976 fue el de su presentación en el Met con Aida y en la Scala con Werther. ¿Fue su lanzamiento definitivo?*

E.O.- Sí, efectivamente fue mi lanzamiento definitivo; canté con el Bolshoi en la Opera de París el papel de Marina del *Boris Godunov*; de mi interpretación todos los periódicos publicaron grandes alabanzas y fotografías mías. Después de este éxito fui invitada al Met, para cantar *Aida*, y al oírme la prensa americana escribió «Obraztsova ha incendiado el Metropolitan», también me llamaron «la bomba de Rusia»; hubo una ovación de 15 a 20 minutos y los periódicos recordaron que esto sólo había

occurrido con Nilsson, Tebaldi y Sutherland; como resultado del éxito, al cabo de tres días, interpreté un concierto; después hice mi presentación en la Scala de Milán, con Alfredo Kraus, en

Werther, tuve un gran triunfo e inmediatamente me invitaron a la conmemoración de los doscientos años del teatro con *Don Carlo*, *Un ballo in maschera*, y el *Requiem* de Verdi; canté todos los espectáculos casi seguidos, mis compañeros cambiaban pero yo era la misma; se puede decir que después de esto empezó mi carrera internacional, me invitaron para grabar discos, a dar conciertos y a partir de aquí empezó mi felicidad.

S.- De su amplio repertorio, ¿qué obras prefiere?

E.O.- Es muy difícil elegir, podría decir que mis preferidas son *Aida*, *Don Carlo*, *Werther*, *La favorita*, y *Samson et Dalila*.

S.- ¿Cómo se plantea la elección de una obra nueva y cómo la prepara?

E.O.- En un principio escucho muchas grabaciones, todo lo que cae en mis manos, todo el material que puedo tener lo estudio y lo oigo para bien y para mal, lo que considero bueno y lo que pienso que es malo, aprovechando lo primero; después analizo dónde hay partes difíciles; cuando ya he escuchado todo lo que quiero, me siento a estudiar el papel y la partitura con el pianista; empiezo a leer libros, biografías del autor, cuándo escribió la obra, en qué situación se encontraba el compositor en el momento de crearla; más tarde me intereso por lo que ocurría en la época en que se escribía la ópera, la historia del vestuario de su tiempo, para discutirlo con los responsables del mismo; cuando ya lo sé todo, en ese momento casi no necesito ni al personal de vestuario ni al director; después de estudiarlo me he compenetrado tanto con el personaje y la ópera, y cuando discuto con los directores es porque no me gusta que me estén continuamente indicando: haz esto, di aquello, muévete así, etc. porque sencillamente vivo la escena y no necesito nada más.

S.- Creo que estudió la *Kundry* de Parsifal pero parece que finalmente no prosperó. ¿Por qué? ¿Le gustaría cantar Wagner y en Bayreuth?

E.O.- Sí, me gustaría mucho cantar en Bayreuth; me pidieron que hiciera *Kundry* en el Metropolitan y al mismo tiempo le solicitaron a Christa Ludwig la *Adalgisa* de *Norma*, mientras coincidíamos las dos en dicho teatro; canto en nueve idiomas, pero de memoria no puedo hacerlo en alemán, por lo que no tenía muchas ganas de actuar en la obra de Wagner; vino Ludwig y me

dijo «a ti te han ofrecido cantar *Kundry* y a mí *Adalgisa*, ¿qué te parece si nos cambiamos?»; estuve encantada y así lo hicimos. No sé qué me ocurre pero no puedo estudiar de memoria el alemán, aunque me maten; canto en los conciertos, me defiendo en el inglés, hablo italiano, francés, un poco de español, hasta algo de japonés, pero en alemán no lo consigo. Es una pena porque me impide cantar Wagner.

S.- Alterna la ópera y los conciertos con canciones rusas y de otros países. ¿Cree que es bueno para el cantante?

E.O.- Creo que es bueno y hasta necesario; el que canta sólo ópera se está restando posibilidades a sí mismo; en la música de cámara se aprende a cantar piano, elegante y refinado; cuando interpretamos una pequeña romanza o lied se encuentra toda la vida y esto te da la posibilidad de mejorar en la ópera. Para mí es impensable cantar sólo ópera o lied, tengo que compaginar las dos cosas. Es indispensable cantar música contemporánea, que da la posibilidad de actualizar la lengua y la interpretación, para que se siga desarrollando la técnica del canto, que es distinta; asimismo hace falta cantar mucho y de diferente música porque cada uno tiene su estilo y exige su técnica diferente.

S.- ¿Cómo definiría su técnica y estilo de cantar?

E.O.- Canto como lo siento y como pienso que debo cantar, no he cogido nada de nadie y puedo decir que las clases que doy son diferentes a las demás; cuando empecé hubo errores y como soy muy tozuda y detallista desmenuzo todas las cosas hasta el máximo detalle, sobre todo ahora porque estoy escribiendo un libro, de la técnica del canto; un libro como éste aún no lo ha escrito nadie. Estoy escribiéndolo muy escrupulosamente, cuando empecé me parecía que todo era muy fácil, que lo sabía todo y cuando me hacía a mí misma las preguntas, para poderlas escribir, me di cuenta que no las sabía contestar, porque en nuestra profesión todo está en los sentimientos y en la fantasía; para poder escribir tuve que dar a cada pregunta una contestación exacta y clara; tenía que pensar cómo hacer el fraseo, cómo respirar, cómo colocar la voz, cómo pronunciar, la presión sobre la voz, y ver cómo reaccionaba cada ele-

mento facial; para ello tuve encuentros con doctores, físicos, matemáticos etc... y con todo ello resultará un libro muy interesante, porque está hecho con sentimiento y con estudio; estoy escribiendo un segundo libro que creo muy interesante: he escogido arias muy bonitas para sopranos, mezzosopranos y coloratura, y explico lo que hay que hacer para cantar cada frase, cómo se tiene que coger la respiración, qué se tiene que hacer con la voz, cómo se desarrolla la frase, cómo está el acento, etc.

S.- ¿Qué cantantes del pasado y actuales admira más o ha trabajado más a gusto con ellos?

E.O.- He cantado con los cantantes más importantes de nuestro tiempo y con los mejores directores; he sido muy feliz trabajando con todos ellos y me han dado un nivel internacional muy importante; nunca he estado en el camerino mientras cantaban, siempre los he estado escuchando, y ellos me han dado todo lo que hoy en día tengo. Decir quién es mejor o peor considero que no sería correcto, porque cada gran cantante tiene cualidades distintas del otro, nadie puede decir quién es mejor, Velázquez o El Greco, tampoco se puede decir quién es mejor, Ludwig o Verrett, Simonato o Barbieri, cada uno tiene sus cualidades.

S.- Ha trabajado con los grandes directores de orquesta: Karajan, Abbado, Kleiber, etc. ¿Qué recuerdos tiene de su labor con ellos, y qué piensa de la relación cantante-director?

E.O.- Todos los directores importantes me han enseñado mucho y han sido mis maestros; para ser director, hay que ser gran maestro, cuando es grande no te manda, es tu amigo y compañero, no te exige ni te oprime, te ayuda; igualmente el director de escena, que si es bueno, no te exige, te enseña, te deja hacer y es tu compañero, sólo cuando no se tiene talento se quiere dominar la situación. He tenido la suerte que siempre ha podido aprender de mis colegas, es un don que me ha dado Dios.

S.- En sus recitales incluye con frecuencia *O mio babbino caro*. ¿Por alguna razón especial?

E.O.- No solamente este aria, tam-

“
Cantar sólo
ópera es
restar
posibilidades
a un cantante

”

bién podría ser soprano; todas las mezos soñamos con ser soprano, porque allí están Violetta, en *La traviata*, Medea, Adriana, Tosca y los otros personajes de Puccini; son todos grandiosos, y como todas las pasiones y los amores están escritos para las sopranos, nosotras queremos cantar estos papeles; nuestro repertorio es más estrecho, pero como tengo las notas altas ligeras y puedo cantarlas con facilidad, de vez en cuando me permito jugar un poco; he cantado Mimi, Tosca, Masetta, y en algunos recitales me permito hacer estas cosas para mi felicidad. Lauretta la incluyo porque me relaja, me encuentro bien con ella y parece como si estuviera vocalizando, para una soprano es difícil cantarla, para mí no. Ahora viajo mucho y doy muchas clases donde enseño cómo se debe cantar Lauretta y es muy fácil, aunque hay ciertos secretos.

S.- El tema de las producciones escénicas tiene en los últimos años un carácter a veces polémico. A usted parece que no le gustó la puesta en escena del Orfeo de Ponnelle, y además últimamente ha empezado a dirigir. ¿Qué opina de esta situación y cuál cree que debe ser la relación directores de escena-cantantes?

