

sch rzo

REVISTA DE MUSICA

Año IX - N° 85 - Junio 1994 - 650 pts.

DOSIER

ORFEO

Letra y Música

ENCUENTROS

BORIS BERMAN

INFORME

LA EDUCACION
MUSICAL

ANIVERSARIO

SIEGFRIED WARNER

TREVOR PINNOCK
La fuerza de la convicción

La Cassette Analógica para la Era Digital

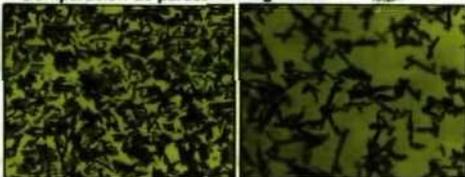


Con el modelo SA-XS TDK ha creado un producto innovador. Con una idea muy clara, reducir el nivel de ruido de polarización al mínimo que permita la Tecnología actual.

El C.D. es la fuente de sonido más importante para grabaciones analógicas. Las grabaciones DDD son especialmente apreciadas por su carencia casi total de ruidos de fondo molestos.

Para alcanzar un nivel similar con una cinta analógica es preciso que ésta tenga un ruido de fondo (ruido de polarización) extremadamente reducido. Cuando se reduce el ruido de polarización indefectiblemente se disminuye el nivel de salida. El concepto de aunar dichas características en una cinta es extremadamente complejo.

• Comparación de partículas magnéticas.



Partículas magnéticas Super Avilyn de la SA-XS

Partículas magnéticas Super Avilyn de cinta de cromo TDK

• Comparación de superficies de cinta



SA-XS

Cinta de cromo TDK

LA CAPA MAGNETICA

Con el objetivo de desarrollar una cinta que pueda responder idealmente a distintas longitudes de onda, TDK ha podido conseguir su meta de fabricar la primera cinta con 3 capas magnéticas.

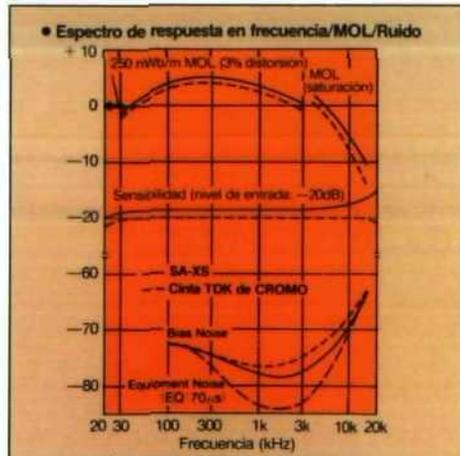
Las partículas para cada una de las capas superior, media e inferior han sido desarrolladas separadamente.

Para la capa superior, se utilizan partículas Super Avilyn con excelentes propiedades en alta frecuencia y elevado nivel de salida.

La capa intermedia consta de partículas Avilyn con propiedades extremadamente favorables para reproducir las frecuencias medias y mantener un nivel de salida elevado.

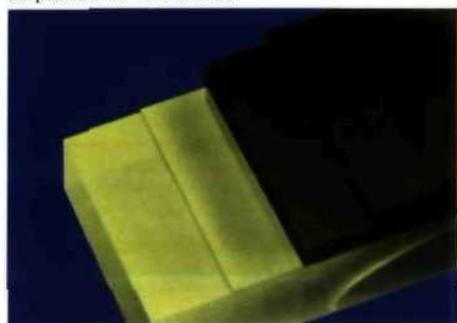
La capa inferior se completa con partículas Avilyn de excelentes características de baja frecuencia y elevado nivel de salida.

El espesor de cada capa se ha escogido cuidadosamente para adaptarse a las diferentes longitudes de onda con el fin de obtener una grabación optimizada.



Como consecuencia de este concepto innovador, la SA-XS alcanza un nivel de ruido de modulación de $-62,0\text{dB}$, que mejora en $1,0\text{dB}$ el logrado hasta ahora por el mejor modelo de CROMO TDK.

Todas estas propiedades dotan a la SA-XS de una capacidad potentísima de grabaciones C.D. Tanto el pianísimo más "tranquilo" como el "crescendo" más estentóreo de una orquesta sinfónica, se transfieren al oyente con un sonido sensual de pureza y transparencia desconocidas, y una imagen acústica tridimensional de sorprendente naturalidad.



LA SECCION MECANICA

La carcasa de combinación de dos capas de materiales complementarios se moldea con calor a partir de resinas exclusivas de TDK que resisten hasta 4 horas a 100° sin mostrar señal de deformación alguna. Esta estabilidad mecánica se traduce en una ausencia total de desfases en reproducción.

EL RESULTADO

La consecuencia de todo ello es clara; la SA-XS es una auténtica pieza de ingeniería cuidada hasta en sus mínimos detalles capaz de conseguir registros analógicos con calidad digital.

TDK!
NOW AND FOREVER

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, Rafael Banús Irueta, Ramón Barce, Alfredo Brotóns Muñoz, Francisco Bueno Camejo, Santiago Bueno Salinas, Domingo del Campo Castel, Xoán M. Carreira, Juan José Cáceras, Teresa Cascudo, Blas Cortés, Jacobo Cortines, Maniío Cuesta, Pedro Elías, Fernando Fraga, Enrique Franco, Carlos García Gual, Francisco García-Rosado, Florentino Gracia Utrillas, Leopoldo Hontañón, Bernd Hoppe, Kenneth Loveland, Santiago Martín Bermúdez, Joaquín Martín de Sagarminaga, Enrique Martínez Miura, Blas Matamoro, Angel Fernando Mayo, Luis Morales Giacomán, Rafael Ortega Basagorti, Víctor Pagan, Enrique Pérez Adrián, José Luis Pérez de Arteaga, Javier Pérez Senz, Oriol Pérez Treviño, Francisco Ramos, Arturo Reverter, Eduardo Rincón, Javier Roca, Justo Romero, Carlos Ruiz Silva, Albert Sardà, Bruno Serrou, Jaime Siles, Luis Suñén, Albert Vilardell.

Coordina el Dossier de este número:
 Luis Suñén

Foto de portada:
 Deutsche Grammophon

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

schERZO

Año IX - n.º 85 - Junio 1994 - 650 pts.

OPINION	4
TRIBUNA LIBRE:	
- Música y espectáculo, <i>Albert Sardà</i>	7
INFORME	
- La enseñanza musical, ¿problema sin resolver?, <i>Javier Alfaya</i>	8
ACTUALIDAD	12
ENTREVISTA:	
- Trevor Pinnock, la fuerza de la convicción, <i>Justo Romero</i>	43
ACTUALIDAD DISCOGRAFICA	51
ESTUDIOS DISCOGRAFICOS	56
DISCOS	70
INDICE DE DISCOS CRITICADOS EN ESTE NUMERO	94
LA GUIA	96
DOSIER: Orfeo: letra y música	99
- El mito de Orfeo, <i>Carlos García Gual</i>	100
- Mito, signo, tradición, <i>Jaime Siles</i>	103
- Orfeo, fundador de la ópera, <i>Fernando Fraga y Blas Matamoro</i>	106
- Itinerario discográfico, <i>Enrique Martínez Miura</i>	110
ENCUENTROS:	
- El piano de Prokofiev según Boris Berman, <i>Justo Romero</i>	114
MUSICA CONTEMPORANEA:	
- Estrenos múltiples, <i>Leopoldo Hontañón</i>	116
JAZZ:	
- Episodios, <i>Ebbe Traberg</i>	125
ANIVERSARIO:	
Recuerdo de Siegfried Wagner, <i>Angel Fernando Mayo</i>	126
EL BARATILLO, <i>Nadir Madriles</i>	133

Precio suscripción en España: 5.500 pts.
 Precio suscripción en el extranjero:
 EUROPA: Vía terrestre: 8.000 pts.
 Avión: 9.500 pts.
 AMÉRICA: Vía marítima: 9.000 pts.
 Avión: 14.000 pts.

NOTA: Los envíos por certificado tendrán un recargo de 1.000 pts/año sobre el precio de 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.

Un premio para Alicia de Larrocha

Como se sabe, el Premio Príncipe de Asturias de 1994 ha sido concedido a Alicia de Larrocha. Es el reconocimiento, tal vez un poco tardío, de una de las escasas figuras internacionales de la música española de nuestro tiempo. Alicia de Larrocha es una consumada intérprete del repertorio pianístico español, desde el padre Soler hasta Mompou. Son ya clásicas sus interpretaciones de Albéniz, Granados y Falla, los tres grandes compositores que abren la modernidad para nuestra música. Pero también lo es de Mozart, y de los genios del pianismo romántico: Beethoven, Schubert, Schumann. Una artista seria y ejemplar. Una mujer que desde que empezó su carrera artística en los años treinta ha seguido su camino sin concesiones y sin divismo. Que cuando le llegó el éxito mundial, allá por finales de los años cincuenta, no alteró el ritmo de su trabajo. En un mundo de divos narcisistas y de públicos histéricos, donde lo que prima es el espectáculo sobre la verdadera calidad artística, es un ejemplo de dedicación y de sentido de la medida.

No se puede decir que Alicia de Larrocha sea una artista popular en España. Su discreción y su sentido de la medida la han apartado del éxito multitudinario. Hace sólo unos años, cuando se le concedió la medalla de Bellas Artes, un importantísimo periódico no tuvo empacho en llamarle «la conocida cantante». Por eso suena ahora más absurdamente enfática y pomposa, además de innecesaria, esa calificación

de Alicia de Larrocha como «la mejor pianista del mundo» al concederse el premio. A quien se le ocurrió la frase tan desafortunada habría que recordarle que en la música, como en las demás artes, nadie es el mejor. Hay artistas, grandes o pequeños. Nada más. Esa obsesión por las tablas clasificatorias que ha invadido nuestra sociedad se puede aplicar, quizá, a otras actividades donde entran menos en juego la inteligencia y la sensibilidad. En la cultura, sobran.

El premio Príncipe de Asturias se le ha concedido a una fervorosa practicante del trabajo bien hecho y de la constancia, dos virtudes raras en este país de improvisadores y de flores de un día. Alicia de Larrocha lo ha aceptado con esa serenidad que la ha caracterizado siempre. Incluso ha atribuido una parte importante de su éxito a haber tenido, sencillamente, unos buenos maestros.

Un efecto inmediato de su éxito será, seguramente, que se venderán más sus discos. Lo cual no está nada mal. Es una forma como otra cualquiera de homenaje, aunque sea inducida por el despliegue informativo de los medios de comunicación. Sólo que una figura como la de la gran artista catalana debería llevarnos a una reflexión más profunda. A considerar lo que tienen de admirables personalidades así, de una entrega absoluta a su arte, un infinito respeto al público y un pudoroso desdén a los triunfos fáciles y de pacotilla.

EN MI MENOR

La bestia

Dale ahí, en el cáncer», gritaban los espectadores del Campo del Gas a Pedro Catarecha, aquel luchador del que se decía que tenía los huesos de la cabeza dobles, para que le asestara testarazos en el quiste sebáceo, con pelo y todo, el único de su azotea estéril, que lucía el bueno de Víctor Castilla, a la sazón odiadísimo por el pueblo que asistía al peculiar coliseo madrileño. Paseo de las Acacias, Castilla lucía modales toscos que predisponían contra él a la parroquia. Decía que Catarecha era un mal luchador, un hombre sin escrúpulos y un deportista marrullero. La organización favorecía tal encono, pues mientras el público creyera que el famoso cáncer había de estallar en la fogosa noche canicular, seguiría acudiendo al coso improvisado con fe inquebrantable. Claro está, los dos estaban al cabo de la calle y al terminar se prestaban la pastilla de jabón.

Aquella empresa, modélica en su rudimentaria técnica de marketing, fue más lista que cualquiera de las que hoy han perdido la ocasión con Celibidache que, además, no presta el jabón. Qué grosero, cómo insulta a los colegas. A una le dice que es una gallina, al otro le desprecia con una mirada pendenciera, al de más allá, que se quedó con lo que iba a ser suyo, ni le nombra, dicen, lo que son las cosas, que por no ofender. Unos quieren que pegue y otros que reciba. Y él sale siempre con la finta justa, más o menos ventajista, pero sabiendo que no habrán de faltar quienes acudan a inmolarse ante el altar en el que a la vez oficia y se adora. Está en la procesión y repicando. Corta el pastel y se lo come entero. Y a nadie se le ocurre patentar el «Cheli», el único muñeco articulado del mundo que escupe al cielo y no le cae en la cara, con su doble presentación en pie o en butaquita.

Tarde han descubierto nuestros sagacísimos cronistas culturales al maestro, de cuyas cuitas estaba la filarmónica ahíta —y sabedora de que no hay otro— desde hace décadas. Y ahora entran al trapo con la convicción y la fe de los que llegan irremisiblemente tarde. Hasta alguna autoridad intelectual que en su vida ha pisado una sala de conciertos acude, y de balde, a ver qué clase de bestia es ésta. Y oído atento a algún vecino, todo su profundísimo razonamiento teórico acerca de lo visto se queda en que va despacio. Y al día siguiente va y lo lee en la prensa y se conmueve al comprobar que sólo ha ido una vez y que ha acertado. A lo peor no era miel, se dice, y es un asno.

Luis Suñén

EL DISPARATE MUSICAL

Terminator

Mientras el país se debate entre los roldanes, los rubios y los delaconchas (éstos no se merecen ni que le dé a la tecla de las mayúsculas), los gazapos siguen campanando, impertéritos, por nuestra disparatada geografía (no sé si vendrá de ahí el que se introdujo tiempo ha en el título de esta columna, que apareció como *El Disparate Nacional*; se ve que alguien anticipaba ya los iber corps y los calzoncillos del ex-director del benemérito instituto). Un amable lector de Valencia, al que desde aquí agradezco sinceramente su aportación —como a todos los que me hacen llegar las tuyas; son más que bienvenidas, dado que uno no puede estar a todas, y desde aquí ruego a otros posibles lectores que me remiten sus hallazgos— me cuenta uno verdaderamente hilariante (hay otro, pero se queda para el siguiente episodio). Ya les previne a ustedes el mes pasado contra la creciente agresividad y los tintes violentos que estaba tomando la cosa musical, recordando que la defensa de ciertos gustos le había costado el pescuezo a un pobre ciudadano en el querido país de Polonia. Pues como todo lo malo se pega, ahora resulta que nuestros queridos y admirados componentes de un famoso cuarteto de cuerda alemán, el Melos, han decidido que ya está bien eso de darle al arco, que tanto *vibrato* y tanto *portamento* les resulta asaz fatigoso, que les salen callos en los dedos y luego la manicura les cuesta una pasta gansa, y que sin duda se antoja más rentable emular al roldán ese, que además de aparecer con varias jais celulíticas en pelota, ha hecho un montón de dinero y anda por ahí pelando la pava, a no dudar asimismo celulítica. Así que, ni cortos ni perezosos, han decidido cambiar de nombre, y en una actuación en la hermosa región levantina han sido anunciados como *Cuaterros Melos*. Avisamos a los navegantes por si quieren cuidar adecuadamente su cartera y otros objetos de valor, o llevarse un Doberman al concierto,

por si las moscas. Imaginamos que cualquier atisbo de entrada anticipada del segundo violín —un *Colt 45*, claro que sonará adecuadamente estruendoso— será radicalmente refrenada por el primero con un «yo que tú no lo haría, Flanagan», enarbolado un arco *Winchester* de repetición, para mayor poder de persuasión, y que cuando actúen con un pianista dirán aquello de Bogart: «Anda, gusano, vuelve a tu piano». A este paso va a haber que ir a los conciertos con los hombres de Harrelson o similar. Claro que también puede haber sido una cosa de mala leche por parte del empresario por aquello de que sus honorarios sean muy altos. No es para tanto, hombre.

Pero por si fuera poco, el otro día me enteré de que un conocido empresario de conciertos (tranquilícense, que no es mi querido Don Filiberto, de agencia Antón, no pierdas el son; éste se recupera satisfactoriamente del ataque cardíaco que les relaté en su día) había recibido una llamada de un no menos conocido programador interesándose por el concierto de *Yuri Terminator*. Así, como lo leen. O sea que el bueno de Yuri ha decidido que ya es hora de poner firmes a las orquestas, que tanta holganza y vagancia y sindicato y cachondeo es todo un choteo, que la vida es milicia y que aquí hace falta con urgencia un *Terminator*. Así que como se desmande el quinto viola, sí, ése, el que se esconde, le largo un par de batutazos *made in Terminator*, lo pongo mirando a Corea, y a otra cosa, mariposa. De forma que, músicos de orquesta, atentos, que como se porten mal llega *Terminator* y los manda a todos a pasar unas vacaciones gratis a Siberia y deja las orquestas como un erial. Cualquier día nos sale *Lorin Robocop*. En fin, espero poder relatarles menos violencia el mes próximo, aunque cuando los ecologistas vean lo que tengo guardado... no sé, no sé.

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

Historias...

Sr. Director:

1.- Muchas gracias por el índice de discos. No saben el trabajo que me van a ahorrar a partir de ahora cuando quiera localizar referencias en números atrasados.

2.- Las entrevistas con personajes del mundo musical son estupendas. No tanto por lo que los entrevistados cuentan sobre sí mismos sino por las sabrosas anécdotas que se deslizan en la conversación: Goldschmidt hablando del nazismo, del estreno de *Wozzeck*, de la finalización de la *Décima* de Mahler; Isaac Stern recordando a Waxman y Ormandy; llorando con Rampal al escuchar el *Winterreise* de Dieskau/Richter; preguntándole a Beecham el motivo de su ironía: «Isaac, muchacho, hay que reírse y bromear; si no ¿qué va a ser de nosotros?»; Anne-Sophie Mutter y sus desavenencias con Celibidache; Hamoncourt evocando la figura de Argenta...

Reuniéndolas todas casi podría editarse un librito del estilo «Músicos hablando de músicos».

3.- Por cierto, y hablando de anécdotas, ¿cuándo va a escribir A. F. Mayo un artículo desvelando todo lo que él sabe pero «jamás se ha atrevido a contar» sobre Bayreuth y sus entresijos, secretos y curiosidades?

4.- Excelentes las secciones «El disparate musical» y «En mi menor» (o acaso no dijo el director de la barba de chivo: «Hay que reírse, Isaac, muchacho») y un 10 para el «Rataplán» de J. Roca *Quinteto en Sepia* en SCHERZO nº 83. Yo también sé del sabor de la nostalgia: *Los grandes compositores*, biografía de Mahler (estupendamente escrita por J. L. P. Arteaga), pag. 260. En el ángulo superior derecho, virada asimismo al sepia, la sobrecedora fotografía de la tumba con la única inscripción: Gustav Mahler. En ese momento nace la idea de un viaje. Meses después, ante la sepultura del compositor, recordé tanto la cita que concluía el retrato biográfico («Los que vengan a verme sabrán que allí estoy yo; los demás no necesitan saberlo») como la vieja foto y supe que el trayecto había valido la pena. Cuando llegué a casa escribí las experiencias de aquellos días en Viena. Mas, como suele decir la voz en *off* cuando los espectadores enfilan la salida: «...», pero es ya otra historia.»

Atentamente,

Miguel Lull Gili
Capdepera (Mallorca)

RATAPLAN

El regreso del Coyote

Es inesperado y amplísimo sector de consumidores que ha disparado las ventas de los discos que protagonizan los monjes de Silos, está nuevamente al acecho. Se anuncia otra grabación, también canora, mas en esta ocasión llevada a cabo por hombres con el camino expedito, sin esas barreras intangibles y aceptadas mediante unos votos solemnes cuyo fin es coartar las pasiones que asaltan al común de los mortales. Si en el primer caso el éxito fue imprevisible, indeseable según el aguafiestas que me habita —creo que el hermosísimo canto que toma su nombre de San Gregorio Magno está olvidado en la inmensa mayoría de los hogares donde arribó, aunque existe la posibilidad de que una mucama cultivada lo escuche cuando pasa el aspirador—, el que ahora nos ocupa se halla asociado con el balompié y tiene asegurado un río de oro a sus promotores. Son, ya lo habrán adivinado, los tenores Carreras, Domingo y Pavarotti (cuidado, por orden alfabético, que son muy suyos), acompañados por la batuta de Zubin Mehta. A pleno pulmón, calentarán los ánimos de 60.000 espectadores en un estadio de Los Angeles el próximo 16 de julio, víspera de la final del mundial de fútbol. Un espectáculo, en mi opinión, muy apropiado para los devotos de Tele 5. El asunto carecería de la menor importancia si no fuera por la amenazante llamada telefónica de Nadir Madriles (un ciudadano tan probo como culto, mas sensiblemente mermado en sus facultades por una herida sufrida en el cerebro durante la campaña de Ifni). Me dice el mutilado por la Patria, con una voz en la que restalla la cólera del Sinaí: «He contactado en Los Angeles con un descendiente del Coyote; ha heredado su puntería, su pasión por ayudar a los débiles y su nombre de guerra. Es un Echagüe de la cabeza a los pies, un caballero amante del arte lírico, avergonzado por las charlotadas que perpetran los héroes de Caracalla. Exigirá al infame cuarteto que aloje la mitad de sus beneficios y los destinará a una caja de resistencia chicana. Y si se niegan y llaman al sheriff, los desorejará». Prevengo al mundo sobre este atentado. ¡Salvemos a los zangolotinos!

Javier Roca

Ugorski

Sr. Director:

Tras leer la página 7 del número 84 de *Scherzo*, empiezo a cuestionarme si ha merecido la pena renovar la suscripción a su revista. Porque, vamos a ver, ¿qué es lo que ha inducido a la redacción de *Scherzo* a publicar esos textos del Sr. Ugorski? Una posible respuesta

es que se trata de paridas del Sr. Ugorski, es decir, de un pianista que (supuestamente) acredita méritos como tal. Pero, pensándolo mejor, dudo que sea ésta la razón, pues me resisto a pensar que Vds. recomendarían oler los pedos del Sr. Ugorski (en el supuesto de que estuviera al alcance de cualquiera hacerlo) por el hecho de tratarse de los pedos de un (supuestamente) insigne pianista. Tal vez, entonces, hayan considerado Vds. dignos de ser publicados esos textos, no por ser de quien son, sino por su valor intrínseco. En ese caso, estoy intrigado por saber dónde lo hallan Vds. ¿Acaso tienen algún interés musical esas opiniones? ¿O es que *Scherzo* también está interesado en patrocinar al Sr. Ugorski como autor literario?

Atentamente,

Julián Marrades Millet
Valencia

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 extraerlas cuando lo considere oportuno.

TRIBUNA LIBRE

Música y espectáculo

A veces me pregunto si realmente vale la pena luchar tanto en favor de la música de nuestro tiempo, siendo mi respuesta positiva y realista, sobre todo ateniéndome a la situación actual del mundo de la música que, con su parafernalia, con su *fachada cultural*, es precisamente todo menos cultura y se está convirtiendo exclusivamente en un espectáculo. Un espectáculo que poco tiene que ver con el arte y parece que su único fin sea conseguir un éxito fácil e inmediato por parte de un público halagador. El problema es histórico pero no de un historicismo con visos de solución por aquello de que «en todas las épocas ocurre lo mismo» sino todo lo contrario.

En el siglo XIV los que protestaban contra el *Ars Nova*, no lo hacían para defender la tradición contra la novedad, era en realidad la lucha que protagonizaron los conservadores contra los que pretendían transformar la música en algo más complejo a causa de exigencias de tipo musical. Han pasado seiscientos años y la situación ante lo nuevo, no solamente no ha cambiado sino que es mucho peor que entonces. Los representantes de la burguesía asentados y acomodados en sus poltronas sólo desean consumir aquel producto ya adquirido y asumido por su cultura. Esta, en la actualidad, utilizando una valoración *kandiskiana*, ha pasado a ser una cultura con muchos adeptos y con escasa valoración artística. En definitiva se ha convertido en un espectáculo musical que cumple exclusivamente una función social, sin llegar a entrever que el fenómeno más sutil y verdaderamente necesitado de la música, aquel que forzosamente tiene que ser ayudado, animado e incentivado no es otro que el de la creación musical. ¿Dónde iríamos a parar si ésta desapareciese? Aquí está el trabajo y el esfuerzo que entre todos debemos realizar para salvar una situación enfermiza de urgencia. No serán éxitos inmediatos. No se conseguirán resultados lúdicos, fáciles y agradables. Es apostar por la cultura de un pueblo a corto y largo plazo.

El *Ars Nova* desapareció y prácticamente son muy pocos, poquísimos, los que escuchan sus obras representativas. En una época, la nuestra, más privilegiada que aquella, que no pase lo mismo con la música contemporánea. Trabajemos en favor de ello, tenemos mil argumentos. Pero sobre todo uno, aquel que, de una vez por todas, nos haga valorar más, mucho más el mundo de la cultura que el mundo del espectáculo.

Albert Sardà

La enseñanza musical, ¿problema sin resolver?

Caótica» es la palabra más repetida cuando se le pregunta a los profesionales acerca de la situación de la enseñanza musical en España. Un repaso histórico abona esa idea. Esquematisando un poco los puntos en los que se base esa apreciación parecen incontrovertibles. Según Elisa Roche, consejera técnica de la Subdirección General de Enseñanzas Artísticas del Ministerio de Educación y Ciencia, esos puntos se podrían resumir así:

Práctica ausencia de una educación musical en la enseñanza obligatoria.

Desnaturalización progresiva de los Conservatorios.

Inexistencia de instituciones que canalicen el interés y la afición por la música.

Desconexión de las enseñanzas de régimen general con la enseñanza especializada de la música.

Falta de estudios dedicados a la formación de profesores que se especialicen en la enseñanza musical en el ámbito de la enseñanza obligatoria.

Falta de reconocimiento académico de los estudios superiores de música, lo que conlleva una serie de prejuicios acerca de la dignidad social del ejercicio profesional de la música.

Y por último, carencia de planes que definan la finalidad de los estudios especializados de la música y orienten su tratamiento desde el punto de vista pedagógico y organizativo.

El problema es histórico y sus raíces se pierden casi en la noche de los tiempos. Después de un glorioso período —que coincide con la época de la Edad de Oro de la cultura española y del período barroco— la música en España entra en un rápido declive, similar al de otras artes. Con el agravante de que en éstas el surgimiento de unas cuantas figuras geniales —en la pintura y en la literatura, por ejemplo— contrarrestaron la decadencia. Durante el siglo XVIII y aún más, durante el XIX, la música española vivió en una especie de noche oscura, iluminada aquí y allá por alguna individualidad de talento —el padre Soler en el XVIII, el malogrado Arriaga, algunos compositores de zarzuelas en el siglo siguiente—. Pero la his-

toria de la música en nuestro país permaneció al margen de la formidable eclosión romántica y de su enorme influencia en el desarrollo posterior de ese arte. Lo cual trajo aparejado un descrédito de lo musical como actividad cultural, que culminó en el desdén manifiesto de algunos pensadores españoles —Unamuno es el caso más conocido y casi tópic—, que consideraban la música como una especie de actividad inferior, sin otro propósito que distraer los ocios de los aficionados. En vano la actitud entusiasta de un Galdós o de un Giner de los Ríos hacia la música pudieron intentar contrarrestar una actitud social que parece haber calado profundamente en la vida social del país.

Las perspectivas de la LOGSE

Sin embargo, la puesta en marcha de la debatida LOGSE parece abrir un cierto resquicio a la esperanza. En el Título segundo de ésta, que se corresponde a las llamadas «enseñanzas de régimen especial», la Ley establece una doble vía para la enseñanza musical. Doble vía

de Educación Musical en las Escuelas Universitarias de Formación Profesional del Profesorado; se prevé la creación de unas instituciones específicas —las llamadas Escuelas de Música, que permitirán acceder a la enseñanza a las personas aficionadas a la música, pero sin propósitos profesionales—; y se apunta hacia una enseñanza verdaderamente profesional, no masificada, al deslindar con claridad lo que es la educación superior, es decir aquella que formará auténticos músicos.

He aquí la opinión del musicólogo Antonio Gallego:

«Yo creo que hay cosas positivas en la LOGSE. A mi juicio por primera vez sabemos las reglas del juego, sabemos donde estamos y hacia adónde ir. Antes era como si jugáramos al tenis en una pista sin rayas, sin saber nunca si la pelota caía dentro o fuera. Lo que hay que hacer ahora es cumplir la letra de la Ley, lo cual constituye siempre un problema en nuestro país... Hay una interesante figura nueva en la LOGSE y que en el fondo es lo que puede descargar



En la Logse se encuentra una nueva definición del papel de los conservatorios.

FOTO: RAFA MARTÍN

que, de desarrollarse adecuadamente, puede tener una gran trascendencia.

Mediante la LOGSE se impone la enseñanza de la música en la enseñanza obligatoria, en la Educación Primaria y Secundaria; se crea una especialización

a los Conservatorios de una tarea que no ha cumplido nunca bien y que ha colapsado la verdadera enseñanza profesional. El hecho de que existan Conservatorios sólo superiores permite abrigar esperanzas en el futuro.»

Según eso los Conservatorios en el futuro se desmasificarían al absorber las Escuelas de Música a las personas que deseen que sus hijos o ellos mismos reciban una educación musical, pero no orientada hacia el ejercicio profesional. Sin embargo Antonio Gallego ve también nubes en la LOGSE:

«Lo que me sigue preocupando es la situación de la música en la enseñanza general. Ahí creo que vamos abocados a un desastre absoluto. Porque el Ministerio, siento decirlo, y supongo que con la mejor buena fe, no se ocupa de formar una buena red de profesores. Está engañándose a sí mismo, buscando presuntos especialistas en pedagogía musical —ahora en las Escuelas Universitarias de Formación del Profesorado hay una especialización en pedagogía musical, y eso es una avance—. Pero lo que está haciendo ahora son esos cursillos, llamémosles de formación profesional acelerada, que se realizan con muy poco rigor en la selección y primando los años de servicio. De esta manera se va a cubrir el país de presuntos especialistas y la música en la enseñanza obligatoria puede convertirse en una nueva forma de aquellas célebres *marías de antaño*.»

Otras opiniones, como la del compositor y pedagogo catalán Albert Sardá, son todavía más tajantes y pesimistas:



La masificación de los conservatorios, un problema pendiente.