E.O.- Precisamente el Orfeo me gustó, aunque yo tenía mis ideas: poner una cinta transportadora, como si tuviera que ir para el infierno o estuviera buscando algo, pero era muy bonita; no me gustó su *Cavalleria rusticana* de Viena, no era Sicilia, estaba todo muy oscuro y no me dejó libertad de movimientos; como tenía un gran nombre no quise discutir con él. Me gusta mucho Zeffirelli, nunca me presionó y me dio libertad; hablábamos mucho y me dejaba hacer lo que quería, me decía dónde estaban mis compañeros, cómo tenía prevista la luz y lo demás lo dejaba a mi criterio; primero teníamos una larga conversación, llegábamos a un acuerdo y ya estaba todo; hice *Cavalleria rusticana* en la Scala y luego la película: fuimos a Sicilia y me dijo: «éste es tu sitio y ésta tu cámara». Ahora es

habitual poner óperas antiguas en estilo moderno y lo considero horroroso; lo que está hecho antiguo hay que dejarlo tal como se hizo en su tiempo y son intentos burdos hacerlo moderno; la auténtica ópera habla de sentimientos humanos, hechos sencillos, y estos sentimientos normales tienen que desarrollarse en circunstancias normales; se tiene que desarrollar en la época que estuvo escrita. Son intentos de gente sin talento.

S.- Hablando de Orfeo, que creo que estudió en 1964 y representó en el Liceu en 1984-5: es un personaje que a priori no parecía encajar en su estilo y consiguió un gran éxito. ¿Por qué cantó esta obra y cuál es su forma de planteársela?

E.O.- La invitación que me hizo el Liceu, para cantar Orfeo, se produjo en

“
Un director
cuando es
grande
no te exige,
te enseña
y te deja
hacer”



Elena Obraztsova como Santuzza en *Cavalleria rusticana*

un momento en que creía que no iba a cantar más; pensé que tenía que

hacer un esfuerzo, ponerme de nuevo a trabajar y a estudiar; me dije: si no lo hago me haré vieja; me impuse la obligación de estudiar Orfeo. Cuando llegué empezaron los ensayos, con todos los recitativos, y pensaba que me volvería loca; me resultó muy difícil porque cantas mucho y sólo de tanto en tanto viene algún aria o trozo de música bonita; cantas con prisa. Es la primera vez en mi vida que me he encontrado con esto y nunca he pasado tanto miedo a salir a escena; hoy día Orfeo lo canto en concierto, con mucha satisfacción. Nadie pensaba que yo podría cantar Orfeo, al ser intérprete de óperas con personajes con grandes pasiones; cuando representé Werther se vio que soy una artista lírica muy buena; para mí es fácil y agradable cantar estos papeles. En el sur de mi país hay unas cuevas muy bonitas y dio la casualidad que cuando entré en ellas pensé en montar allí Orfeo; hay una acústica muy buena, iluminación natural; allí tuve la idea de la cinta transportadora, en continuo movimiento, pero no encontré el dinero y tuve que desechar la idea; quizás algún día se pueda realizar. En el Bolshoi monté Werther como directora de escena, con mucho éxito, y se estuvo representando muchos años; ahora tengo mucha ilusión para hacer *La novia del zar* de Rimski y quiero escenificar *Carmen*; tengo una ilusión loca por dirigirla, ya que la veo, quiero que sea muy luminosa y viva como es Sevilla.

S.- Con Carmen se presentó en Madrid en 1973 y la cantó en Barcelona la temporada siguiente y también más tarde. ¿Cómo ve el personaje?

E.O.- Creo que Carmen es un animalito en su estado natural, pero no es vulgar, es una hija de la naturaleza, y por eso es un carácter muy completo, muy fuerte y dominante, muy rico; de ninguna manera, repito, es vulgar y por eso fue muy desagradable la película que hizo Plácido Domingo con aquella cantante americana.

S.- ¿Cree que hay crisis de voces? En caso afirmativo, ¿cuál es la razón: falta de profesores, prisa, falta de estudios, etc...?

E.O.- Sí, creo que pasa porque hay muchos profesores, todo el mundo

FOTO: BOFILL

quiere dar clases de canto, sin mirar cómo; en realidad creo que se está produciendo un cambio generacional; igual que cambia nuestro público con el del futuro; nuestro público es el de nuestro siglo y creció con nosotros; ahora nosotros nos vamos y vienen otros y esta afición tiene que crecer con ellos; hay cambio de público y de cantantes; hay voces estupendas, aunque la situación económica es difícil. En el momento que nosotros cantábamos había artistas muy buenos y trabajábamos muchísimo, quizá en este momento haría falta que nosotros trabajáramos con los cantantes nuevos para que se fueran acostumbrando. También habría que conseguir que los grandes cantantes se quedasen dentro del teatro como pasa en el ballet, donde la vieja bailarina lo hace y enseña a bailar a las nuevas generaciones. ¿Por qué ocurre esto en el ballet y no en la ópera? En el Bolshoi los bailarines retirados van de gira con los grupos, ven lo que están haciendo y están pendientes de ellos, son como grandes repetidores; creo que también tendría que hacerse en la ópera: ¿quién mejor que nosotros para saber cómo se tiene que cantar y cómo estar en escena? Llevo treinta y un años en el teatro y de la ópera lo conozco todo: cómo entrar y salir, cantar, qué instrumento está tocando en la orquesta, cómo se puede fallar, lo sé todo; ¿quién puede explicar esto a los jóvenes? Un maestro de conservatorio, no; una clase magistral, puede que sí, pero quien puede enseñar lo que ocurre dentro del teatro, lo que es, sólo puede hacerlo un maestro que lo haya vivido.

S.- ¿Cuál es la situación actual de la ópera en Rusia?

E.O.- Es muy triste, cuando nos han dado la posibilidad de viajar por todo el mundo la gente preparada se ha ido, el teatro está vacío y la juventud que queda es la menos preparada. Hace falta hacer algo para interesar a la juventud para que no se vayan: nuevas representaciones, monetariamente, y esto no será muy rápido.

S.- Parece que en los países eslavos surgen más las voces graves que las agudas. ¿Lo atribuye a alguna razón especial?

E.O.- Porque es un país tan grande que tienen que existir grandes voces; creo que históricamente es así porque en Rusia hay una gran cultura; historia,

literatura, música, pintura; Dios ha dado tanto a este país y también grandes voces; pienso que la voz está muy ligada al alma; se pueden ver también las grandes voces que hay en Italia o en España, qué cultura, qué literatura, qué pintura, aunque no sé cómo contestar al porqué salen mejores voces graves. Cuando hay un alma profunda existe una voz profunda.



Elena Obraztsova como Dalila, en el Teatro del Liceo.

FOTO: BOFILL

S.- ¿Qué proyectos tiene para el futuro?

E.O.- Este año canto *Pique Dame* en Glyndebourne, y con esta obra está relacionado mi futuro, porque ya soy vieja y sólo puedo cantar estos papeles y este repertorio, mi futuro está ligado al de la condesa. Sin embargo, no quiero pararme en estas búsquedas: hace dos años hice *La favorita*, con éxito; pensaba que era el final, pero ahora quisiera cantar *Fedora*; he recibido una invitación de Italia, del director Trevisi que quiere trabajar conmigo con esta obra y cantaré seis representaciones.

S.- Para terminar, este año ha vivido el Viñas con una especial intensidad, que le haría recordar el año 1970, al presentarse su hija como concursante. ¿Qué les diría a los futuros cantantes?

E.O.- Quisiera decirles que tienen que cantar igual que cuando uno se casa, cuando sin eso ya no puedes

vivir; cuando te preguntas «¿quiero a esta persona, la amo o no?»; si puedes vivir sin ella, esto no es amor. Lo mismo con el canto, si empiezas a decir «puedo cantar o no», no lo hagas, si estás como una loca, cuando te repites «tengo que cantar» entonces es cuando tienes que hacerlo; si solamente tienes voz esto no quiere decir que sirvas para cantar, por-

que para ser artista tienes que recibir el beso de Dios, tienes que aprender en primer lugar a estudiar, pero lo principal tienes que saber lo que tienes que transmitir a las personas, sobre todo tienes que saber lo que quieres transmitir al público, lo que quieres dar, si puedes dar mucho más de lo que tú sientes, y tienes mucho más de lo que el público no siente, tienes que darle todo esto que te sobra, si no tienes nada que decir no salgas a escena. Para esto, para que tengas algo que decir, después que tengas el beso de Dios, tienes que leer, ir a las pinacotecas, tienes que pensar, viajar mucho y ver, tienes que hablar con la gente, y una vez más, leer, leer, leer libros; tienes que estar todos los días escuchando música, que tu música no esté desconectada en casa, tienes que ir a los conciertos y a la ópera; estar toda la vida estudiando, cuando sabes tanto, todo lo que tu alma pueda admitir, entonces puede ser que te salga algo: es todo lo que puedo decir a los jóvenes.

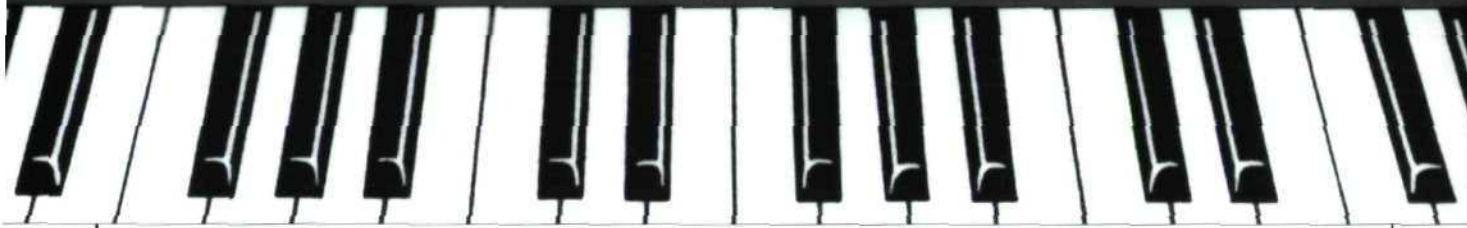
Albert Vilardell

IX Concurso Internacional de Piano José Iturbi

Valencia-España Del 19 al 30 de Septiembre de 1994

IX International Piano Competition - José Iturbi

Valencia-Spain From 19th to 30th September 1994



El concurso tendrá lugar en la ciudad de Valencia entre los días 19 al 30 de septiembre de 1994.

BASES DEL CONCURSO

Participantes

Podrán tomar parte en este Concurso los pianistas de cualquier nacionalidad que no hayan cumplido los 31 años el día de la prueba final. El plazo de admisión de solicitudes finalizará el día 15 de junio de 1994. Las solicitudes, junto con los documentos deberán remitirse a:

SECRETARIA DEL IX CONCURSO INTERNACIONAL DE PIANO «JOSE ITURBI»
Diputación Provincial de Valencia
Plaza de Manises, 4
46003 VALENCIA

Pruebas del Concurso

El concurso constará de cuatro pruebas eliminatorias:
Primera, Segunda, Semifinal y Final.

Premios

Primer Gran Premio IX Concurso Internacional de Piano «JOSE ITURBI» dotado con 1.500.000 ptas., por el Ministerio de Cultura.
Segundo Premio, dotado con 1.000.000 ptas., por la Diputación Provincial de Valencia, recitales por España, un concierto con la Orquesta Municipal de Valencia y un recital para la Sociedad Filarmónica de Valencia.
Tercer Premio, dotado con 750.000 ptas., por

Bancaja, y recitales patrocinados por la Conselleria de Cultura, de la Generalidad Valenciana.
Cuarto Premio, dotado con 500.000 ptas., por el Excmo. Ayuntamiento de Valencia y recitales patrocinados por la Diputación Provincial de Valencia.

Quinto Premio, dotado con 300.000 ptas., por la Sociedad Filarmónica de Valencia.

Sexto Premio, dotado con 250.000 ptas., por Bancaja.

Premio Especial al mejor intérprete de Música Española; dotado con 250.000 ptas., por la Diputación Provincial de Valencia.

Generalidades

Se otorgarán a los pianistas residentes en España, bolsas de viaje de 30.000 ptas. cada una, y a los pianistas residentes en el extranjero de 60.000 ptas., cada una. La concesión de estas bolsas de viajes se efectuará a los concursantes que superen la primera prueba eliminatoria.

Organiza

Diputación Provincial de Valencia

COLABORAN:

- Ministerio de Cultura
- Ayuntamiento de Valencia
- Bancaja
- Conselleria de Cultura de la Generalidad de Valencia
- Conservatorio Superior de Música de Valencia
- Sociedad Filarmónica de Valencia
- Orquesta de Valencia. Dirigida por el Maestro Galduf.

Micromega

No es la primera vez que la firma francesa ocupa estas páginas. Ya hace tiempo tuve ocasión de escribir sobre el convertidor Duo Pro, que en su momento me produjo una excelente impresión, tanto por su calidad de construcción como por el nivel de escucha que es capaz de proporcionar. Esta prestigiosa firma, dedicada desde sus comienzos al audio digital y muy bien considerada en la actualidad en los difíciles mercados hifi del Reino Unido, Alemania y U.S.A., se ha convertido ya en un punto de referencia europeo frente al bloque americano formado por Theta Digital, Madrigal, PS Audio y Wadia.

He querido volver sobre los productos de esta firma por varias razones. Con el tiempo me voy haciendo más *refractario* a la prueba de equipos que, bien sea por la debilidad técnica o financiera de su fabricante o por la avidez comercial de su importador, no tengan una suficiente calidad de construcción —que es la base inexcusable para una buena fidelidad— considerada ésta, en relación con su precio de venta al público... a pesar de que algunos puedan ofrecer, de momento, un buen sonido. En segundo lugar, no me gusta hablar de productos con precios astronómicos —por muy justificados que sean— en materia de lectura o conversión digital, salvo que estos productos estén representados por un importador responsable y que su fabricante haya asegurado su evolución mediante mejoras sucesivas... que sean incorporables al equipo adquirido. Es lo que ahora se llama garantía anti-obsolencia. En este aspecto, Linn debe ser el ejemplo a seguir, pero sin olvidar que fabricantes como Madrigal o Theta han dado también prueba suficiente de su seriedad para con los antiguos clientes. Hablar de otras tecnologías ya maduras —amplificación y altavoces— permite una mayor seguridad de juicio en relación con el desembolso económico a efectuar. En tercer lugar y sin más comentarios por mi parte... no quiero hablar —en alto de gama— de productos que no estén responsablemente representados, es decir: no deseo asumir ninguna responsabilidad moral en la falta de asistencia técnica a un eventual comprador. Por último y más importante, creo que al fin comienza a percibirse la existencia de una *zona templada* en materia de audio digital, es decir productos de una calidad aceptable en términos audiófilos, con un precio quizá elevado... pero todavía abordable.

Son así varios los sistemas *templados* que ya podemos considerar. En materia de lector integrado, hace poco ha pasado el CD de YBA por esta sección

—extraordinario sistema en términos musicales— y tengo prevista una nueva revisión —a la vista de sus últimas mejoras— del siempre interesante CD Linn, uno de los primeros convertidores que han incorporado el nuevo PCM 1702 P-(K) de BurrBrown, sin olvidar modelos ya veteranos —pero de gran calidad— como el CD Signature de MacCormack y otros nuevos, como el integrado Sony 707 ES y el *evolutivo* Stage de Micromega, novedad interesante, que espero sea digno sucesor del *aclamado* Leader. En cuanto a convertidores, creo que modelos como el Teac P 700, el Aragon D2A mk II, el Basic II o el Prime II de Theta Digital, y el Micromega Duo Pro —cada uno con su estética sonora— son un buen ejemplo de esta *templanza* que predicamos. Aunque aquí habría que citar también algunas novedades (!) como el Counterpoint DA 10 o el DAC I de MacCormack, que utiliza el 4328 de Crystal, un chip que a mi juicio, correctamente instalado puede dar mucho juego, sobremanera en los géneros musicales más intimistas y delicados. Mucho más difícil resulta, en cambio, hablar de transportes CD... pero el Teac D 700, Micromega Duo, el Audioméca Mephisto de Lumé, o incluso el excelente Laserdisc LDP 600 de Philips son unos buenos ejemplos, a los que deberán ahora añadirse nuevos modelos basados en la reciente mecánica de Philips, como el T-Drive de Micromega o el reciente Kreatura de Audioméca, que espero examinar pronto con el mayor detenimiento. En materia de conexiones digitales, el *manual técnico* nos dice que un buen cable coaxial, con una impedancia de 75Ω y un buen apantallamiento debería ser suficiente, pero por desgracia, el oído discrepa y las diferencias subjetivas son aquí considerables. Es de lamentar, no obstante, que los fabricantes no ofrezcan una implantación lógica del formato coaxial digital S/PDIF: es decir con conectores BNC de 75Ω. Me sigue gustando el Wonder Link de MacCormack —que es mi referencia habitual— el económico Silver Link de Straight Wire, el Videolink 75 de Van den Hul y el Video Z de Audioquest. En fibra óptica convencional, mi cable es —invariablemente— el Onkyo PC 121 FB.