FOTO: RAFA MARTÍN

«Hace aproximadamente 18 años que tenemos democracia en España y muchas cosas han cambiado pero al entrar en el terreno musical todavía muchos de los planes de estudios en los conservatorios se siguen rigiendo (por lo menos en Cataluña) por el decreto de 1966. Ya sé que se argumentará que la aplicación de la LOGSE lo cambiará

todo. Mientras se siga impartiendo la educación musical en la escuela primaria y secundaria tal como se hace hasta ahora poco podremos hacer para normalizar, y conste que digo "normalizar", el estudio de la Música... He llegado a la conclusión de que tenemos que hacer *borrón y cuenta nueva*, pues la situación no admite paños calientes y es insostenible. Si no, en un país como el nuestro, con un índice de paro tan elevado que le pregunten la nacionalidad a la mayoría de los músicos de nuestras orquestas más recientes.»

Más matizado se muestra Víctor Pablo Pérez, en cuya opinión «la LOGSE puede ser, si se puede cumplir, un vehículo correcto para solucionar los problemas de fondo. No obstante, son las orquestas las que tienen que realizar un esfuerzo considerable para acelerar el proceso de mejoras en la preparación integral de los jóvenes músicos, a través de escuelas especiales dedicadas a la enseñanza práctica».

Frente a opiniones como la de Sardá los defensores de la LOGSE siguen pidiendo tiempo para que ésta comience a dar sus primeros frutos. Con la enseñanza que se impartía hasta el momento era difícil crear buenos músicos, sean compositores o intérpretes. Una confusa mezcla de elitismo y masificación propiciaba la creación de aspirantes a divos, a estrellas resplandecientes, y apenas dejaba espacio para la formación de intérpretes competentes, capaces de trabajar en equipo. Es esa una opinión que se expresa una y otra vez entre los profesionales. La presencia de extranjeros en las nuevas orquestas españolas —abrumadora en algunos casos, como puede comprobar el lector que haya leído el reportaje titulado *Las otras orquestas* en el nú-

Una experiencia personal

He impartido muchos cursos de composición en los conservatorios españoles, y es en ese campo en el que puedo señalar con cierta seguridad una carencia básica (y este reproche podría hacerse igualmente a los institutos de Enseñanza Media y a las universidades). Que es, sencillamente, el desconocimiento casi absoluto de los alumnos con respecto a las técnicas compositivas actuales. Apenas han oído hablar de ellas —salvo en breves cursillos esporádicos— e incluso han adoptado frente a tales técnicas actitudes de desconfianza y aun de hostilidad. Esto no ocurre en todas partes, pero sí en la mayoría de los centros. Para ellos, el dodecafonismo y el serialismo constituyen novedades contemporáneas (!). Generalmente no han dado un paso más en la apasionante y fructífera problemática de la composición moderna. El serialismo mismo suele ser insuficiente y superficialmente tratado. La cultura compositiva de la mayor parte de esos alumnos, que además leen muy poco (las bibliotecas de muchos conservatorios —algunas bien nutridas—

suelen estar casi desiertas), se detiene como mucho en Schönberg; es decir, hace sesenta, setenta años. La moda actual por los análisis de Schenker en realidad agrava la situación, pues sus métodos no tienen aplicación fuera de la tonalidad. Y esta limitación —que aleja a los futuros artistas del contacto con la vida de su propio tiempo— ocurre igualmente en los lamentables programas de disciplinas como el piano o el violín, donde los alumnos siguen estudiando machaconamente las mismas piezas que hace ochenta años, con lo que se los lanza al engañoso mundo de la competitividad de los divos con un repertorio ridículamente limitado; y se les cierra el paso al rico, vario y vivo mundo actual, donde encontrarían mejores posibilidades que en el espejismo de sobrepasar a otros tocando las mismas cosas, contribuyendo a hacer de la música un espectáculo casi circense o deportivo, meramente interpretativo y divista, y empobreciendo así la vida cultural.

Ramón Barce

mero 84 de SCHERZO— es el reflejo más evidente de esa falta de formación profesional, en especial en los instrumentos de cuerda. Y en este aspecto es preciso hacer un inciso sobre un tema que es algo más que anecdótico.

En el plan de 1966 se corrigieron algunos de los defectos del de 1942 pero manteniendo gravísimas fallas como la siguiente, tan absurda que podría entrar en una antología del disparate. El manteni-

como una joven compositora, Marisa Manchado. Para ellos sería preciso cambiar a la gente, a la mayoría de los enseñantes, antes que cambiar unas leyes. Para otro compositor, Carlos Cruz de Castro, «La falta de una verdadera selección del profesorado ha conducido a una enseñanza musical muy deficiente e irregular... Es imprescindible para toda buena enseñanza musical ser exigentes en la selección del profesorado donde

questa, un compositor o un enseñante pasan por ser punto menos que extravagancias sociales.

Frente al pesimismo de muchos y la indiferencia social de la mayoría, los defensores de la LOGSE apuestan porque ésta cambie al menos el marco legal de la situación de la enseñanza musical en España y la normalice, como pide Sardá. Entre los especialistas que han trabajado en la redacción de la ley se oyen críticas en el sentido de que los compositores españoles no han participado todo lo que debieran en esa necesaria reconstrucción de la vida musical en nuestro país. Años de escepticismo, de desencuentros y de planteamientos pomposos y vacíos por parte de la Administración del Estado, parecen haber generado un estado de pesimismo crónico entre los músicos, muy difícil de superar. A la acusación de que no se comprometen en un trabajo de reestructuración de un sector básico de la cultura del país, algunos compositores responden o que no



Como objetivo una enseñanza más individualizada

miento de lo que Elisa Roche llama «la distinción aristocrático-plebeya» en la enseñanza de los conservatorios ha llevado a que el grado Superior de Música de Cámara se reservaba para los especialistas de diez años —violín y violonchelo—, quedando excluidos los de ocho. La consecuencia era que en la práctica mayoría de los centros, cuando se montaba repertorio camerístico superior, no se podía contar con las violas, para las que se exigía sólo ocho años de estudios. Por lo tanto no se podían montar cuartetos.

Las carencias de profesorado

Cualquier transformación pedagógica importante exige, claro está, contar con un profesorado preparado y competente. Para Antoni Ros Marbà, por ejemplo, la letra de la LOGSE puede ser excelente, pero si no va acompañada por la labor de un profesorado capaz y que ame realmente su oficio, está condenada al fracaso. Para él un cambio organizativo es esencial, pero lo es aún más cambiar, en muchos casos, la mentalidad de los enseñantes. Según él, «Una mala infraestructura pero con buenos profesores se puede superar. Pero no al revés.»

Esa importancia del factor humano se destaca una y otra vez. El compositor catalán Josep Soler se expresa en términos tan pesimistas, por ejemplo,



FOTO: RAFA MARTÍN

impere el criterio profesional y no de aficionados: el buen profesor genera buena enseñanza y el mal profesor genera mala enseñanza, así de sencillo.»

Un aspecto de la cuestión que, inevitablemente, no puede resolver una Ley, por muy bien pensada que esté. Y ahí habría que ir a los orígenes del problema y es la falta de consideración social del ejercicio de la música en España, ya apuntada más arriba. Por causas que no son de este lugar dilucidar son pocos los españoles que se toman en serio a una persona que elige como profesión la música, al menos, claro está, que se convierta en un divo. Los grandes nombres imponen un respeto y una reverencia que a veces rozan el ridículo. Pero un buen músico de or-

se les ha convocado o que no creen que ya sea posible una reforma sino una reestructuración radical.

En un lado el optimismo cauto y matizado de un Antonio Gallego. En el otro, el escepticismo de un Josep Soler. Entre estos dos polos, la mala disposición de quienes ven en la LOGSE una vulneración de sus intereses o que piensan —y lo hacen oír con demagógica frecuencia en algunos medios de comunicación— que eso de la enseñanza de la música deber ser algo al alcance del que le apetezca y que una selección más profesional atenta contra los derechos de la mayoría. Lo que está claro es que lo viejo no sirve y que lo nuevo está aún por probar.

Javier Alfaya

55 MUSIKA HAMABOSTALDIA • QUINCENA MUSICAL

Miembro de la Asociación Europea de Festivales de Música



Donostia-San Sebastián

Programa 1994

10-31 Agosto

TEATRO VICTORIA EUGENIA

15/17 y 19 "CARMEN", G. Bizet

Agosto Director musical: DAVID PARRY
Director de escena: LUIS ITURRI
Intérpretes: DENYCE GRAVES, Carmen;
DANIEL GALVEZ-VALLEJO, Don José; CARLOS ALVAREZ,
Escamillo; ANA RODRIGO, Micaela; SILVIA TRO, Mercedes;
MARIA EUGENIA ECHARREN, Frasquita
Producción: TEATRO ARRIAGA DE BILBAO
CORAL ANDRA MARI. Director: José Manuel Tife
ESCOLANIA CORO EASO. Director: José Luis Aramburu
ORQUESTA SINFONICA DE EUSKADI
Patrocinado por Fundación Kutxa

18 Agosto LA CAPELLA REIAL DE CATALUNYA

JORDI SAVALL, director
"Música del Renacimiento"

20 y 21 JOAQUIN CORTES, BALLET FLAMENCO

Agosto "Cibayi"
Patrocinado por DonostiGas

22 Agosto BALLET DE EUSKADI

23 Agosto ORQUESTA SINFONICA DE TENERIFE

MARIO BRUNELLO, cello
NINA TERENTIEVA, mezzo-soprano
ORFEON DONOSTIARRA. Director: José Antonio Sainz
VICTOR PABLO PEREZ, director
"Abestiak", C. Bernaola; "Concierto para cello y
orquesta", A. Dvorak; "Alexander Nevski", S. Prokofiev
Patrocinado por Banco Guipuzcoano

24 Agosto ORQUESTA SINFONICA DE TENERIFE

CHRISTIAN ZACHARIAS y MARIE-LOUISE HINRICHS, pianos
VICTOR PABLO PEREZ, director
"Ramuntcho Suite 2a.", G. Pierné; "Concierto para dos
pianos y orquesta", F. Poulenc; "Ma mère l'oye",
"Concierto para mano izquierda", M. Ravel

25 Agosto RUGGERO RAIMONDI, bajo

ORQUESTA SINFONICA DE EUSKADI
LEONE MAGIERA, director

26 y 27 ROYAL LIVERPOOL PHILHARMONIC ORCHESTRA

Agosto ORFEON DONOSTIARRA. Director: José Antonio Sainz
ALEXANDER LAZAREV, director
GWENDOLYN BRADLEY, soprano; DORIS SOFFEL, mezzo
"Sinfonia no. 2", G. Mahler
Patrocinado por Iberdrola

28 Agosto ROYAL LIVERPOOL PHILHARMONIC ORCHESTRA

DANIEL HOPE, violín
ALEXANDER LAZAREV, director
"Four Sea Interludes de Peter Grimes", B. Britten;
"Concierto para violín y orquesta no. 2", S. Prokofiev;
"Cuadros de una exposición", Mussorgsky/Ravel

29 Agosto CHRISTIAN ZACHARIAS, piano

Obras de D. Scarlatti

30 Agosto ORCHESTRE RÉVOLUTIONNAIRE ET ROMANTIQUE

JOHN ELIOT GARDINER, director
"Fidelio" (Obertura), "Sinfonías 4 y 5", L.V. Beethoven

31 Agosto THE ENGLISH BAROQUE SOLOISTS

MONTEVERDI CHOIR
DAWN UPSHAW, soprano; SUSAN GRAHAM, mezzo
RAINER TROST, tenor; ILDEBRANDO D'ARCANGELO, bajo
JOHN ELIOT GARDINER, director
"Thamos, rey de Egipto", "Misa en do menor",
W.A. Mozart
Patrocinado por Caja Laboral

CANTO GREGORIANO 10-12 Agosto

Scola Gregoriana de la Catedral de Brujas
José Manuel Azcue
Schola Gregorianista del Coro Donosti Ereski

MUSICA ANTIGUA 16-21 Agosto

Anner Bylsma; Coral San Ignacio; Música Antigua de
Praga; Capilla Peñaflorida; European Community Baroque
Orchestra; Camerata Iberia; Huelgas Ensemble,
Paul Van Nevel
Patrocinado por Iberia-Aviaco

MUSICA DE CAMARA 22-26 Agosto

The Scholars; David Lutz; Claudio Martínez Mehner;
Cuarteto Manfred; Lluís Claret; Ricardo Requejo;
Elena Obraztsova

MUSICA DEL SIGLO XX 22-27 Agosto

Marta Zabaleta; Asier Polo; David Mata; Agnes Mellon;
Françoise Tillard; Cuarteto Moscú; Atsuko Kudo;
Eugenio Tobalina

CICLO DE ORGANO 22-30 Agosto

Curso de órgano a cargo del Profesor Jean Boyer y
homenaje a Montserrat Torrent

CICLO DE JOVENES INTERPRETES 16-20 Agosto

Patrocinado por Fundación Kutxa

Ayuntamiento de San Sebastián
Donostiako Udala

Departamento de Cultura del Gobierno Vasco
Eusko Jaurlaritz, Kultura Saila

Diputación Foral de Gipuzkoa
Gipuzkoako Foru Aldundia

y la colaboración de:

Iberdrola

Instituto Nacional de las Artes Escénicas
y de la Música del Ministerio de Cultura

Información:

Quincena Musical
Reina Regente, s/n
20003 San Sebastián
Tel.: (943) 48 12 38
Fax: (943) 43 07 02



Se va un pionero

No era de esperar que la señora de la guadaña —que no perdona ni a músicos ni a nadie— se llevara tan pronto a un hombre tan activo, tan inquieto, tan lleno de vida como Manuel Enríquez-Salazar. Este compositor mexicano había nacido el 17 de junio de 1926 en Ocotlán, Jalisco. Siempre se había caracterizado por su inconformismo, su belicosidad, la sinceridad de sus posturas, a veces incómodas para el sistema —para cualquier sistema—, defendidas a capa y espada. Era un artista honrado, de esos que se meten en todos los ajos y quieren conocer cualquier cosa del mundo que les rodea y en el que viven. Desde que, a los seis años, comenzó a estudiar violín con su padre, ya no dejaría su plural contacto con la música, bien como instrumentista, bien como profesor, bien como compositor. Fue alumno de Ignacio Camarena y, en seguida, de 1949 a 1955, concertino de la Orquesta Sinfónica de Guadalajara. Perfeccionó la técnica del violín en la Juilliard School entre 1955 y 1957. De regreso a su país inició una actividad imparable que no se detuvo prácticamente hasta su muerte. Abordó pronto las más



Manuel Enríquez-Salazar, Madrid, 1993.

FOTO: ELENA MARTÍN

modernas corrientes compositivas y fue uno de los primeros norteamericanos en recibir un encargo del festival europeo de Donaueschingen (*Ixamatl*, 1969).