Así, pues, el conjunto Micromega formado por el lector Duo más el convertidor Duo Pro, se sitúa en el centro de esta zona templada, lejos de las frías sonoridades... pero también de algunos precios que asimismo nos pueden dejar helados. Comencemos por decir que por su calidad de construcción, este conjunto pertenece *por derecho propio* al alto de

gama. Micromega ha diseñado este conjunto sin los compromisos habituales de diseño. El transporte está realizado sobre una mecánica de precisión Philips destinada en principio a la lectura de CD Rom. Esta mecánica está montada, a la manera de un giradiscos, en un chasis de gran masa que evacua las vibraciones parásitas en un punto. El sistema es de carga superior con un prensador para el CD y una cubierta de metacrilato grueso, que además de ser estéticamente muy atractiva, aísla de vibraciones inducidas por vía aérea al delicado sistema de lectura. Debe instalarse con las mismas precauciones que un giradiscos y en este sentido, hay que recordar que Micromega recomienda utilizar como base del lector un soporte de granito. El transporte se gobierna con mando a distancia, que contiene todas las facilidades usuales. Este lector dispone de salidas digitales en formato coaxial (75Ω) y en balanceado (AES/EBU) que es la norma profesional. Dispone asimismo de una salida óptica con conexión Toslink. Con ligeras variantes, Daniel Schär fabrica también este sistema para la firma suiza Goldmund, bajo la etiqueta Meta Research.

El Convertidor Duo Pro está concebido en torno a una elaborada y refinada implantación —cosecha de la casa— de la tecnología Bitstream de origen Philips. Tanto los componentes utilizados como el diseño electrónico, revelan gran competencia y auténtica profesionalidad —en el mejor sentido de la palabra— de parte del fabricante. El esquema electrónico se basa en la utilización rigurosamente diferencial en digital (*Time Aligned Differential*) de dos convertidores bitstream (7321 m5) para eliminar ruido y disponer así de una señal más limpia y precisa. Ni que decir tiene que los circuitos de masa, alimentación y regulación —así como la interacción entre los circuitos numéricos y los analógicos— son factores cuidados al máximo y que la salida de audio hace uso de amplificadores operacionales de gran calidad. El convertidor dispone de varias entradas digitales S/PDIF, en formato óptico Toslink (EIAJ), en coaxial de 75Ω (WBT) y en formato simétrico (XLR) bajo la norma profesional AES/EBU. Todas ellas son seleccionables desde el frontal. Dispone asimismo de selector de inversión de fase y de salida digital para ulteriores conexiones. Las salidas analógicas son RCA (WBT) y también en simétrico (XLR). El conjunto tiene una sobria, agradable y funcional apariencia, que denota cierto refinamiento y buen sentido de parte del constructor. El manejo, una vez cuidadosamente instalado el sistema,

es sencillo y fácil: sin complicaciones o sofisticaciones fuera de lugar.

Mi equipo durante la prueba ha sido mi sistema habitual de escucha, es decir: el Line Drive, las etapas Jadis JA 30 (revisadas) y las cajas Tannoy DMT 15 modificadas, con su filtro pasivo exterior completamente rediseñado. El cableado es de Straight Wire –salvo en la interconexión entre convertidor y previo en que he utilizado el nuevo cable de carbono de Van den Hul– y los soportes son de Vibex, a la medida. Para intentar aliviar problemas de la red eléctrica, utilizo el estabilizador Boar 3000 (VA) –sólo para las etapas de potencia– y el filtro Audio Agile Clear 3F (15 A) para el resto del equipo, incluidos lector y convertidor Micromega. La interconexión digital la he realizado utilizando indistintamente el Wonder Link y el Silver Link en coaxial, así como un Van den Hul 102 montado con terminales XLR (Neutrik) en formato AES/EBU. El precalentamiento debe ser considerable: en la prueba y antes de su primera evaluación, el sistema ha estado rodando durante una semana.

El sonido del conjunto resulta –al momento– fácil, musical y relajado. No especialmente extro-

vertido o dinámico... un poco a la manera europea, ciertamente lejos de la ostentación californiana. Sin embargo, su escucha denota armonía y moderación, además de una gran nitidez y transparencia; detalles a menudo complicados o mensajes muy complejos pueden ser escuchados así con la mayor tranquilidad. La imagen sonora permanece estable en todo momento. El balance tonal es muy equilibrado, con un registro grave muy pleno, aunque suave, controlado y matizado. El medio es limpio, natural, y el registro agudo muy dulce y discreto. La integración del espectro tonal está admirablemente conseguida, tendiendo siempre a la discreción y a la modestia, sobre todo en el medio-agudo. El timbre es excelente, aunque aquí debo decir que este convertidor suena mucho mejor con el lector Duo –en este aspecto concreto– que con cualquier otro sistema de transporte que haya probado. La fluidez y naturalidad del mensaje reproducido es encomiable: nada se impone... pero todo queda perfectamente expuesto, en su justa proporción y dentro de un contexto musical que se asimila con agrado y facilidad. La resolución del convertidor es además excelente (!) incluso a bajos niveles de señal,

dentro de acústicas de grabación reverberantes o en tomas de sonido que han resultado imposibles, muy difíciles o excesivamente caprichosas para otros prestigiosos sistemas.

Escuchar así con el Micromega Duo, el *Zarathustra* de Strauss en la última versión de Karajan (DG) o *Petrouchka* en la excelente ejecución de Dutoit (Decca) es un buen ejemplo para delimitar hasta dónde ha llegado la tecnología digital en la gama doméstica, a la fecha. Este tipo de obras para gran orquesta creo que



Lector Duo de Micromega.

nunca han sido mejor reproducidas –en casa– que con el CD. La audición de la integral de los *Cuartetos* de Beethoven a cargo del Orford Quartet (Delos) ha sido toda una experiencia, a pesar de que en teoría debería considerarse esta producción como una grabación digital antigua (?). En general, la audición de música de cámara o barroca es una delicia por su claridad y respeto con el timbre de cada instrumento. Debe oírse también a este respecto el color tonal del timbal en la *Burlesca* de Strauss (Martha Argerich/Abbado/BPO/Sony). Uno de mis *inescuchables favoritos* es *Otello*, en la versión dirigida por Maazel que protagonizó Plácido Domingo (EMI) y que sirve de banda sonora al *discutido* film de Zeffirelli. Esta producción, grabada en colaboración, entre otros, por el *ilustre* Tony Faulkner, a pesar de sus innegables virtudes musicales, ya dije en su día: «que es un registro que constituye el ejemplo perfecto de *inadecuación* en relación con el equipo de doméstico de hifi y por tanto, resulta el jarro de agua ideal para cierto tipo de aficionados *auto-complacientes* con sus equipos, aunque pueda también servir de base para una reflexión *seria* a los audiófilos verdaderamente conscientes en estas materias».

La toma realizada, que pretende utilizar *intensivamente* todos los recursos del digital –sobremedida una mayor gama dinámica– hace que en gran parte de la ópera –musicalmente decisiva– el convertidor tenga que trabajar con niveles muy bajos de señal, en donde a menudo la capacidad de resolución del sistema digital CD es menor y el ruido electrónico del convertidor D/A mucho más importante. El resultado en abstracto de esta grabación es excelente, pero la posibilidad de una escucha correcta en

casa, queda así necesariamente determinada –entre otros factores– por la posesión de un reproductor digital de alta gama. Bien, en esta gama de precio, digamos francamente y de una vez, que sólo el Micromega Duo me ha resultado satisfactorio. Al margen de esto, la escucha de registros exigentes de mi propia producción, como el disco EMI dedicado a sonatas de Schubert y Schumann de Cristina Bruno –grabado en su día con el Numerik profesional de Linn– o el más reciente con la integral de las canciones de Falla (EMI), me ha resultado gratificante con este sistema... y confieso que me

han hecho reflexionar sobre la *importancia musical* del formato CD.

Poco más que añadir. No es el conjunto Micromega (Duo CD+Duo Pro) un sistema espectacular o para amantes sólo de la hifi. Es, ante todo, un sistema para auténticos aficionados a escuchar música en grandes dosis, o dicho de otra manera... recomendable para *melómanos empedernidos*. En su género, sólo puede compararse a otro sistema, también francés. Es el CD de YBA. Con distinta personalidad, son quizá los más satisfactorios sistemas domésticos que he escuchado... desde un punto de vista estrictamente musical. El conjunto Micromega permite la conexión de varias fuentes digitales, aspecto que debe valorarse en razón de las necesidades individuales. En cualquier caso, se trata de un estupendo equipo, excelentemente fabricado, que debe acompañarse con electrónicas avanzadas y altavoces dignos de ese nombre, preferentemente de sonido abierto y transparente, pero con la neutralidad y resolución suficientes para no degradar excesivamente esta admirable creación de Daniel Schär. ¡Que no es fácil!

Eduardo Casanueva Pedraja

Todos a una

Los discos compactos, como casi todas las cosas, necesitan ser guardados y archivados. Las multinacionales se han preocupado también por ofrecer sistemas que admitan su uso programado y su conservación lista para ser reproducidos. Empiezan a ser comunes los reproductores con doble o múltiple cargador de CD, para reproducir muchas horas de música.