Enríquez, a diferencia del patriarca Carlos Chávez, preconizó desde los sesenta un apartamiento de la tradición folklórica —la música popular mexicana era, según él, insuficientemente rica—,

un alejamiento del nacionalismo para profundizar, buscando lo que llamaba el «equilibrio expresivo», en cada obra. Para él el timbre era tan importante como el ritmo, la melodía y la armonía. Trabajó con toda clase de materiales y siguió todo tipo de tendencias, siempre en pos de lo nuevo, lo no dicho, lo por descubrir. Fue campeón de la música aleatoria y electrónica y de la aplicación de inéditas fuentes sonoras. Sus partituras son magníficos ejemplos de arte visual. En 1972 accedió a la dirección del Conservatorio de la capital del país. Desde su primera composición conocida, una *Suite para violín y piano* de 1949, no dejó de escribir, de viajar —mucho por Europa, y por España, naturalmente—, de investigar hasta completar un

amplio catálogo en el que aparecen dos conciertos para violín, dos sinfonías y otras muchas partituras para orquesta. Innúmeras son sus creaciones camerísticas, entre las cuales ha de anotarse *Diálogo*, para violín y electrónica, estrenada por él mismo en el Festival de Alicante de 1992.

A.R.

Aristócrata y cantante

Jarmila Novotna tardaba en conquistar a la audiencia. Su voz no era de esas que se imponen, por su sonoridad o empuje, desde la primera nota. La soprano checa se metía al público en el bolsillo, poco a poco, pero irreversiblemente, gracias a su encanto (*dixit* Bruno Walter), elegancia (Ezio Pinza, su habitual Don Juan) y seriedad musical (Toscanini). Nació en Praga en 1907 y allí estudió con la compatriota Emmy Destinn, la primera Minnie pucciniana entre otros títulos, y debutó a los 19 años como Violetta. Formó parte de las compañías de Berlín y Salzburgo. En 1934, Franz Lehár la eligió para el estreno de su opereta *Giuditta* junto a Richard Tauber, lo cual marcó el punto más alto de su carrera europea. En 1940 se presentó en el Metropolitan Opera de Nueva York en

un papel a la medida, Mimi de *La bohème*, donde personaje e intérprete se comunicaban al completo. Pero en América en este papel sería arinconada por Lucrezia Bori y Budú Sayao. Su relación con el primer teatro lírico americano, con tantos colegas europeos, sería ininterrumpido hasta 1956. Allí cantó lo mejor de su oferta: Manon de Massenet, Cherubino (su exclusiva en el teatro durante diez años), Doña Elvira y Pamina de Mozart, Octavian de Strauss, Euridice de Gluck y, haciendo patria, varios papeles del acervo operístico de su país de origen, especialmente Rusalka. Un total de 14 papeles diferentes en 142 espectáculos. Por matrimonio con Jan Masaryk se convirtió en baronesa. Su marido moría en extrañas circunstancias, posiblemente asesinado, algo que afectó a la Novotna

profundamente. Su belleza y las innegables dotes de actriz le facilitaron una breve pero significativa aparición ante las cámaras, primero en Praga en los años treinta en adaptaciones cinematográficas de operetas vienesas, luego en Hollywood, en *The search* (de Fred Zinnemann, 1948) junto a Montgomery Clift y en *El gran Caruso* con Mario Lanza. Dejó varios registros completos de ópera, de los denominados *piratas*. Un legado inapreciable, ya que comprende Violetta (1941), Cherubino (1940, 1942, 1944), Elvira (1942) y un papel especialmente querido por la cantante: Antonia de *Los cuentos de Hoffmann* (1945). Jarmila Novotna murió en su casa de Manhattan el 9 de febrero de este año.

F.F.

DRESDE

Un amén contra las armas

El *Belsazar* puesto en escena por Harry Kupfer comenzó en silencio: el decorado de Wolfgang Gussman mostraba el interior de una sinagoga de piedra gris con las vidrieras rotas. Tímidamente, con miedo, entraban hombres con los últimos objetos del lugar; parpadeaban luces espectrales y giraban unos reflectores cónicos. Esta situación amenazadora se acentuaba gracias a unos vigilantes que patrullaban desde elevados puentes de mando —una imagen opresiva que el director de escena acrecentó mediante el denso movimiento del coro—. Ya en 1985 había dirigido el oratorio händeliano y contaba la historia de Babilonia perdida así como la salvación del pueblo judío gracias al príncipe Ciro de la dinastía persa, situándose en nuestro reciente pasado. Con la autorización de la Semperoper, condujo a los hombres presos en un gueto —seres al borde de su existencia— a un podio interpretativo con el loco rey Baltasar a la cabeza, el cual en su delirio desafía a Dios y paga su orgullo con la vida. El conocimiento de esta historia del Antiguo Testamento conduce a los hombres a vencer con su fuerza al gueto y a la cercanía de la muerte y los ayuda a no perder la esperanza en un futuro mejor.

Kupfer ha trabajado con un riguroso lenguaje formal y sencillo, evitando los grandes recursos escénicos. Únicamente las pálidas proyecciones sobre el fondo del escenario, fotografías apenas perceptibles de la historia reciente. Ahí aparecía más tarde el *memento* dibujado mostrando los signos de la bomba atómica; unos niños colocaron los símbolos de la vida —sol, árboles, flores, animales— contra eso. Con un canal de agua se resolvió con sencillez el desvío del río Eufrates por el ejército de Ciro el persa; un monstruoso muñeco de tela sirvió para representar (en ocasiones con fatiga) al tiránico soberano.

La impresión creada fue sin embargo, la de una dirección impaciente: los hombres y mujeres del coro de la ópera (el pueblo esclavizado) expresaron mediante gestos el miedo, la desesperación, la tristeza, la esperanza y la fuerza. Musicalmente, con dirección de Hans-Dieter Pflügel, tuvieron también una buena tarde y avanzaron hasta el punto culminante de la representación. Sólo al comienzo de la segunda parte se dieron algunos problemas de coordinación del conjunto, aunque el coro se deshizo con bravura de su incómoda tarea y dejó oír bellas voces y un canto poderoso que tampoco careció de una cuidada flexibilidad. Jörg-Peter Weigle que ofreció una interpretación conmovedora y de gran fuerza dramática, realizó un perceptible

trabajo con la Sächsische Staatskapelle que se mostró comprometida y gran conocedora de la música de Händel. Igualmente los solistas se esforzaron por el éxito de la representación con resultados desiguales. Günter Neumann acometió el papel titular como si fuera un experimentado cantante wagneriano y se ganó un dudoso respeto —el resultado tampoco fue como para calificarlo de desastroso—. Es cierto que aclaró el carácter del personaje a pesar de su sonido *brutal* y una coloratura de *ladrado*, un canto de dudoso estilo y los muchos pasajes indecisos que hicieron de él un cuerpo extraño en el conjunto de la representación. Claudia Kunz como Nitocris —papel central de la obra— comenzó con un canto pobre en color, sin calor y con agudos estrechos no del todo convincentes, sin embargo se fue creciendo considerablemente en la segunda parte. Desde el emocionado recitativo *Sentencia inaudita* interpretó un aria (*Conoce la fuerza de Dios*) de hermosa sencillez de sonido y actitud; y su solemne y sólido dúo con Ciro, en su redonda armonía, fue el momento más conmovedor de la tarde. Iris Vermillion desempeñó su papel de príncipe persa con una hermosa voz de mezzosoprano,

un sentimiento profundo, segura coloratura y esmero especial en el último aria *Todo el poder de la guerra*.

Jochen Kowalski como el Profeta Daniel, que predijo el hundimiento de Babilonia, hizo gala de un intachable chorro de voz de fuerte emoción y de una emisión de sencilla amplitud: una vez más hizo gala de su poder; estuvo presente en todo momento, aun cuando no cantaba y fue a menudo el centro del decorado. Rainer Büsching confirió a Gobrias, que abandonó Babilonia, una personalidad dominante y convenció en su gran aria *Mira la humanidad abandonada* con graves llenos y una coloratura virtuosa y más que segura. Un perfil expresivo y de clara dicción fue el que Andre Eckert dio a la Mensajera en su breve intervención.

En el recuerdo queda la última imagen de la puesta en escena: mientras los judíos entonaban en estrecho abrazo un himno de gracias a Dios, los guardias en sus puestos dirigían sus armas hacia los hombres indefensos. Un final conmovedor, que produjo un perplejo silencio en el público, al que siguió poco después un generoso aplauso.

Bernd Hoppe

BERLÍN

Un repertorio con nombres sonoros

Una *Jenufa* entre el realismo y la estilización, puesta en escena por Erhard Fischer y con decorados de Peter Heilen, ha dado la oportunidad a Gabriela Benackova-Cap de debutar tardíamente en la Lindenoper. Su papel responde a la Katjia de impronta internacional que ha exportado las más importantes sopranos checas, aunque en el recuerdo perviven también interpretaciones conmovedoras de otras cantantes. Sin embargo, Benackova supo convencer gracias a su sencillez y un aura de madurez, dignidad y humanidad. Vocalmente posee un centro algo pobre, de color no muy interesante y unos agudos abiertos frente a un piano sorprendentemente rico. A pesar de lo expuesto, la soprano no abandonó un momento su cálida redondez y en la gran escena del segundo acto —cantado con expresión e intensidad y apoyado con calor por la cuerda— alcanzó el momento culminante de la representación.

Ute Trekel-Burckhardt intentó estar a la altura de las circunstancias con su voz aguda y metálica. Su interpretación se oscureció por un trémolo

excesivo, unos pasajes estridentes y unos enervantes problemas de afinación. Peter-Jürgen Schmidt destacó en el papel de Laca como tenor de carácter con el brillo de los hombres honrados, sobre todo teniendo en cuenta la accidentada dirección de Fischer. Su adversario Stewa tuvo gracias a Reiner Goldberg la justa expresividad, a pesar de algún que otro sonido forzado. Resultó desconcertante como Gisela Schröter consiguió dar forma a su personaje: la vieja Buryja tenía la dosis justa de autoridad y dulzura; conservaba aún sonidos cálidos y brillantes —a pesar de que la voz comienza ya a acusar desigualdades— que recordaban su antiguo único timbre. Debemos mencionar también al enérgico oficial de Bernd Zettisch y a Edda Schaller-Keyn de voz pequeña y gran presencia.

No muy acertada fue la dirección de la Staatskapelle por parte de Hans E. Zimmer, que durante todo el primer acto mantuvo una desagradable intensidad de sonido.

B. H.

LEEDS

Puccini entre Viena y París

Leeds. Grand Theatre. Opera North. Puccini: *La rondine*.

Desde la fecha de su encargo en Viena en 1913, Puccini tuvo dudas acerca de *La rondine*. Viena quería una opereta, Puccini no e hizo lo que quiso. *La rondine* es esencialmente una ópera. Incluso después del estreno (en Monte Carlo en 1916 porque para entonces Austria e Italia estaban en guerra y un estreno vienés era imposible) hizo muchas alteraciones importantes, y el estreno británico de la tercera versión fue escenificada por la Opera North en Leeds. Veredicto: música gloriosa pero una trama débil y una caracterización musical escasamente vívida. Sin embargo, ha valido la pena.

La escena es un París y la Riviera durante el Segundo Imperio. Magda tiene un pasado escandaloso y un presente inmoral. Es amante de un rico banquero parisino llamado Rambaldo. Pero añora el verdadero amor. Lo conoce al encontrarse con el joven Ruggero, que nada sabe de su vida. Se van de París a la Riviera para vivir juntos, pero luego su paraíso se hace pedazos cuando les descubre Rambaldo. Ruggero se entera de su vida pasada, y Magda le abandona. Su pasado siempre estropeará su felicidad. En aquel momento las relaciones de Puccini con la editorial Ricordi eran cada vez peores. Tito Ricordi era el sucesor de su amigo Giulio y tachó a *La rondine* de «Lehar malo», lo cual sugiere que entendía tan mal a Lehar como a Puccini. Cada uno de ellos era un maestro artesano a su estilo.

Pero los vínculos con el teatro musical vienés están ahí, si no la música, sobre todo en el tema agnudo de la renuncia. Están allí cuando la Marschallin se va de la vida de Octavian para entregárselo a Sophie. En Lehar comienza a verse en el final de la relación entre Valencienne y Camile en *La viuda alegre* y proyecta su sombra sobre *Paganini* y *El país de las sonrisas*. La idea de una criada que se viste con las ropas de su ama y que no reconoce a ésta disfrazada en una fiesta, es seguramente Adele y Rosalinde de nuevo. Y una gran parte de *La rondine* evoca más Viena que París en su tiempo de vals.

Mientras componía *La rondine*, Puccini era consciente de que tenía detractores que creían que estaba anticuado y se decía que buscaba un nuevo idioma. No lo encontró en *La rondine*. El nuevo idioma tuvo que esperar casi una década y *Turandot*. En *La rondine*, la música sigue habitando la música de *La bohème* o de

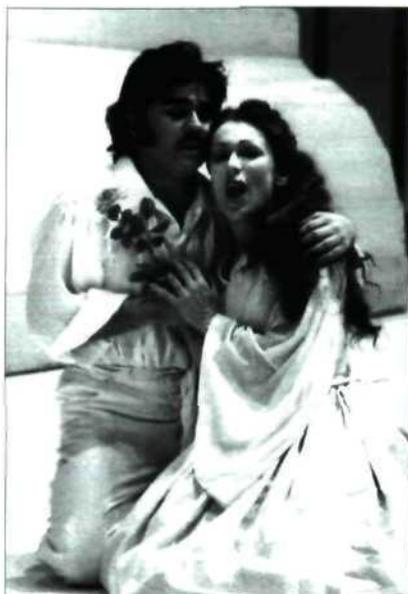


FOTO: R. MILDENHALL

Helen Field y Tito Beltrán en *La rondine*.

La fanciulla del West, sobre todo cuando Magda termina tan hermosamente la canción de Prunier, el poeta, cuando Ruggero se muestra de lo más apasionado.

Y una gran parte de la música es

hermosa. David Lloyd-Jones, primer director musical de Opera North, de vuelta a Leeds como invitado, la dirigió con cariño, dándole a su fluir lírico un fuerte sentido de la forma. Helen Field como Magda se mostró intensamente emotiva y dejó tiempo para que sus notas agudas crecieran y se expandieran. Como siempre sus movimientos fueron eficaces. Tito Beltrán, en su presentación en Opera North, trajo una genuina riqueza italiana a Ruggero.

Anna Maria Panzarella fue caprichosamente encantadora como Lisette, la criada fascinada por el teatro, Peter Bronder mostró un gracioso fraseo en Prunier, aunque se parecía demasiado a Schubert. El Rambaldo de Peter Savidge fue lo bastante vigoroso como para hacernos desear que Puccini hubiera desarrollado más ese papel.

La producción de Francesca Zambello fue en general viva y en los dos primeros actos captó sensiblemente un ambiente de sofisticación parisina. Los decorados de Bruno Schwengl eran coloristas, aunque los árboles del café de Bullier parecían un tanto enfermizos.

Kenneth Loveland

Todo sobre el chelo

La última semana de abril, diecinueve chelistas de talla internacional y una entusiasta audiencia también mayoritariamente de violonchelistas, se reunieron en el Royal Northern College of Music de Manchester, Inglaterra, para celebrar el Festival bianual Internacional de Violonchelo.

Grandes nombres, como Janos Starker, Yo Yo Ma, Pergamenschikov, Tsutsumi, Kirshbaum, Schiff, Isserlis, Muller, Demenga, etc. participaron conjuntamente tocando solos, en grupo o con orquesta e impartiendo clases magistrales y conferencias.