El grupo alemán NSM ha resuelto estos problemas con el CD 3101 FPS, un sistema de alta fidelidad desarrollado sobre la base del cambiador de CD más pequeño del mundo con una capacidad de carga de cien unidades, que ofrece, además, varias ventajas adicionales.

El cambiador de 100 CD aparece integrado en un sistema fácilmente conectable a cualquier tipo de ampli-



ficadores y altavoces. La programación de cada uno de los títulos grabados en los CD archivados se realiza a través de un mando a distancia. Resulta posible cambiar la programación —que se mantendrá incluso cuando se intercale un título nuevo—, mediante

la simple introducción de nuevos títulos en vez de los que se pretenda anular. Asimismo, si el usuario decide escuchar otros títulos de los ya programados, podrá interrumpir el programa temporalmente apretando simplemente un botón.

Al no hacer falta poner manualmente los CD archivados en este sistema, éstos se conservarán en perfecto estado puesto que será prácticamente imposible rayarlos o ensuciarlos. El CD 3101 FPS, además, puede cerrarse con llave, evitando el acceso ilícito.

El sistema, desde luego, tiene evidentes ventajas prácticas tanto para el almacenamiento de música como para su perfecta conservación. Comodidad absoluta, lo que no es poco.

Enrique Caballero

Nuevos amplificadores AV de Onkyo

La multinacional Onkyo ha incorporado recientemente a su excelente gama de productos Integra dos nuevos amplificadores de Audio/Video, los modelos A-SV810 Pro y A-SV610 Pro. La tendencia del sector de audio de consumo parece ser el integrar la imagen como un elemento más de un sistema de sonido formando un conjunto armónico.

El A-SV810 permite ser el nexo con un sistema de notables prestaciones gracias a su versatilidad. La sección de audio de este amplificador aporta 85 vatios por canal a 8 ohmios para los canales principales y 35 para los de efectos y el central. Permite conectar hasta diez aparatos de audio y seis altavoces con conectores tipo banana. En cuanto a la sección de video, incorpora conexiones para seis aparatos (cinco son tomas S-Video), así como un circuito Dolby Pro Logic Surround basado en el decodificador de Surround que se utiliza en las salas cinematográficas.

Conviene quizá recordar que un circuito Dolby Pro Logic descodifica la señal de audio en varios canales, repartiendo la misma por los distintos altavoces favoreciendo la direccionalidad y la



A-SV810 PRO de Onkyo

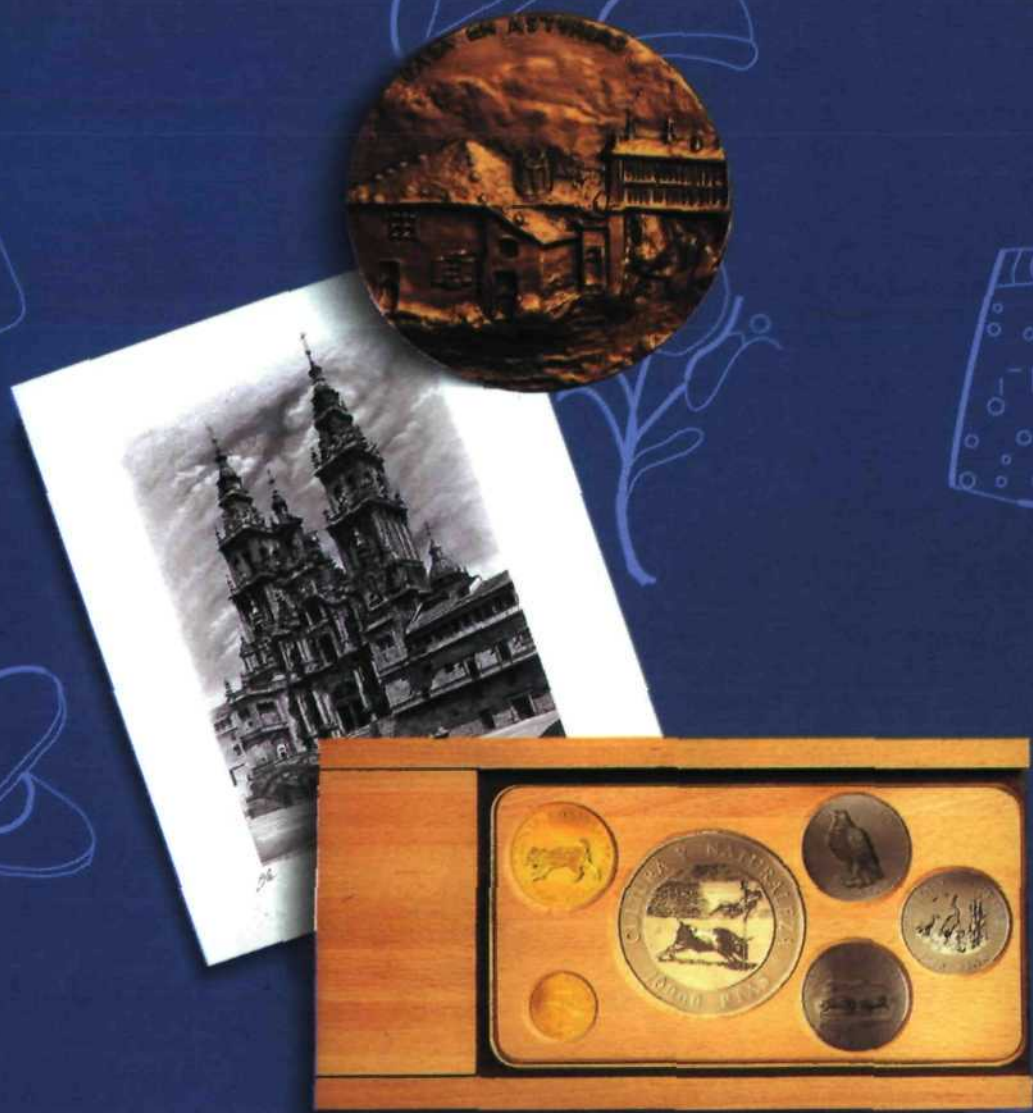
sensación de espacialidad del sonido. Hasta nueve son los modos de simulación de audio que permite ejecutar el A-SV810 (Dolby Pro Logic, dos tipos de teatro, tres tipos y tamaños de salas, concierto en vivo, discoteca y club de jazz), que a su vez pueden modificarse ajustando el tiempo de retardo o de reverberación en microsegundos, graduando la intensidad del efecto o predeterminando el tamaño de la habitación de escucha. Igualmente, el usuario

puede crear y hacer memorizar al aparato sus propios ambientes sonoros.

El sofisticado sistema es, sin embargo, muy sencillo de utilizar gracias a la información en pantalla que se obtiene al conectar este amplificador a un monitor de televisión. El mando a distancia, finalmente, añade mayor comodidad a la hora de realizar los oportunos ajustes.

Enrique Caballero

UN REGALO INCOMPARABLE



GRABADO MONEDA MEDALLA

LA TIENDA DEL MUSEO

MUSEO CASA DE LA MONEDA

C/ Doctor Esquerdo N° 36

Tels.: (91) 566 65 42 / 566 67 92

Fax: (91) 562 70 96



Episodios

Doce años después de su muerte, Thelonious Monk es objeto de un creciente número de homenajes en todo el mundo. Su música que, en su momento, fue tan fuertemente criticada, despreciada e incluso rechazada luce hoy con una brillantez muy especial. Una de las auténticas personalidades del jazz es, al fin, considerada un clásico. Por una vez el tiempo ha hecho justicia en lugar de sembrar olvido.

El furor, la consternación y la indignación que Monk causó en sus oscuros principios en Nueva York son difíciles de comprender y explicar a esta distancia. De este insólito gigante llegaron a decir que ni siquiera sabía tocar el piano, que no era más que un *bluff*, que era tan sólo un torpe anarquista dedicado a deformar las armonías y destrozando las melodías... Muy pocos comprendían el mensaje del que era portador, y tanto su profundidad como el gran sentido del humor que transmitía le escaparon a la inmensa mayoría.

Monk era realmente un hombre excéntrico que comunicaba con dificultad con el mundo que le rodeaba, un solitario lleno de misterios y secretos que exigía mucho de los músicos que se atrevían a tocar con él. Recuerdo la primera vez que le vi en persona, durante el festival de jazz de París, en junio de 1954. Estaba anunciado como uno de los músicos estelares en la Sala Pleyel que, cómo no, se llenó de protestas enardecidas cuando, a los pocos minutos de iniciar su actuación y en medio del primer tema, de repente se levantó del piano y desapareció del escenario para refugiarse en un rincón del bar donde se encerró en un mutismo impresionante durante la siguiente media hora. La explicación de tan extraño comportamiento era sencilla: no le habían gustado el contrabajista y el batería franceses que le propusieron para acompañarle. Tras mil esfuerzos los organizadores lograron convencerle de regresar para interpretar algunos de sus temas a solo que el público escuchó en relativo silencio. El inesperado, para algunos fascinante recital llevó a la grabación de su primer disco como solista, una magnífica muestra de su arte que ha sido reeditado ininidad de veces.

No volví a ver a Monk hasta cinco años después. Ya se conocían en Europa sus maravillosas sesiones con John Coltrane en el club Five Spot y llegó al viejo mundo con un cuarteto recién formado que en años sucesivos se iba a convertir en una verdadera institución en los escenarios a ambos lados del Atlántico y

también en Japón. Julio Cortázar asistió al concierto en Ginebra e hizo una exacta descripción del espectáculo y de sus propias reacciones y reflexiones en una página antológica de su famoso libro *La vuelta al día en ochenta mundos*.

La experiencia que yo tuve durante el concierto en Copenhague era idéntica a la del escritor argentino, pero nunca encontré las palabras para expresarla. Ahora, tantos años más tarde, me llega un vídeo que da nueva vida a aquellos remotos pero no por eso difusos recuerdos. En él se ven, en primer plano, las mágicas manos de Monk tratar el teclado de una manera que ha influido a muchos pianistas pero que nadie ha sabido imitar. Parecen grandes pájaros que amartillan y aplastan las teclas para sacarles todo el jugo y, a base de métodos poco ortodoxos, crear piezas arquitectónicas de extraordinaria fuerza. El vídeo que muestra a Monk con su trío en 1957 y, sobre todo con su cuarteto con un espacio de cinco meses, entre 1963 y 1964, durante sendos conciertos en Japón y Europa con diferentes acompañantes (en el primero

con John Ore al contrabajo y Frankie Dunlop a la batería que luego fueron relevados por Butch Warren y Ben Riley) y siempre con su fiel saxofonista Charlie Rouse. El material tiene el mismo interés y la misma calidad que el gran documental sobre Monk que llevó por título *Straight No Chaser*, y es de los pocos que vemos una y otra vez con la misma pasión.

El primer cuarteto de Monk se puede escuchar en innumerables discos pero en ninguno mejor que en el doble compacto recién editado por el sello danés Jazz Unlimited (JUCD 2045/46) que nos ofrece varias actuaciones del grupo durante el festival de Monterrey en septiembre 1963. Se trata de una grabación impecable que con sus casi dos horas de duración muestra a los cuatro músicos, y sobre todo a su guía, en magnífica forma extendiéndose sobre un total de nueve temas, siete del propio Monk (*Well You Needn't*, *Evidence*, *I Mean You*, *Light Blue*, *Criss-Cross*, *Epistrophy*, *Bright Mississippi*) y dos standards que siempre le fueron particularmente queridos -*I'm Getting Sentimental*



Thelonious Monk, hoy considerado un clásico.

Over You y Sweet And Lovely. Precisamente estos últimos son los más largos del contenido, cada uno de más de un cuarto de hora de duración, lo que permite a los intérpretes expresarse con total libertad y agotar los temas.

Parece mentira que tan precioso material haya tenido que esperar casi tres décadas para ser editado, pero tal vez sea un indicio de lo que nos espera. Mucho debe aún esconderse en los cajones de ciertas compañías de discos, y si futuras ediciones de inéditos de Monk tuvieran el mismo valor podríamos declararnos felices de antemano.

A Monk se le acusaba con frecuencia de moverse dentro de un repertorio demasiado limitado y, una vez llegado a su posición de máxima figura, de dejar de experimentar interpretando siempre los mismos temas. En esta tenacidad, que no me atrevo siquiera a llamar rutina, radicaba precisamente su enorme fuerza de explorador e improvisador. Era su propio compositor y creó un mundo de belleza y misterio. Era asimismo un maestro a quien le costó muchos



Thelonious Monk

años el ser considerado en su justa medida, y bien poco creo que le importaba. Vivía encerrado en su propia esfera. Se acercaba a los treinta años antes de pisar por primera vez los estudios de Blue Note, sello que con gran valentía insistió en su colaboración a pesar de la hostilidad de muchos críticos y músicos. Y no llegó a la fama hasta después de sus históricas sesiones con el cuarteto de brevísima vida que encabezó junto a John Coltrane en los clubes de Nueva York. Su música suena siempre nueva y cálida, cautivadora e irresistible.

El jazz nunca conocerá a otro Thelonious Monk, uno de sus grandes tesoros que todavía sigue oculto para muchos. Esperemos que el mencionado material que ahora acaba de ver la luz en vídeo y compacto ayude a un mayor y mucho más profundo conocimiento de la fabulosa obra del autor del único *tema-hit* de la era moderna, el inmortal *Round About Midnight*.

Ebbe Traberg

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

Rellene y envíe este cupón

schERZO

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

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

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

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

(2) El importe de la suscripción será de 5.500 ptas. para España. Para Europa 8.000 ptas. por correo ordinario y 9.500 ptas. por avión. Para América, 9.000 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 650 ptas.

NO UTILICE ESTE BOLETÍN PARA LA RENOVACIÓN. SERÁ AVISADO OPORTUNAMENTE.

Coleccionismo

Buscar discos baratos es para la mayoría de quienes se dedican a ello una tarea que demasiadas veces sólo sirve para pasar el rato en inmundos locales rigurosamente vigilados. Suelen ser éstos de escasa ventilación, heladores en invierno y capaces en verano de cocer al vapor a quien compra. Pero tanto en invierno como en verano el sudor se manifiesta al acercarse a los hoy llamados discos negros y antiguamente sólo discos. Los vendedores de ocasión no son tontos, claro que no, y de la misma manera que no ordenan el material porque así se revisa todo y algo cae aunque no se vaya con esa intención, ahora han descubierto que si el que no sabe se conforma con los compactos de Lizzio, Adolph y compañía, el que sabe se va acercando a aquellos microsursos que

o le devuelven a la infancia o le traen lo que no tenía sabe Dios por qué extraña razón.

El caso es que las selecciones de discos negros de las tiendas de segunda mano se están convirtiendo en lugares de difícil acceso para el común de los mortales. Rara vez un LP que no esté hecho una calamidad o sea de alguna serie de aquellas de quiosco baja de las ochocientas pesetas, llegando a las 1200 si lleva el cartelito de «importación». ¿Ejemplos? Pues pueden ponerse unos cuantos. Pero para no cansar a mis lectores, que son tan amables conmigo, me limitaré a decirles que en la cima de la pirámide se encuentran aquellos ejemplares de la Bartók Edition que publicó Hungaroton hace unos cuantos años. Es verdad que son una preciosidad, con sus libretos extensísi-

mos —incluso en húngaro y en ruso, lo que siempre se agradece—, sus preciosas fotos del guapísimo compositor y sus versiones siempre tan apañadas. Unos discos que, como recordarán ustedes, se liquidaron tiempo ha a doscientas pesetas donde uno quisiera mirar. El pretexto no es otro que el coleccionismo. El mismo que le ha hecho a uno ver en el extranjero esos mismos discos y muchos otros a precios que multiplican por diez los aquí vigentes hasta la fecha. Todo se pega menos la hermosura. Qué le vamos a hacer.

Ahora que se avisa a los cuarentones de que van a quedarse sin pensión por menos de un pitillo, ya saben: no tiren los discos viejos, que ahí hay un capitalito.

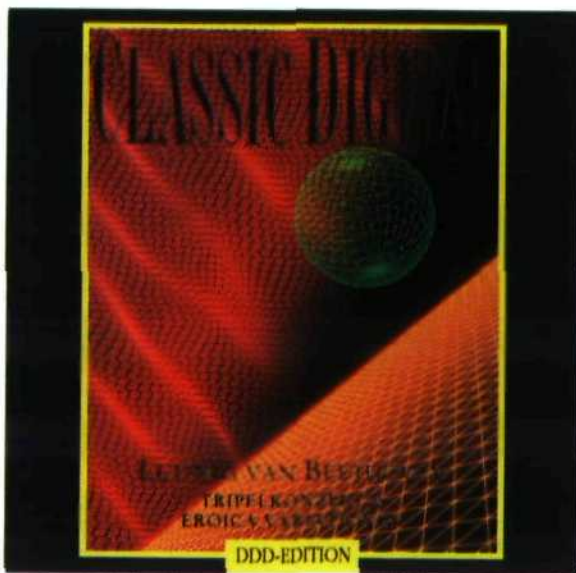
Nadir Madriles

LA GANGA DEL MES

El único de la serie

Debo confesar que he tardado mucho tiempo en hincarle el diente a un producto de la colección Classic Digital, pobladora inasequible al desaliento de las góndolas de oportunidades de los grandes almacenes y presente sin excepción en los comercios más cutres de la piel de toro. Sus intérpretes solían ser los de siempre en estos casos, es decir los más arriba citados y otros de existencia más real como Anton Nanut, firmante de algún que otro producto de dignidad cierta en otras casas. La presentación de los discos es una mezcla de anuncio de la realidad virtual y refrito a lo Vasarely —o sea, un poco pasada de rosca. Por otra parte, el producto es obra de Pitz, una firma que también perpetra engendros como una llamada «Viena Series» que a lo mejor traemos por aquí algún día. El caso es que con semejantes datos la cosa no era como para investigar con ahínco.