Sonaron los conciertos y sonatas de repertorio, así como mucha música contemporánea, que el chelista suizo Demenga comentó en su clase magistral dedicada a esta especialidad. La gran ausente fue la música barroca y se echaron de menos nombres como Bylsma.

Se han dado clases de improvisación, se han podido ver grabaciones y vídeos de chelistas que ya no existen como Feuerman, Piatigorski, Casals, Fournier, Du Pré, etc. y dos conferencias impartidas por el Dr. Jochan Blum,

que trataron sobre la prevención de problemas físicos y psíquicos de los chelistas, así como un concurso de lutería de chelos y arcos.

Cinco días dedicados por entero al chelo y con artistas de esta altura es algo tan infrecuente que entusiasmó a las personas que allí se encontraban, que aplaudían sin reservas.

Janos Starker, que fue homenajeado en el Festival por su labor como pedagogo y gran virtuoso del chelo dijo que «este Festival es único, a excepción de los instrumentistas de tuba», y el chelista Ralph Kirshbaum, fundador y director artístico del festival dice: «Los chelistas participan de una solidaridad que viene de la profunda riqueza y cordialidad del sonido del instrumento».

Como cierre del Festival, 32 chelistas alumnos del RNCM interpretaron con una gran fuerza y virtuosidad las *Bachianas brasileiras nº1* de Heitor Villa-Lobos, dirigida por el también chelista brasileño Aldo Parisot.

Mariló Cuesta

LISBOA

Un Fidelio de excepción

Si llegar a la efusividad de la crítica aparecida en uno de los diarios de la capital —que exhibía en titulares *Histórico, sin ninguna duda*—, el *Fidelio* presentado en el Teatro S. Carlos en abril pasado fue una muestra de calidad musical y teatral. Intérpretes de la altura de Jan Blinkhof, un perfecto Florestán tanto vocal como gestualmente, de Nadine Secunde, de voz potente y conmovedora, o John Macurdy contribuyeron no poco al éxito del espectáculo. La participación de dos cantantes portugueses, Elvira Ferreira como Marzelline y Jorge Vaz de Carvalho en el papel de Don Fernando, y del coro del Teatro S. Carlos, dirigido por João Paulo Santos, así como de la Orquesta Sinfónica Portuguesa, esta vez dirigida por Thomas Fulton, fueron un alentador

autógrafo de «Euch werde Lohn in besser Welten!». Cuando se levantó, el telón dejó ver una estructura móvil sobre ruedas, con varias plataformas, utilizada durante los dos actos. Los escenarios fueron realizados por los arquitectos Manuel Graça Dias y Egas José Vieira, ambos autores del pabellón de Portugal para la Exposición Universal de Sevilla en 1992. Las estructuras metálicas y el predominio del gris oscuro y del negro en el decorado y en los figurines crearon un ambiente opresivo, con múltiples referencias al brutal juego de seducción sadomasoquista del poder dictatorial, en el que sobresalía aún más la humanidad de los personajes. Pizarro y sus perros, en el sentido literal y figurado —los ladridos furiosos de tres pastores alemanes precedieron la entrada

loute Gulbenkian en colaboración con Lisboa 94. El eje temático fue la música en los países latinos. Se escucharon un total de 40 obras, algunas de ellas encargadas específicamente por la Fundación para estos encuentros. Hubo compositores españoles programados: Tomás Marco, Carmelo Bemaola, Alfredo Aracil y Luis de Pablo, que debido a una enfermedad no asistió al estreno de la obra que la organización le había encargado. Aunque también se programaron obras de compositores italianos y franceses, el encuentro tuvo como estrella al compositor portugués Emmanuel Nunes, actualmente profesor en la Escuela Superior de Música de Friburgo. Entre sus obras, destacaron *Machina Mundi*, sobre textos de *Os Luisiadas*, con una parte coral prosódicamente dependiente del texto puntuada por diferentes combinaciones tímbricas, y *Quodlibet* para veintiocho instrumentos, seis percussionistas y orquesta concebido especialmente para el Coliseu dos Recreios lisboeta. Mientras Nunes ya es un compositor consagrado, Antonio Chagas Rosa, portugués afincado en Amsterdam, fue una de las gratas novedades de los encuentros. Con *Antinous* mostró cómo es posible hacer música realmente contemporánea sin complejos estilísticos. Basada en uno de los poemas ingleses de Fernando Pessoa y con un riguroso esquema formal, consiguió aunar expresividad y consistencia en la escritura. Por último, la colaboración de Lisboa 94, permitió la asistencia de la Orquesta Sinfónica de Tokio a unos encuentros en los que suelen predominar los conjuntos de cámara. Con ella visitó Lisboa Akira Nishimura

de quien se interpretó *Into the Lights of the Eternal Chaos*, donde el plan armónico anclado en tonalidad con el uso de pedales y sus correspondientes armónicos tiene una lectura espiritual. La orquesta fue dirigida por Naoto Otomo y Norichika Imoni. Aún en el contexto de los Encuentros, se espera para el 9 de junio a la Orquesta de la Radio de Colonia dirigida por Zoltan Pesko que estrenará una nueva obra de Iannis Xenakis encargada por la Fundación Calouste Gulbenkian.



Fidelio en el Teatro São Carlos de Lisboa.

ejemplo de lo que puede llegar a ofrecer el S. Carlos en las próximas temporadas. Además, este excelente *Fidelio* fue una producción del Teatro S. Carlos en la que no participó Lisboa 94: puso en evidencia que la calidad no tiene por qué verse amparada en grandes fastos culturales.

La diferenciación, espacial y psicológica, del cuarteto *Mis ist so wunderbar* fue la primera muestra de la teatralidad de la puesta en escena, a cargo de Paulo Ferreira de Castro. Hasta el momento, la acción se desarrolló fuera del escenario, delante de un telón con el

del dictador— fueron el ejército negro vencido por la fidelidad, la razón y el poder ilustrado representado por Don Fernando montado sobre un caballo blanco. Como final, el coro cantó a la libertad dispuesto en camarotes de tal manera que envolvía al público, penúltimo de los golpes de efecto antes de que el patio de butacas se inundara de partituras del *Fidelio*, un verdadero manifiesto de la dignidad humana.

Ya durante el mes pasado tuvieron lugar en Lisboa los XVIII Encuentros de Música Contemporánea organizados, como es habitual, por la Fundación Ca-

loute Gulbenkian.

Teresa Cascudo

LONDRES

Un cuento de hadas

Londres. London Coliseum. Judith Weir. *Blond Eckbert*.

Judith Weir se cuenta entre los talentos más activos de la actual composición británica. Tiene las ventajas de una imaginación rápida y una total confianza en sí misma. Cada proyecto que emprende, ya sea para el teatro musical o para otra cosa, parece llevarla a un campo de minas a través del cual otros cruzarían de puntillas y muy nerviosos, pero ella sigue adelante sabiendo exactamente adónde va y cómo llegar. Se inventa sus propios retos y disfruta enfrentándose a ellos. Para ella lo mejor es el riesgo.

Por la muy aclamada *A Night at the Chinese Opera* (Cheltenham Festival, julio de 1987) sabemos lo hábil que se muestra haciendo de una historia aparentemente confusa algo tan claro como la luz del día. Ocurre de nuevo en *Blond Eckbert*, a la que la English National Opera dio un estreno mundial con bastante éxito.

La compositora escribió su propio libreto a partir de un cuento de hadas de finales del siglo XVIII de Ludwig Tieck. En la ópera asume la forma de una historia que un pájaro cuenta a un perro. Eckbert está casado con Berthe, cuyo relato de su desdichada infancia dura el primer acto. Ella se escapa. Su amigo Walter insinúa que sabe más de la infancia de ella de lo que sería bueno para ellos. Walter es asesinado y al final sabemos que en realidad Eckbert y Berthe son hermanos. Eckbert muere loco.

Como en muchos cuentos de hadas el horror y la pesadilla acechan tras la aparente inocencia. El logro de Weir consiste en que su música mantiene las dos influencias separadas a la vez que de una manera u otra las mezcla. Un compositor con menos garra teatral hubiera terminado confundiéndonos sin remedio. Weir, muy en su estilo, clarifica.

Parte de la música al principio es realmente hermosa. Los sugeridos susurros de los árboles en el bosque, la canción del pájaro en la rama y la mágica llamada de la trompa, todo son típicos del reino de las hadas, y estarían muy bien en una *Hansel und Gretel* contemporánea. Más tarde oscurece pero nunca se hace complicado. Ella escribe con líneas fuertes y claras. Y si toma de tradiciones heredadas (el romanticismo alemán, por ejemplo) se lo apropia. Se ha forjado su propio estilo y discurso musical.

Y ella ha aprendido algo que parece escapárseles a tantos compositores que se aventuran en el teatro musical actualmente. Consigue que la partitura orquestal sea rica y colorista, en la que se proyectan bien las voces. No es una cuestión de si los instrumentos suenan

fuerzo para reflejar el progreso del relato en términos visibles y da una fuerza añadida a la búsqueda de claridad por parte de Weir, pero había demasiadas cosas y sus movimientos a menudo distraían. Los decorados de Nigel Lowry también sirvieron más de obstáculo que de ayuda. La siempre versátil Anne-Marie Owens se identificó con Berthe, con un canto y actuación inteligentes, y Nicholas Folwell, como Eckbert, forzó el personaje en una producción en general inadecuada. Christopher Ventris fue un Walter ideal, prestando a las líneas importantes la sorpresa de la revelación. Nerys Jones, que viajó peligrosamente de un lado a otro de un arnés volador, cantó con mucha claridad su papel de Pájaro. Una revelación más nacida en Gales, Sian Edward consiguió que la orquesta tocara dignamente.

De Judith Weir se puede esperar mucho. Es una compositora a la que le



Anne-Marie Owens en el papel de Berthe

FOTO: LAURIE LEWIS

demasiado fuertes. Tiene que ver con las texturas. Sabe instintivamente qué textura de sonido apoya una voz específica, y su profesionalidad garantiza que las líneas que dan las claves sean distintas.

En el estreno la producción de Tom Hopkins hizo peligrar la concentración en una ópera que la necesita. La producción fue un bien intencionado es-

llegan con facilidad las ideas y sabe darles forma de música comunicativa. Sabe el valor de la economía. *Blond Eckbert* no tiene ni un compás de más. Se desarrolla en noventa minutos. Y dice mucho más que algunas óperas que duran tres veces más.

Kenneth Loveland

XVII Ciclo de Cámara y Polifonía

Octubre
jueves, 20 CONCIERTO 1 CICLO A

CUARTETO BRODSKY
JOAN ENRIC LLUNA clarinete

Shostakovich Cuarteto de cuerda núm. 8 en do menor, opus 110 • Webern Cuarteto de cuerda, opus 28 • Brahms Quinteto para clarinete y cuerda en si menor, opus 115

Octubre
martes, 25 CONCIERTO 2 CICLO B

CORO NACIONAL DE ESPAÑA
Adolfo Gutiérrez Viejo director

POLIFONIA DE LA REGION CANTABRICA • POLIFONIA EN TORNO A JUAN RAMON JIMENEZ

Noviembre
jueves, 3 CONCIERTO 3 CICLO B

ENSAMBLE DE MADRID

Lutoslawsky Cinco danzas lúdicas • Vaughan Williams On Wenlock Edge • Milhaud Suite para clarinete, violín y piano • Bartók Rapsodia núm. 1 para violonchelo y piano, Sz 88 • Prokofiev Obertura sobre temas bebécicos, opus 34 b

Noviembre
martes, 22 CONCIERTO 4 CICLO A

CORO NACIONAL DE ESPAÑA
Adolfo Gutiérrez Viejo director

POLIFONIA MEDITERRANEA • POLIFONIA EN TORNO A MIGUEL HERNANDEZ

Noviembre
martes, 29 CONCIERTO 5 CICLO A

SEXTETO DEL AIEC

C. Halffter Endecbas para una reina loca • Brahms Sexteto núm. 1 en si bemol mayor, opus 18

Diciembre
jueves, 1 CONCIERTO 6 CICLO B

AMARYLLIS CONSORT
Charles Brett director

Palestrina Tres motetes • Lasso Psalmus poenitentialis núm. 7 • Gutiérrez de Padilla Lamentaciones del Jueves Santo • Demantius Pasión según San Juan

Enero
martes, 17 CONCIERTO 7 CICLO A

CUARTETO CASSADÓ

Cassadó Cuarteto núm. 2 • E. Halffter Cuarteto de cuerda en la menor • Dvorák Cuarteto de cuerda núm. 12 en fa mayor, opus 96 B 179 "Cuarteto Americano"

Enero
martes, 24 CONCIERTO 8 CICLO B

CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID
Miguel Groba director

Mendelssohn Dos salmos, opus 78 núms. 43 y 2 • Castelnuovo Tedesco Romancero gitano • de Pablo Retratos de la conquista • Barja Poemas del mar

Enero
martes, 31 CONCIERTO 9 CICLO A

GRUPO LIM

Khachaturian Trío para clarinete, violín y piano • E. Halffter Pastorales • Falla Concerto para clave o piano y cinco instrumentos • Martínu Sonata para flauta, violín y piano • Honegger Rapsodia para flauta, clarinete, violín y piano • Gershwin Rhapsody in blue

Febrero
jueves, 9 CONCIERTO 10 CICLO B

DANIEL HOPE violín
SIMON MULLIGAN piano

Schnittke Sonata núm. 1 • Brahms Sonata en fa menor, opus 12 núm. 1 • Beethoven Sonata núm. 10 en sol mayor, opus 96 • Bartók Sonata núm. 1, opus 21 Sz 75

Febrero
martes, 14 CONCIERTO 11 CICLO A

MARIA JOSÉ MONTIEL soprano
MIGUEL ZANETTI piano

CANCIONES SOBRE FEDERICO GARCIA LORCA

Marzo
jueves, 2 CONCIERTO 12 CICLO A

CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID
Martin Schmidt director

Otras de Monteverdi, Gesualdo, Brahms, Reger y Mendelssohn

Marzo
martes, 14

CONCIERTO 13 CICLO B

POLINA KOTLIARSKAIA violín
FRANCISCO COMESAÑA violín

Reger Canon y fuga en estilo antiguo, opus 131 b • Prokofiev Sonata para dos violines en do mayor, opus 56 • Haydn Dúo en fa mayor, opus 102 núm. 2 • J. L. Turina Seis metaplasmos • Berio Ocho dúos

Marzo
martes, 28

CONCIERTO 14 CICLO B

CORO NACIONAL DE ESPAÑA
Adolfo Gutiérrez Viejo director

POLIFONIA ATLANTICA • POLIFONIA EN TORNO A FEDERICO GARCIA LORCA

Abril
jueves, 20

CONCIERTO 15 CICLO A

VÍCTOR MARTÍN violín
MIGUEL ZANETTI piano

Dvorák Sonatina en sol mayor, opus 100 B 183 • Grieg Sonata núm. 3 en do menor, opus 45 • Hindemith Sonata en mi bemol mayor, opus 11 • Debussy Sonata

Abril
martes, 25

CONCIERTO 16 CICLO B

TRIO ORLANDO

Haydn Trío en fa mayor, Hob XIV • Stefani Trío 1992 • Beethoven Trío para piano, violín y violonchelo en si bemol mayor, opus 97 "Arbucique"