Pero uno se debe a ustedes, mis queridos lectores, y tiene que hacer de tripas corazón. Así que, buscando, buscando, y cuando ya daba mi tiempo por perdido, cosa a la que cada día me resigno más, apareció este *Triple Concerto* beethoveniano que venía



avalado por el Trío de Moscú, que no es que sea precisamente puntero, pero que tampoco está nada mal. La orquesta es la de la Radio de Ljubljana, vieja conocida de los consumidores de estas cosas y que muestra gran dignidad. El director es el competente Lutz —no Günther— Herbig. Luego de haberlo escuchado, pues, qué quieren que les diga, se lo recomiendo. Es una grabación de un concierto público —o sea que lo de DDD pónganlo en cua-

rentena—, y eso se agradece siempre, al menos a mí cada vez me gusta más, porque se oye de todo, y hasta hay fallos, aunque esta vez no parezca que han puesto el micrófono en una barquilla que se dejara llevar por los vaivenes de la corriente. Pero se pasa un buen rato y la obra, que tampoco es para tirar cohetes, se escucha con deleite. Como complemento, un rimbombantemente llamado Profesor (sic) Hugo Steurer —o sea, ni Sauer, ni Steuermann—, torea con aseo pero con demasiado geniazo las *Variaciones «Heroica»*.

Huyan, pues, con toda tranquilidad, de estos «Classic Digital», pero si encuentran éste por quinientas pesetas o menos, cómprenlo. No les

dejará mal sabor de boca.

N.M.

BEETHOVEN: *Triple Concerto para violín, violonchelo y piano, Op. 56. Trío de Moscú. Orquesta Sinfónica de la Radio de Ljubljana. Director: Lutz Herbig. Variaciones y fuga en mi bemol mayor, Op. 35. Hugo Steurer, piano. CLASSIC DIGITAL 140 179-2. DDD. 59'23".*

¿Que todavía no sabe qué Traviata debe comprarse?

TERCERA EDICIÓN

sch^{er}erzo

REVISTA DE MUSICA
Año VIII - Extra N.º 2 - Diciembre 1992 - 1000 pts.



extra
n.º 2

LAS **100** MEJORES OPERAS EN DISCO
60 años de discografía en más de 600 referencias comentadas

**Scherzo le recomienda
las mejores grabaciones
de la Traviata
y de 99 óperas más.**



LAS CIEN MEJORES ÓPERAS EN DISCO

EXTRA N.º 2. Editado en Diciembre de 1992. De venta en las principales tiendas de discos de España.
Pedidos por correo: adjuntar cheque bancario por valor de 1.000 pts.

SCHERZO EDITORIAL, S.A.

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

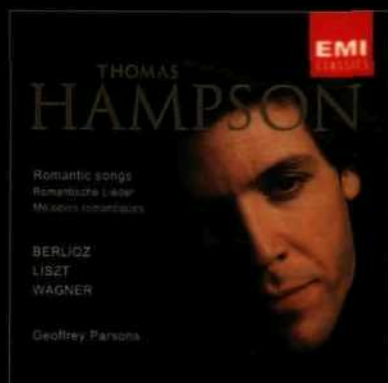
EMI
CLASSICS

Thomas Hampson

en EMI Classics

CLASSICAL MUSIC
AWARDS 1994 - WINNER,
MALE SINGER

Primer lanzamiento dentro de su contrato en exclusiva con EMI Classics, como solista



Berlioz • Wagner • Liszt
Canciones románticas
Geoffrey Parsons
CDC 5 55047 2

"Los Lieder pueden proporcionar una dimensión más universal que la ópera. Es una armonización de mi vida. El lenguaje del alma es poesía, y la más brillante y bella expresión del pensamiento poético es la música". (Tatyana Harkovskaya)

También disponible
Rossini • Meyerbeer
Lieder/Mélodies
Geoffrey Parsons
CDC 7 54436 2

"...este es un recital memorable en muchos aspectos. Sería tonto perderselo". (Graham Johnson)

EMI Odeon, S.A.
Torrelaguna, 64
28043 Madrid

MOZART

MADRID · ALCALA · EL ESCORIAL 21 DE MAYO
28 DE JUNIO



FESTIVAL

FESTIVAL
Mozart
MADRID
1994

Coproducen:



CONSEJO REGULADOR DE LA CULTURA
COMUNIDAD DE MADRID

7 FESTIVAL Mozart MADRID 1994

A ORQUESTA THE AGE OF ENLIGHTENMENT FRANS BRUGGEN, director

F.J. HAYDN
Sinfonía núm. 39 en Sol menor

W.A. MOZART
Concierto para flauta en Re mayor K. 285
Solista: LIZA BEZNOSIUK

Adagio para violín y orquesta en Mi mayor K. 261
Solista: ELIZABETH WALLFISH
Sinfonía núm. 25 en Sol menor. K. 183

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA
Lunes, 23 de mayo 19:30 h.

B ORQUESTA THE AGE OF ENLIGHTENMENT FRANS BRUGGEN, director

F.J. HAYDN
Sinfonía núm. 35 en Si bemol mayor

W.A. MOZART
Sinfonía concertante para viento K. 261
Solistas: A. ROBSON (Oboe), A. PAY (Clarinete),
A. CLARK (Trompa) y A. WATTS (Fagot)

Serenata núm. 9 en Re mayor «Posthorn» K. 320

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA
Martes, 24 de mayo 19:30 h.

A Claudio Monteverdi L'ORFEO

Ópera en un prólogo y cinco actos con libreto de A. Striggio

MUSICÆ ANTIQUÆ COLLEGIUM VARSOVIENSE
Solistas y coro de la
ÓPERA DE CÁMARA DE VARSOVIA
(con instrumentos antiguos)

Director musical: WLADYSLAW KLOSIEWCZCZ
Dirección escénica: RYSZARD PERYT
Escenografía: ANDREJ SADOWSKI

Producción de la Ópera de Cámara de Varsovia (1993)

A1 TEATRO ALBÉNIZ DE MADRID
Lunes, 30 de mayo 20 h.

A Wolfgang Amadeus Mozart DIE ZAUBERFLOTE (La Flauta Mágica)

Ópera en dos actos con libreto de E. Schikaneder (K. 620)

THE WARSAW SINFONIETTA
Solistas y coro de la
ÓPERA DE CÁMARA DE VARSOVIA

Director musical: M. NOWAKOWSKI
Dirección escénica: RYSZARD PERYT
Escenografía: ANDREJ SADOWSKI

Producción de la Ópera de Cámara de Varsovia (1987)

A2 TEATRO ALBÉNIZ DE MADRID
Martes, 31 de mayo 20 h.

B Franz Joseph Haydn ORFEO ED EURIDICE*

Ópera en cuatro actos con libreto de Francesco Bodini (Versión de concierto)

Orfeo:Kurt Streit
Euridice:Christine Weidinger
Creonte:Williard White
Genio:Gwendolyn Bradley

JOVEN ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA
CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID
PETER MAAG, director

* Estreno en Madrid

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA
Miércoles, 1 de junio 19:30 h.

A MARIA JOAO PIRES, piano

E. GRIEG
6 piezas líricas Op. 43

W.A. MOZART
Sonata en Si bemol mayor K. 333

R. SCHUMANN
Carnaval de Viena Op. 26
Escenas de niños Op. 15

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA
Viernes, 3 de junio 22:30 h.

B THE ENGLISH CONCERT TREVOR PINNOCK, director titular

W.A. MOZART
Sinfonía núm. 39 en Mi bemol mayor K. 543
Sinfonía núm. 40 en Sol menor K. 550
Sinfonía núm. 41 en Do Mayor «Júpiter» K. 551

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA
Martes, 7 de junio 19:30 h.

A Wolfgang Amadeus Mozart
DON GIOVANNI

Ópera en dos actos con libreto de L. da Ponte (K. 527)

Doña Ana:Christine Weidinger
Doña Elvira:Nancy Gustafson
Zerlina:Silvia Tró
Don Giovanni:William Shimell
Don Octavio:Keith Lewis
Leporello:Alessandro Corbeli
Masetto:Iñaki Fresán
Comendador:Miguel A. Zapater

**JOVEN ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA
CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID**

Director Musical: **EDMON COLOMER**
Dirección de escena original de **PETER HALL**
realizada en Madrid por **GUSTAVO TAMBASCIO**
Escenografía: **JOHN BURY**

Producción del Festival de Glyndebourne (1977)

TEATRO ALBÉNIZ DE MADRID
A1 Domingo, 12 de junio 20 h.
A2 Martes, 14 de junio 20 h.

B HERMANN PREY, Barítono
MICHAEL ENDRES, piano

W.A. MOZART
6 Lieder
Die Zauberflöte: Ein Mädchen
Le nozze di Figaro: Non più andrai
F. SCHUBERT
10 Lieder

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA
Jueves, 16 de junio 19:30 h.

A ORQUESTA SINFÓNICA DE CASTILLA Y LEÓN
ALICIA DE LARROCHA, piano
MAX BRAGADO DARMAN, director titular

W.A. MOZART
Obertura de El Empresario K. 486
Concierto para piano núm. 23 en La mayor K. 488
L.V. BEETHOVEN
Sinfonía núm. 6 en Fa mayor Op. 68 «Pastoral»

Colabora:
Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA
Viernes, 17 de junio 19:30 h.

B Christoph Willibald Gluck
ORFEO ED EURIDICE

Ópera en tres actos con libreto de R. de Cabalozzi
Versión de Viena (1762)

Orfeo:Monica Groop
Euridice:Ana Rodrigo
Amore:Maribel Monar

**JOVEN ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA
CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID**

Director Musical: **PETER MAAG**
Dirección de escena: **FRANCISCO LÓPEZ**
Escenografía: **JESUS RUIZ**

Producción del Gran Teatro de Córdoba (1992)

TEATRO ALBÉNIZ DE MADRID
B1 Domingo, 26 de junio 20 h.
B2 Martes, 28 de junio 20 h.



ORQ. DE CÁMARA DE LA COMUNIDAD DE MADRID
JOSEP MARIA COLOM, piano
MIGUEL GROBA, director titular

W.A. MOZART
Obertura de Don Giovanni. K. 527
Concierto para piano núm. 17 en Sol mayor K. 453
F.J. HAYDN
Sinfonía núm. 101 en Re mayor «El Reloj»

REAL COLISEO CARLOS III (El Escorial)
Sábado, 21 de mayo 20 h.

ORQ. DE CÁMARA DE LA COMUNIDAD DE MADRID
LIAO TSENG, Violín
MIGUEL GROBA, director titular

W.A. MOZART
Obertura de La clemenza di Tito K. 621
Concierto para violín núm. 3 K. 216
F.J. HAYDN
Sinfonía núm. 94 en Sol mayor «Sorpresa»

Colabora:
Fundación Colegio del Rey

TEATRO SALÓN CERVANTES (ALCALÁ)
Viernes, 10 de junio 20 h.

TEATRO ALBENIZ**AUDITORIO NACIONAL**

(Sala Sinfónica)

ABONOS:**CICLO A1:**

Bruggen (23-V)
 ORFEO (Monteverdi) (30-V)
 M.J. Pires (3-VI)
 DON GIOVANNI (12-VI)
 O. Castilla/Larrocha (17-VI)

CICLO A2:

Bruggen (23-V)
 FLAUTA MAGICA (31-V)
 M.J. Pires (3-VI)
 DON GIOVANNI (14-VI)
 O. Castilla/Larrocha (17-VI)

CICLO B1:

Bruggen (24-V)
 ORFEO (Haydn) (1-VI)
 Pinnock (7-VI)
 H. Prey (16-VI)
 ORFEO (Gluck) (26-VI)

CICLO B2:

Bruggen (24-V)
 ORFEO (Haydn) (1-VI)
 Pinnock (7-VI)
 H. Prey (16-VI)
 ORFEO (Gluck) (28-VI)

ABONO JOVEN:**CICLO C**

The Age of Enlightenment/Bruggen (23-V)
 The Age of Enlightenment/Bruggen (24-V)
 ORFEO ED EURIDICE (Haydn) (1-VI)
 Maria Joao Pires (3-VI)
 The English Concert/Pinnock (7-VI)
 Hermann Prey (16-VI)
 Orquesta de Castilla y León (17-VI)

PRECIO DE LOS ABONOS (Ciclos A1, A2, B1 y B2)

Tipo de Abono	Zona A	Zona B	Zona C	Zona D
ABONO NORMAL	18.000	13.000	8.000	5.000
ABONO SUSCRIPTOR	17.000	12.000	7.000	5.000

PRECIO DEL ABONO (Ciclo C)

Tipo de Abono	Zona A	Zona B	Zona C	Zona D
ABONO JOVEN	No disp.	8.000	6.000	3.000

VENTA DE ABONOS**SUSCRIPTORES DE SCHERZO:**

Los suscriptores de Scherzo tendrán derecho a adquirir DOS ABONOS como máximo de cada una de las series (A1, A2, B1 o B2) a precio reducido y otros DOS a precio normal. Teléfono de reserva: 334 92 34. Plazo: Del 6 al 13 de abril de lunes a viernes en horario de 9 a 15 horas, exclusivamente.

ABONO JOVEN

Todos los jóvenes menores de 26 años que posean la TARJETA JOVEN de la

Comunidad de Madrid podrán adquirir este abono a precio especial exclusivamente en la Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid (C/ Alcalá, 31 - Planta Baja) Tlf.: 580 41 96. Los abonos se venderán del 6 al 13 de abril, ambos inclusive. El horario de atención al público es de 10:30 a 13:30 horas y de 17 a 19 horas de lunes a viernes y de 10:30 a 13:30 los sábados.

PUBLICO EN GENERAL

Los abonos destinados al público se pondrán a la venta del 20 al 29 de abril y se podrán adquirir de dos formas:

- Mediante reserva telefónica, llamando al número 334 92 34. Horario: de 9 a 15 horas de lunes a viernes.
- En las taquillas del teatro Albéniz. c/ Paz, 11. Madrid. Horario: de 11:30 a 13 y de 17:30 a 21 horas todos los días de la semana, incluso festivos. Tfno. de información: 522 02 00.

Nota: sólo se podrán adquirir un máximo de CUATRO ABONOS de cada serie (A1, A2, B1 o B2) por persona.

PRECIO DE LAS LOCALIDADES

Teatro Albéniz	Zona A	Zona B	Zona C	Zona D
DON GIOVANNI	7.000	5.000	3.500	2.000
ORFEO (Gluck)	6.000	4.000	2.500	1.500
ORFEO (Monteverdi)	5.000	3.500	2.000	1.000
FLAUTA MAGICA	5.000	3.500	2.000	1.000

Auditorio Nacional	Zona A	Zona B	Zona C	Zona D
ORFEO (Haydn)	4.000	3.000	2.000	1.000
O. Age/F. Bruggen	4.000	3.000	2.000	1.000
English Concert/ Pinnock	4.000	3.000	2.000	1.000
Recital de H. Prey	2.000	1.500	1.000	500
O. Castilla y León/Larrocha	2.000	1.500	1.000	500
Recital de M.J. Pires	2.000	1.500	1.000	500

VENTA DE LOCALIDADES

- En el caso de que el aforo total no fuese vendido por el sistema de abono, las localidades sobrantes para todos y cada uno de los espectáculos del Festival se pondrán a la venta a partir del día 17 de mayo en las taquillas del Teatro Albéniz, C/Paz, 11 (OPERAS) y en las taquillas del Auditorio Nacional de Música, c/ Príncipe de Vergara, 146. (CONCIERTOS y el *Orfeo ed Euridice* de Haydn), dentro de su horario habitual de despacho. Tlf.: 337 01 00.
- Los conciertos de la Orquesta de Cámara de la Comunidad de Madrid que tendrán lugar en los teatros de El Escorial y Alcalá de Henares no están incluidos en el sistema de abono. Las localidades sólo se podrán adquirir en las taquillas de estos teatros o mediante reserva telefónica. Para más información llamar a los siguientes teléfonos:

REAL COLISEO CARLOS III (El Escorial): Teléfono: 890 44 11

TEATRO SALON CERVANTES (Alcalá): Teléfono: 822 24 97

NOTA IMPORTANTE:

Todos los programas e intérpretes del Festival Mozart son susceptibles de modificación. En caso de cancelación de alguno de los conciertos u óperas programadas en el Festival, se devolverá a los abonados la 1/5 parte del abono adquirido y al público en general el importe de la localidad. La devolución se efectuará diez días después de la cancelación del espectáculo en las taquillas del teatro donde se haya producido ésta. La suspensión de un espectáculo será la única causa admitida para el reembolso del precio de la localidad.

FESTIVAL MOZART DE MADRID

C/ Marqués de Mondéjar, 11. 2ºD 28028 Madrid
Teléfono de información: 725 20 98. Fax: 726 18 64



Colabora

MINISTERIO DE CULTURA

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

FESTIVAL
Mozart
MADRID
1994

Organiza

scherzo

REVISTA DE MÚSICA