Mayo
martes, 9

CONCIERTO 17 CICLO A

MUSICA D'OGGI

Rossini Sonata a quattro núm. 3 en do mayor • Pick-Mangiagalli Tres miniaturas, opus 4 • Morricone Concerto para violín, violonchelo, piano y cuerda • Malipiero Fantasia concertante para cuerda

Mayo
martes, 16

CONCIERTO 18 CICLO A

CORO NACIONAL DE ESPAÑA
Adolfo Gutiérrez Viejo director

POLIFONIA DEL INTERIOR • POLIFONIA EN TORNO A ANTONIO MACHADO

Mayo
martes, 23

CONCIERTO 19 CICLO B

TRÍO GIULIANI

Kreutzer Trío en la mayor, opus 16 • Matiegka Serenata, opus 26 • Kovach Trío núm. 1 • Maddoni Introducción y variaciones sobre "La folia"

Mayo
martes, 30

CONCIERTO 20 CICLO B

CUARTETO ARCANIA

Arriaga Cuarteto de cuerda núm. 1 en re menor • Barce Cuarteto (Encargo OCNE Estrenos) • Britten Cuarteto de cuerda núm. 1 en re mayor, opus 25

IV Ciclo de Órgano

Noviembre
martes, 8

CONCIERTO 1

GUIDO MAYER

Diciembre
martes, 20

CONCIERTO 2

DOMINGO LOSADA

Enero
martes, 10

CONCIERTO 3

OLEG JANTCHENKO

Febrero
martes, 7

CONCIERTO 4

ANTONIO LINARES ESPIGARES

Marzo
martes, 7

CONCIERTO 5

GORKA SIERRA órgano
Yuri Chuguyev timbales

Abril
martes, 4

CONCIERTO 6

LINTON POWELL

TELÉFONO DE INFORMACIÓN EXCLUSIVO DE ABONOS

(91) 337 03 21

De lunes a viernes de 9.00 a 14.30 horas



Auditorio Nacional de Música

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música

MINISTERIO DE CULTURA

PARÍS

La música en Francia

Don Pasquale

Un alegre espectáculo el ofrecido por la Opera Comique que creó auténticos momentos de teatro y un manjar de reyes para los amantes del *bel canto*. Coproducido por las Operas de Lausanne, Niza, Avignon y la Salle Favart, el *Don Pasquale* de Donizetti reunió alrededor del joven e inefable septuagenario Gabriel Baquier a un reparto de gran clase. Leontina Vaduva, Raoul Gimenez, Alessandro Corbelli, Anthony Smith y el cómico Gilles Vajon tuvieron la edad, la voz y el estilo inherentes a cada personaje y un gran talento como actores. Tomando alguna que otra libertad sobre el libreto, la acción concentrada en un lugar único concebido por Sonia Lesot, Alain Marcel firmó una puesta en escena inteligente, móvil y colorista que dio forma a una obra ciertamente manida pero siempre encantadora.

Zemire et Azor

Otro momento privilegiado ha sido la llegada al Teatro de los Campos Elíseos de la producción de *Zemire et Azor* de Grétry estrenada en julio de 1778 por el Teatro del Castillo de Drottningholm, lugar conocido en todo el mundo por servir de escenario, reconstruido en un estudio, para la película de Ingmar Bergman *La flauta mágica*. La disposición escénica del pequeño teatro de madera se produjo exactamente en París, con su delicada decoración, sus efectos naïfs y sus lámparas en forma de candelabro. Pasada la sorpresa de la traducción del libreto francés al sueco, este ballet-comedia que admiraba la reina María Antonieta y que se basa en la historia de *La bella y la bestia*, nos fue propuesta como si hubiese sido descubierta hace dos siglos por los súbditos del rey Gustavo III de Suecia, con la misma maquinaria, las mismas telas pintadas en *trompe l'oeil*, los mismos gestos exagerados. Los músicos de Drottningholm, dirigidos con delicadeza por Louis Langré, con instrumentos de época y tocados con chorreras y peluca dieron todo su sabor a una pieza de museo todavía sorprendentemente viva.

Alceste

Como sucediera un mes antes con *Salomé*,

la Opera de la Bastilla no obtuvo un gran éxito con la producción del *Alceste* de Gluck ya vista en la Wiener Festwochen. Como en el *Freischütz* que presentó en 1988, Achim Freyer sigue obstinado en la irrisión, sobrecargando una escena sumida en un farrago de personajes y objetos que no tienen nada que ver con esta obra austera y grave. A excepción de María Ewing, una *Alceste* creíble en escena pero vocalmente incierta, la distribución musical resultó pertinente; el coro y la orquesta confirmaron el excelente nivel que actualmente poseen bajo la hábil dirección del joven Graeme Jenkins. Los papeles secundarios se cubrieron bien y Gary Lakes desempeñó con destreza

compositor, la Opera de Lyon preparó una nueva puesta en escena francesa de la partitura lírica de Richard Strauss, *Ariadne auf Naxos* en la versión de 1912. Precedía a la ópera, como lo haría el prólogo de la versión definitiva de 1916, una selección de solos del señor Jourdain, sus maestros y servidores a modo de *Burgués gentilhomme* de Molière en la versión de Hofmansthal. Esta adaptación un tanto plúmbea de Ernst Theo Richter tuvo sin embargo el mérito de devolver a su contexto la música escénica conocida por la Suite, realizada por el compositor en 1918, además de descubrirnos con interés la versión original de *Ariadne*. Defendida por un equipo de alto rango en el que destacaba la altiva *Ariadne* de Margaret Price, esta producción nos ha permitido descubrir a la joven revelación Carmen Fuggis, Zerbina ágil y felina, que sustituía a Sumi Jo, enferma.

Los conciertos

En medio de una pléyade de conciertos parisinos el retorno de Pierre Boulez, ausente de los escenarios durante seis meses por razones de salud, constituía un encuentro de importancia. En el Châtelet, de nuevo al frente del Ensemble Intercontemporain y con un programa en el que se daban cita Schönberg y Stravinski, dos de sus compositores favoritos, Dallapiccola y Zimmermann que tras haber suscitado durante años ciertas reticencias comienza a imponerse en Francia. Con ojo avizor, paso firme y gesto claro, Boulez tranquilizó a sus fieles que, con estas condiciones óptimas, pudieron sumergirse en una de las obras maestras más sobresalientes de este siglo, *Stille und Umkehr* de Zimmermann.

Otro momento de intensa felicidad fue el concierto ofrecido por Vladimir Ashkenazi, Itzhak Perlman y Lynn Harrell. Rara vez se ha ejecutado el primero de los tríos de Schubert de modo tan caluroso y humano, o el Trío de Ravel tan vibrante y con tanto brillo. El sueño en estado puro.

Bruno Serrou



María Ewing como Alceste en la Ópera de la Bastilla

FOTO: KLEINE FENN

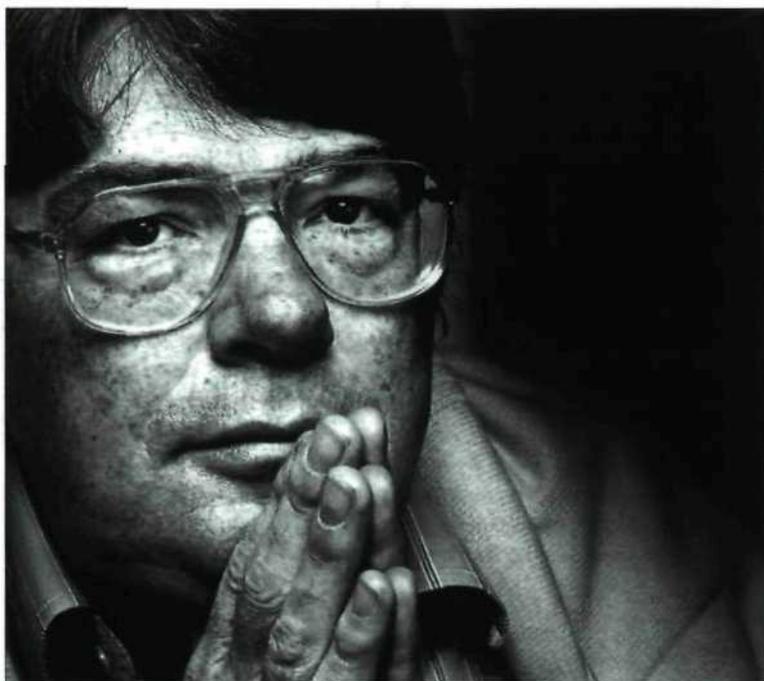
un rol peligroso y de jaez básicamente grotesco.

Ariadne auf Naxos I

Tras la *Mujer silenciosa* y *Salomé*, ofrecida en la versión francesa escrita por el

El Châtelet forja su anillo

El 25 y el 26 de este mes de junio, fin de semana, los wagnerianos y melómanos en general que puedan permitirse el viaje a París tienen cita con el estupendo teatro que es el Châtelet. Esos días *El oro del Rin* y *La Walkyria* inician el primero de los cinco ciclos del *Anillo*, los tres primeros partidos, que patrocinan los servicios culturales de Chirac con la colaboración de Radio France-Musique. *Sigfrido* y *El ocaso de los dioses* seguirán el 14 y el 16 de octubre, otro fin de semana. Jeffrey Tate, otrora ayudante de Solti en Londres, dirige musicalmente la obra inmensa. El director de escena y escenógrafo es Pierre Strosser, de quien puede esperarse —dentro de lo que dé de sí el presu-



Jeffrey Tate

FOTO: NIGEL PARRY

puesto— toda excentricidad a juzgar por su *Pelléas* de 1985 en Edimburgo (la historia era un sueño de Goulaud, borracho) y el *Idomeneo* de 1986 en Aix-en-Provence (cinco muertos al final; algún comentario malévolo decía que sólo faltaba entre ellos el propio Strosser). Se ha buscado un reparto internacional en el que aparecen equilibradas la veteranía (Kurt Rydl como Hagen), la solvencia (Robert Halé como Wotan y Viandante; Sabine Haas y Gabriele Sch-

naut como Brünnhilde), el buen hacer en alza (Franz Joseph Kapellmann como Alberich; Sergei Koptchak como Hunding) y la esperanza que acompaña a todo debut (Peter Straka como Loge; Jirki Niskanen como Siegmund; Karen Huffstodt como Sieglinde; y Heinz Kruse, que va a añadir el Siegfried II al I, por citar sólo papeles protagonistas). Prueba del mal momento del canto wagneriano francés es que el único nombre galo de cierto fuste lo aporta la

mezzo Nadine Denize (Fricka). La Orquesta es la Nacional de Francia y el Coro, el titular del Châtelet.

Presumen los organizadores de que su *Anillo* va a ser el primero completo que se escenifica en París desde 1957, cuando con decorados remodelados —los del estreno se habían mantenido hasta 1948— la Opera tuvo, con otros directores, a Knappertsbusch al frente de un reparto que hoy parece de música-ficción. Abstracción hecha de un ciclo completo en concierto que hace algunos años dirigió Marek Janowski también para Radio France, cierto es el caso. La sensacional *Walky-*

ria que presentó Wieland Wagner en 1965 no tuvo consecuencias cíclicas, si es que llegó a pensarse en ello, al desaparecer casi repentinamente el genial responsable en octubre de 1965. En la época de Rolf Liebermann, el arriesgado proyecto de confiar cada obra a un equipo escénico distinto no pasó del prólogo y la primera jomada (estrenos los días 6 y 18 de diciembre de 1976), pues si el *Oro* de Peter Stein/Karl-Ernst Hermann era tan dogmático como interesante, la *Walkyria* de Eduardo Arroyo/Klaus Michael Gruber constituyó un horror que, además de la estampida de Solti, trajo consecuencias, como se ve, para muchos años.

Así las cosas y a la espera de los resultados, es indiscutible que el Châtelet municipal va a ponerle a *La Bastilla* presidencial un par de banderillas tetralógicas de poder a poder en todo lo alto.

Angel Fernando Mayo

Châtelet. El anillo del nibelungo. *Oro del Rin*: 25.6; 29.6; 2.7; 31.10; 8.11; *La Walkyria*: 26.6; 30.6; 3.7; 1.11; 9.11; *Sigfrido*: 14.10; 21.10; 27.10; 4.11; 11.11; *El ocaso de los dioses*: 16.10; 23.10; 29.10; 6.10; 13.10. Precios: de 1000 a 120 francos por función (!); de 850 a 120 (II a V). Reserva de localidades por teléfono: 40 28 28 40; por correspondencia: 2, rue Edouard Colonne, 75001 París.

Un nuevo Scarpia

José van Dam reservó al público de Lausanne al privilegio de ver y oír su primer Scarpia, papel que volverá a representar a finales de mayo en Toulouse y en Chorégies d'Orange a finales de julio. En una producción escrupulosa y convencional de Nicolas Joël dispuesta en un decorado hiperrealista, el gran barítono ofreció una apasionante representación. Su concepto aristocrático y cínico del personaje le confirió una altura poco habitual y de gran clase. Podemos apostar a que van Dam no ha terminado aún de profundizar en su interpretación del verdugo romano.



Bruno Serrou

José van Dam

FOTO: DAULDE

VARSOVIA

Macbeth a la polaca

Varsovia. Teatro Wielki (Opera nacional). 6-V-1994. Verdi: *Macbeth*. Adam Kruszewski (Macbeth). Joanna Cortés (Lady Macbeth). Czeslaw Galka (Banco), Stanislaw Kowalski (Macduff). Coro y orquesta titulares del teatro Wielki. Escenografía y dirección de escena: Marek Grzesinski. Dirección musical: Andrzej Straszynski.



El Teatro Wielki de Varsovia

FOTOS: J. MULTARZYNSKI

Legamos a la ópera con ese tufillo de superioridad tan propio del cateto que nada ha visto. Casi casi mirando por encima del hombro lo que tan equivocadamente suponíamos iba a ser un pobre escenario y una mediocre representación en un discreto teatro de ópera ubicado en un viejo país del Este inmerso en una profunda crisis económica y social. Pronto el ignorante cateto quedó deslumbrado: la escena del Teatro Wielki de Varsovia es, con sus inmensos 1159 metros cuadrados, la mayor del mundo, mientras que el sofisticado equipamiento técnico que articula sus cuatro escenarios móviles y uno más rotatorio no tiene nada que envidiar a los principales teatros líricos. A ello es preciso añadir los inmensos talleres y dependencias complementarias.

Un total de 1300 personas atienden al Teatro Wielki, sede de la Opera Nacional de Varsovia e inaugurado como gran escaparate internacional del socialismo polaco el 19 de noviembre de 1965. Pero de nada serviría todo este deslumbrante equipamiento y esa apabullante grandiosidad espacial y numérica si detrás no existiera un equipo, una tradición y unos responsables culturales a tono (ahí está el sangrante Teatro Maestranza, tan muerto de risa), capaces de aprovechar los infinitos recursos que brindan tales instalaciones.

Bastó que se alzara el telón tras una sobresaliente y envolvente lectura del preludio (¡con el flautín afinado!) para que instantáneamente cualquier resquicio de duda quedara perfectamente disipado. La producción del *Macbeth* verdiano no podía tener mejor y más espectacular inicio: la acrobática aparición de las brujas se produce desde las acusadas alturas del escenario, cayendo pausadamente todas ellas suspendidas por finos y casi invisibles hilos. La escena —un gigantesco y vacío plano inclinado formado por rejillas metálicas que se pierden en el lejano fondo— es absolutamente idéntica a la diseñada por Harry Kupfer para la casa de Hundling en

el primer acto de su *Valquiria bayreuthiana*. Conviene señalar que esta producción de *Macbeth*, firmada por Marek Grzesinski data de 1985, mientras que la *Tetralogía* de Kupfer no se estrenó hasta 1988, es decir, tres años después.

La inteligente e imaginativa visión de Grzesinski (1949) se encuentra plagada de hallazgos y agudas interpretaciones, con un soberbio empleo de los muchos recursos y posibilidades que ofrece un libreto como el de *Macbeth* y/o un escenario como el del Teatro Wielki. La visión de los ocho reyes por Macbeth (que aparecen desfilando en solemne fila india); la irrupción del lecho con el cadáver del rey Duncan cayendo por la rampa de acceso al castillo; las alucinantes visiones



Macbeth en el Teatro Wielki.

de los espectros por parte de Macbeth; la súbita y absoluta interrupción de la representación, dejando la sala —foso de la orquesta incluido— en total oscuridad, creando con ello un tenso silencio absoluto durante el que varios minutos el público se convierte en coprotagonista del espectáculo; la escena de las brujas, Macbeth y el humeante caldero (tercer acto); la supuesta irrupción del «Bosque de Birnam» en el último cuadro de la ópera... todo son sólo algunos ejem-

plos de los aciertos de este admirable *Macbeth* polaco, tan lejos del cartón-piedra como de las banalidades al uso, y en el que sí resulta censurable el rutinario y convencional vestuario, que parece chimir con la original escenografía.

Elevado, sin alcanzar la genialidad de lo escénico, fue el nivel musical, empezando por la magnífica prestación de una orquesta tan disciplinada como curtidada en lides líricas, gobernada con mimo, convicción y atención por los detalles por el veterano Andrzej Straszynski, director musical del Teatro Wielki. En el plano vocal destacó Joanna Cortés —una soprano para Lady Macbeth— capaz de perfilar su sensacional personaje de forma creíble. Pudo con los agudos (pulido su delicado y etéreo rebemol agudo del final de *Una macchia è qui tuttora*), pero sus graves no llegaron a alcanzar plenamente la consistencia requerida. Menor relieve alcanzó, dentro siempre del muy elevado tono de la representación, el estático Macbeth del barítono Adam Kruszewski. Notable el Banco del bajo Czeslaw Galka y suficiente e incluso brillante el Macduff de Stanislaw Kowalski. El inmenso teatro, abarrotado de un público jovencísimo —en tejanos y que parece ir a la ópera como aquí se va al cine de verano y a los toros—, escuchó durante minutos y minutos las viscerales ovaciones y entusiasmados vítores que únicamente generan los mejores espectáculos. Este lo fue.

Justo Romero

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



BARCELONA

Captar un público nuevo



Jordi Mora al frente de la Orquesta del Vallés.

FOTO: COLITA

El primer concierto del ciclo de música clásica patrocinado mayoritariamente por Pans & Company, la cadena de restauración especializada en bocadillos, obtuvo una excelente respuesta de público, 1.500 personas, en su mayoría jóvenes, abarrotaron el pasado 26 de marzo la Sala Comillas de las Reales Atarazanas para escuchar el *Requiem* de Mozart, interpretado por la Orquesta Sinfónica del Vallés y cinco corales de Sabadell, bajo la dirección de Jordi Mora. Como solistas vocales actuaron la soprano María Lluïsa Muntada, la mezzo-soprano Montserrat Tomuella, el tenor Francesc Gamigosa y el barítono Jordi Ricart.

El concierto, que se inició con la obra *Fratres* del compositor Arvo Pärt (1931), es el primero de una nueva iniciativa que pretende divulgar la música. Una amplia campaña publicitaria en vallas, prensa y televisión movilizó a un público, mayoritariamente joven, que normalmente no acude a los conciertos que se celebran en la Palau de la Música. Las 1.500 localidades (a precios populares) puestas a la venta se agotaron rápidamente y centenares de personas se quedaron sin poder asistir al concierto.

El segundo concierto del ciclo, que tuvo lugar el 30 de abril, en el mismo escenario, estuvo protagonizado por una nueva orquesta: la Filharmonia de Cambra de Barcelona, conjunto sinfónico de plantilla variada integrado en su mayoría por miembros de la Orquesta Sinfónica del Gran Teatro del Liceo. La nueva formación, dirigida por Ernest Martínez Iz-

quierdo, ofreció un programa con obras de Mozart (obertura de *Don Giovanni* y *Concierto para clarinete*) y Mendelssohn (*Sinfonía «Italiana»*) con la actuación solista de Joan Enric Luna.

El ciclo, que consta de seis conciertos con carácter mensual, se desarrollará hasta el próximo 30 de septiembre. El 19 de mayo, en la Villa Olímpica, la Orquesta Sinfónica del Vallés, dirigida por John Georgiadis, interpretó la obertura de *La flauta mágica*, el *Concierto para violín* de Sibelius, con Sergio Prieto como solista, y la *Heroica* de Beethoven. El 8 de junio, de nuevo bajo la dirección de Jordi Mora, el conjunto sinfónico del Vallés se presentará en la Estación de Francia, con un atractivo programa: el poema sinfónico *Finlandia* de Sibelius, la *Sinfonía del Nuevo Mundo* de Dvorák y una versión libre para piano y orquesta de la *Suite de «Porgy and Bess»* de Gershwin, con la esperada actuación del veterano Tete Montoliú. Los dos últimos conciertos del ciclo Pans & Classics se celebrará en el Palau de la Música: el 15 de julio actuará la Orquesta del Gran Teatro del Liceo bajo la dirección de Ernest Martínez Izquierdo, interpretando el *Concierto para violonchelo* de Dvorák, con Lluïsa Claret como solista, y la *Sinfonía «Patética»* de Chaikovski. El ciclo, que está consiguiendo una amplia respuesta del público, será clausurado el 30 de septiembre por la Orquesta Ciutat de Barcelona que, dirigida por Jordi Mora, interpretará las *Sinfonías Quinta y Sexta* de Beethoven.

Javier Pérez Senz

Repertorio inhabitual

Sabadell. Teatre de La Farandula. 11-V-1994. Gounod, *Romeo et Juliette*. Sung Eun Kim (Juliette), Rosa Mateu (Stéphano), Jordi Galofré (Rómeo), Lluïsa Sintes (Mercutio), Stefano Palatchi (Frère Laurent). Cor dels Amics de l'Opera de Sabadell. Orquesta Sinfónica de Sabadell. Director: Javier Pérez Batista. Escenografía de Joan Jorba con vestuario de Ramón Ivars. Dirección de escena: Pau Monterde.

Siempre hemos considerado positivo el esfuerzo que realizan Amics de L'Opera de Sabadell, aunque posiblemente discrepemos del camino a seguir, en el que tendría que ser el segundo teatro de ópera de Catalunya; su visión tiene más presente los cánones de la ópera tradicional de hace años que una cierta evolución estética, que debería realizarse no sólo en el espacio escénico; sería de desear que, ahora que los melómanos estamos huérfanos de nuestro primer coliseo, esperemos que sólo hasta 1997, esta entusiasta agrupación reconsiderara sus objetivos. Dentro de su planteamiento un punto a veces positivo es la programación de obras infrecuentes, como es el caso de la que nos ocupa; sin ser lo mejor de Charles Gounod, la ópera tiene suficientes valores para su puesta en escena. Precisamente la producción intenta ser evolutiva, pero se queda a mitad de camino: es cierto que el drama de Romeo y Julieta es común a todos los tiempos, por ello nada, en principio, que objetar que se traslade a Sarajevo, muy actual por las luchas fratricidas, siempre y cuando se complete la idea y no quede de una forma tan esquemática; mejor estuvo la dirección de escena en coro y cantantes, con la excepción de Jordi Galofré que, por su tendencia estática, requería un mayor apoyo. La parte vocal tuvo en Sung Eun Kim una delicada Juliette, muy correcta en lo musical y en las dificultades de la partitura, más limitada en la expresividad. Jordi Galofré es un tenor con amplias posibilidades, pero la obra de Gounod le es aún prematura, al faltarle, a su bella voz, un mejor fraseo y una seguridad que puede adquirir cantando. Con un gran nivel Stefano Palatchi, dando elegancia al Padre Laurent y Lluïsa Sintes como Stéphano, muy correctos Rosa Mateu y Antoni Comas, y discretos el resto del reparto. La Orquesta Sinfónica del Vallés, dirigida por Javier Pérez Batista, estuvo cohesionada, pero falta de un mayor desarrollo de matices, y el coro cumplió.

Albert Vilardell

Arte perenne

Barcelona. Palau de la Música Catalana. 19-V-1994. Victoria de los Angeles, soprano; Geoffrey Parsons, piano. Obras de Galuppi, Caccini, Pergolesi, Falconieri, Schubert, Fauré, Moreno, E. Halffter y canciones tradicionales.

Victoria de los Angeles debutó en el Palau de la Música Catalana el 19 de mayo de 1944, con un programa de lieder organizado por la desaparecida Asociación Cultural y Musical de Barcelona; en aquella ocasión los melómanos de la ciudad condal pudieron descubrir a una cantante que con veinte años poseía una natural madurez. Poco después hace su debut en el Liceu con un papel tan difícil como la Susana de *Le nozze di Figaro* de Mozart, y en 1947 gana el Concurso Internacional de música de Ginebra, que la da a conocer, saltando a la fama a partir de su versión de *La vida breve* de Falla que cantó en la BBC en 1948, iniciando una larga carrera que aún continúa. Durante los primeros años la ópera tuvo gran importancia en su carrera y de sus grandes creaciones merece destacarse *Manon* o *Faust*, verdaderas muestras del arte interpretativo, pero poco a poco fue adentrándose en el mundo del lied y se convirtió en una de las grandes figuras del género. Su voz, de timbre bello, su excelsa musicalidad, su delicado fraseo y su capacidad de expresar estilos dispares le ha permitido dar tal grado de versatilidad a sus versiones, que cada una de ellas es una lección de cómo debe cantarse. Pero además Victoria conserva la ilusión y la fragancia de la juventud y cada concierto no es sólo un reto para conseguir mayor identificación, sino el placer de comunicar con el público.

Para celebrar los cincuenta años de su debut el ciclo Ilercámara ha incluido un recital de la cantante, donde corroboró su versatilidad con música de los siglos XVI al XX. El ciclo se inició con una serie de canciones italianas: *Ewiva la rosa bella* de Galuppi, de gran ductilidad, *Tu ch'hai le penne, Amore* de Caccini, llena de naturalidad, *Se tu m'ami* de Pergolesi, a la que da transparencia, y *Vezzasette e care pupillette* de Andrea Falconieri, con una gran fuerza descriptiva. En el mundo de Schubert, fundador del lied moderno, demostró su variedad: desde la descripción poética a la vivacidad, de la nostalgia a la delicadeza, de la fragilidad al carácter festivo, cerrando con la conocida *Ave Maria* a la que da un sentido de angelical plegaria.

En la segunda parte alternó el mundo típicamente francés de Fauré, con la canción iberoamericana, con *El sampedrino*, tango milonga de Guastavino, sublime por el carácter que le otor-

ga, el canto de cuna mejicano de Salvador Moreno, el estilo desenfadado de *Ai que linda moça*, fado portugués de Ernesto Halffter. Se completó con el mundo de la canción tradicional; inglesa con *Blow the wind sutherly*, armonizada por Gerald Moore, gran pianista que acompañó a la cantante en noches inolvidables, *Los pelegrinitos* con la luminosidad del mundo andaluz del brazo del gran poeta Federico García Lorca y *La dama d'Aragó*, con arreglos de Manuel García Morante, en donde la cantante envuelve el texto para dar verdadero sentido a la palabra. Es cierto que la voz de la cantante, como es lógico, deja traslucir un cierto desgaste, con falta de

mayor redondez o fijación en algunas frases, pero su gran inteligencia le permite superar estas limitaciones y compensarnos con su humana destilación del arte. Con el escenario lleno de flores la cantante correspondió a los aplausos con tres bisés, destacando *Damunt de tu només les flors* de Mompou, al que supo darle el carácter íntimo y sublimado, que respira la música del compositor y *Carmen*, donde da una verdadera lección del carácter de la gitana. Especial mención merece el acompañamiento de Geoffrey Parsons, que consigue no sólo un gran nivel de penetración con la cantante, demostrando que se puede ser protagonista si se consigue una total integración con el mundo mágico de los compositores.

Albert Vilardell



Victoria de los Angeles

FOTO: CHRISTIAN STEINER

CÓRDOBA

Como en botica

Córdoba. Gran Teatro. I-IV-1994. Puccini: *Tosca*. Sharon Spinetti (Flora Tosca), Ignacio Encinas (Mario Cavaradossi), Thomas Potter (Scarpia), Pedro Castillejo (Spoletta), Pedro Farnés (Cesare Angelotti). Coro del Gran Teatro de Córdoba. Orquesta de Córdoba. Director de escena: Luis Iturri. Dirección musical: Elena Herrera.



Tosca en el Gran Teatro de Córdoba

FOTO: MANUEL ANGEL JIMENEZ

tro Arriaga de Bilbao y firmada por el discutido Luis Iturri, director del teatro bilbaino y que a punto estuvo de convertirse en máximo responsable del muy problemático y aún hoy aletargado Teatro Maestranza de Sevilla.

Iturri se ha adentrado en *Tosca* a través de una visión convencional y rutinaria hasta la exasperación, que insiste una vez más en los mil trillados tópicos que no hacen sino limitar y encasillar a la celosa e infortunada diva. *Tosca* requiere, merece e incluso exige nuevas ideas para liberarse de tanta reiteración, de tanta monotonía, de tanta pobreza de ideas, de tanta insistencia en los lugares comunes de siempre. En esta *Tosca* iturriana hay, además, momentos francamente mal resueltos, que incluso perjudican el desarrollo musical de la ópera. Así ocurre, por ejemplo, en el célebre *Te Deum* que cierra el primer acto, durante el cual Iturri hace irrumpir dos especies de ridículas cruces de mayo que aparecen simultáneamente por ambos lados de la escena, ahogando con ello el movimiento dramático y el paralelo *crescendo* musical.

No es el único punto débil de esta visión ingenua y deficiente del popular título pucciniano, adornado por obra y arte de Iturri con *boutades* tan grotescas como la ridícula y pueril caricatura del sacristán (con sus burdos y exagerados hipidos) o al insistente besuqueo bucal que mantienen *Tosca* y Cavaradossi a lo largo de todo el primer acto. En el se-

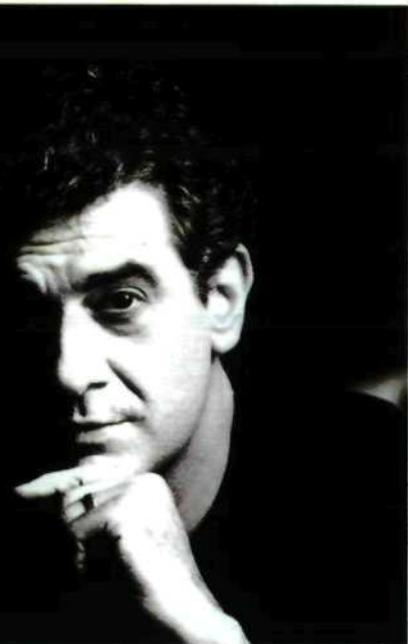
gundo todo parece arreglarse: la escena de la tortura de Cavaradossi por los esbirros de Scarpia está agudamente resuelta (la encarnizada acción se desarrolla mediante la silueta de las sombras de los protagonistas proyectadas sobre un tapiz interpuesto entre éstos y el público), pero luego, en el tercer y último acto, el interés decae de nuevo, con una azotea del romano castillo de Sant'Angelo que se antoja más bien especie de corralito de niños. No menos ridículo resultaba el cubículo desde el que supuestamente *Tosca* se arroja al vacío.

Pero lo mejor y peor de esta *Tosca* cordobesa acontece en el capítulo musical, en el que, como en botica, hubo de todo. Lo más subrayable fue la soprano estadounidense Sharon Spinetti, una Flora *Tosca* de notabilísima factura, poliédrica y equilibrada. Una voz segura y de considerable calado dramático y vocal. Tras el *Vissi d'arte*, la representación se interrumpió durante varios minutos a causa del entusiasmo del público. Destemplado y hasta desgañado a veces el voluntarioso pero insuficiente Cavaradossi de Ignacio Encinas y decepcionante el muy mediocre y meliflúo Scarpia del estadounidense Thomas Potter.

Bien el Coro del Gran Teatro de Córdoba (menos que en la *Tosca* de noviembre de 1991 en el Teatro Maestranza de Sevilla) y la Orquesta de Córdoba, gobernada con tino y corrección por la cubana Elena Herrera, cuyo logro más meritorio desde el foso fue el conseguir imprimir coherencia y unidad al muy variopinto elenco.

Justo Romero

Las voces de mañana...



A CORUÑA

Haciendo orquesta

A Coruña. Palacio de Congresos. Temporada de la OSG. 28-IV-1994. Director: Edmon Colomer. Fauré: *Pelléas et Mélisande*. Hindemith: *Der Schwanendreher*. Beethoven: *Sinfonía n.º 8*. David Quiggle, viola. 5-V-1994. Director: Maximino Zumalave. Brahms: *Variaciones sobre un tema de Haydn*. Ginastera: *Concierto para arpa y orquesta*. Macías: *Duplo*. Chaikovski: *Romeo y Julieta*. Celine Landelle, arpa.



Edmon Colomer

FOTO: ROS RIBAS

En la pasada temporada de la OSG se pudo apreciar que Edmon Colomer no goza del favor del público coruñés lo cual se ha visto constatado en las poco favorables críticas que ha recibido tras dirigir esta temporada sus dos atractivos programas; los dos críticos coinciden en señalar la escasez de público cuando dirige Colomer, en la *impasibilidad* con que se reciben sus interpretaciones y en el reproche hacia unas versiones *poco cuidadas y gruesas*. Por lo que a mí respecta, disiento de los criterios interpretativos de Colomer, de sus *tempi* nerviosos, de su fraseo quebrado y de sus compactos planos sonoros; pero reconozco sin ambages que poseen coherencia interna y que son fruto de su buen trabajo en unos ensayos que están sirviendo para *hacer orquesta* y que pare-

cen satisfacer a los profesores de la OSG. De hecho la estrecha colaboración entre Colomer y la OSG se prolongará en la próxima temporada en la que dirigirá varios programas con la *Tercera Sinfonía* de Bruckner como obra estrella.

A lo largo de estas dos temporadas se ha podido apreciar, igualmente, el escaso interés del público coruñés por la producción de los compositores españoles en activo: los aplausos terminan, por lo general, en el momento en que el director se dirige a los bastidores. En el caso de *Duplo*, Zumalave permaneció en el podium para que el público diera a Macías oportunidad de saludar. *Duplo* se programó respondiendo a la intención de que la OSG interpretase en su sede las obras que tocó en el último Festival de Alicante donde la crítica elogió esta obra que, como todas las

de su autor, muestra una fe inmutable en los códigos maximalistas de la década de los 60. Particularmente —y sin tener en cuenta las abismales diferencias entre los *oficios* de ambos compositores— me parecía creer que *Duplo* había sido compuesta en 1965 y el *Concierto de arpa* en 1991 y no al revés pero, evidentemente, el hiperconservadurismo de Macías es una opción personal de la que no cabe hacer inferencias estéticas.

El auténtico protagonismo de ambos programas correspondió a los solistas, miembros de la OSG sobre cuya calidad he llamado la atención en anteriores reseñas. Dice mucho a su favor la elección de unas obras poco frecuentadas a pesar de estar reconocidas como modelos de repertorio para arpa y viola solistas. Quiggle, consecuentemente con sus magníficos comentarios para el programa de mano, logró una profunda interpretación de la patética obra de Hindemith, con *aciertos especialmente notables* en el complejo segundo movimiento y una bellísima resolución para el desafío que representa el solo —improvisado en tiempo lento. De Landelle admiraba la exactitud rítmica y la calidad de un sonido capaz de *correr* en un Auditorio de acústica deplorable como es el nuestro; los movimientos extremos del *Concierto* de Ginastera, le dieron ocasión sobrada para lucir estas virtudes revelando la riqueza y limpieza de ataque y la enorme amplitud de su gama dinámica, el *Molto moderato* nos reveló una digna heredera de Zabala en la sensualidad del fraseo y en la imaginación tímbrica.

Xoán M. Carreira

...están aquí hoy!

Kwangechul Youn • Inva Mula • Tchako • Nina Stemme • Plácido Domingo • Ainhoa Arteta



LIVE RECORDING

MADRID

Su propia jerarquía

Madrid. Auditorio Nacional de Música. 25-IV-94. Bruckner: *Sinfonía n.º 4 en mi bemol mayor «Romántica»*. 27-IV-94. Bruckner: *Sinfonía n.º 8 en do menor*. Orquesta Filarmónica de Munich. Director: Sergiu Celibidache.

Hace ya treinta años Federico Sopeña insistía en que las sinfonías de Bruckner debían ser tocadas solas —en programas monográficos— y en lugares especiales: para él, iglesias y aún mejor catedrales. El ciclo de la Fundación Caja de Madrid ha demostrado que esto no tiene que ser necesariamente así... hasta que llega Celibidache con su esplendorosa Filarmónica de Munich, y la singularidad se impone.

No es ya mera cuestión del *tempo* que establece el hoy invernal director rumano, otrora vital móreno de verde luna, que haría interminables los programas si incluyeran en ellos otras obras; es la dimensión física, arquitectónica que otorga a las partituras —«Bruckner es el más grande compositor sinfónico de todos los tiempos»— y aún más la espiritual, pues nada puede oírse antes o después, ni siquiera otras músicas mejor escritas y de mayor rango creativo, que las hay, cuando Celibidache, aventando segundo a segundo las pavesas de su portentosa inteligencia musical, dicta las Tablas de la Ley. Y, sin embargo, aun dentro siempre de la singularidad, no todo el Bruckner del viejo maestro alcanza siempre el rango de su propia jerarquía.

La *Romántica* fue la sinfonía con la que Celibidache empezó a fraguar su particular mito bruckneriano; con ella acalló críticas rancias, cosechó conversos y alcanzó dondequiera triunfos inenarrables. Así fue el de Madrid con la ONE, en marzo de 1979. El *tempo* era ya amplio, pero no parsimonioso; la división de las cuerdas en el trémolo de la coda del Finale, para producir su famoso efecto *ostinato*, no escrito así en ninguna de las versiones de la *Sinfonía en mi bemol mayor* (Rafael Periañez, veterano primer violín de la Orquesta se lo hizo ver al maestro, para ganarse un despectivo:

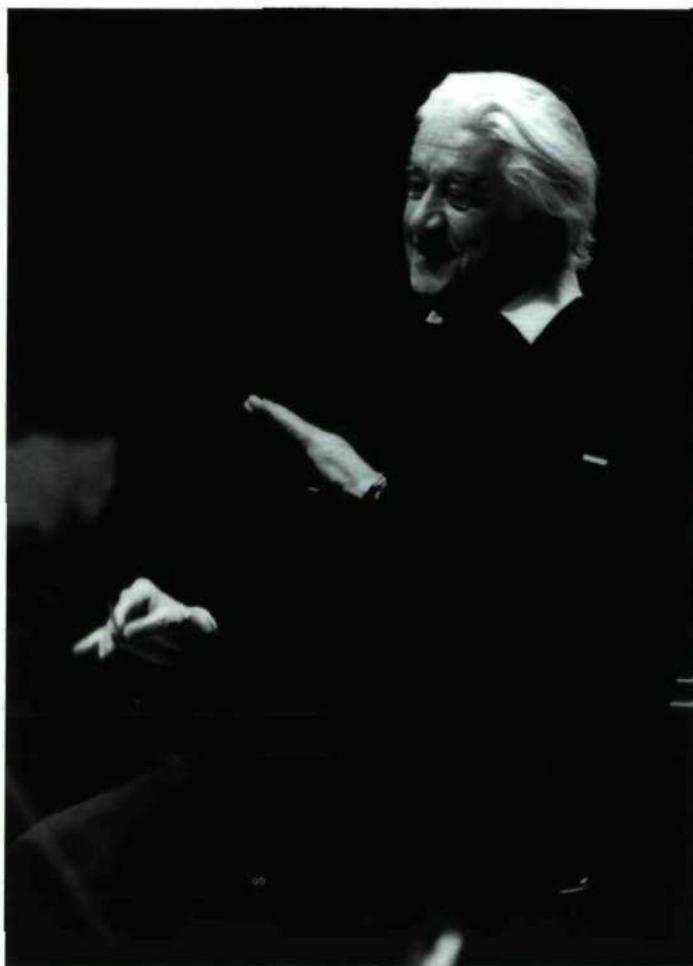
«¡Cómo! ¡Qué dice usted! ¡Qué dice!»), produjo una impresión apocalíptica, en parte estimulada por el griterío del propio director en trance de espolear a nuestra orquesta. Hoy estos minutos han sido magnificados. Sin necesidad de ser espoleada con la voz, la magnífica cuerda de la Filarmónica de Munich desarrolla un *crescendo* hipnótico que corta la respiración del público. Y, sin embargo, para quienes hemos de contar ya con nuestra memoria se impuso hogaño la sensación de lo artificial, de lo demasiado controlado. Elongar la *Romántica* hasta más allá de lo que soporta su estructura, aclarar su color brumoso matutino hasta hacerlo acerado, provocar la inseguridad de los trompas protagonistas, desviar la atención de los

oyentes al efecto sonoro del *ostinato* a costa de la conclusión con el motivo principal o cíclico, eso pertenece al reino del capricho antes que al de la verdad musical que Celibidache dice defender a ultranza.

Pero dos días después llegó el concierto quizá más esperado por la brucknerofilia madrileña durante años. La monumental *Octava* es una macroestructura capaz de resistir lo que ella misma exige: el *tempo* y la articulación hiperdimensionales; y el *tempo* y la articulación que el actual Celibidache puede dar coinciden con lo que la obra está dispuesta a recibir, siempre que la ejecución alcance el nivel de excelencia que esta velada distinguió a la Filarmónica de Munich. Celibidache pudo permitirse lujos como utilizar dieciséis violas, duplicar la madera —ya lo había hecho en el concierto anterior— y doblar todas las flautas (seis instrumentistas),

y emplear para los dos golpes de platillos, separados por breves compases, los platillos chinos y los turcos. Esto es anecdótico en cuanto la respiración, la articulación, la claridad tímbrica, el empaste y la gama dinámica se lograron con pasmosa naturalidad. Celibidache recuperó incluso algo de su plástica gestualidad añeja. La Orquesta tocó como si le fuera la vida en el empeño. El portentoso timbalero, el gran solista del Finale, fue aclamado como un torero. Por amargarle un poco el dulce a Celibidache: ¿por qué no utiliza las arpas de la edición Haas en el Adagio, prolongadas al aire tras los dos grandes *tutti*, cuando su *tempo* y su limpieza conseguirían un efecto —éste sí legítimo— mágico?

Pero la noche del 27 de abril de 1994, minucias aparte, Celibidache volvió a delimitar su propia jerarquía, y el recuerdo de su *Octava* de Bruckner nos acompañará a muchos de los allí presentes hasta que nuestra propia coda concluya en el silencio.



Sergiu Celibidache

FOTO: NEUMEISTER

Angel Fernando Mayo

Sin platillos pero con tubas

Madrid. Auditorio Nacional de Música. 4-V-94. Mendelssohn: *Ruy Blas* (obertura). Mozart: *Concierto para piano y orquesta n.º 23 en la mayor*. Schumann: *Sinfonía n.º 2 en do mayor*. Pianista: Helen Huang. 5-V-94. Mendelssohn: *El sueño de una noche de verano* (suite orquestal). Bruckner: *Sinfonía n.º 7 en mi mayor*. Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig. Director: Kurt Masur.

En el ciclo Bruckner, la niña bonita de sus sinfonías, la *Séptima*, había sido encomendada a la fina Gewandhaus de Leipzig y su veterano —veintidós años en el cargo— director titular Kurt Masur, quien tiene, al parecer, en la *Sinfonía en mi mayor* la tarjeta de visita y una especialidad, pues es la primera que ha vuelto a grabar —el ciclo completo lo realizó con la Gewandhaus para Eurodisc hace ya un puñado de años— con la Filarmónica de Nueva York, de la que es también titular desde 1991, asimismo al parecer, con gran éxito.

Como aperitivo, para el ciclo Orquestas del Mundo, que organizan Ibermúsica y la Fundación Tabacalera, formación y maestro dieron un concierto a sala llena y bien acogido. Es natural que la Gewandhaus pasee por el mundo la música de Mendelssohn, quien fuera el verdadero fundador de la fama de la agrupación; ya no lo es tanto que se repitan dos títulos suyos en conciertos sucesivos, cuando la pulcra ejecución no alcanza mayor calidad estilística y la sinfonía de Bruckner no tiene nada que ver —a diferencia de parte de su música religiosa— con los procedimientos mendelssohnianos. Tampoco se justifica que se aproveche la cancelación de solistas de rango para colar a una presunta niña prodigio de origen chino, a la que Masur aplaude y escucha —la propina— paternalmente después de acompañarla en plan expeditivo, que en la actualidad toca a Mozart y Chopin con la precisión metronómica y dinámica de una pianola. La perplejidad aumenta cuando la *Sinfonía n.º 2* de Schumann suena en sagaz observación de un querido colega «como si estuviera perfectamente escrita», pero sin corazón, sin la exquisita poesía del Adagio espressivo: jay, manes de Schuricht, de Argenta, del Celibidache de antaño, entre otros! Mas donde el alma se le cae a uno a los pies es en la sinfonía de Bruckner, alterada por el director para conseguir el éxito que suele acompañar a la saturación sonora, al estruendo.

La dirección nerviosa y atosigante de Masur, quien marca sin batuta, carece de la dialéctica tensión-distensión, de la respiración, de la expresividad del silencio y de la progresión sin las que el sintonismo bruckneriano no puede superar la rancia apariencia de lo trivial, de



Kurt Masur

FOTO: RAFA MARTÍN

lo burdo. Bien, aun así esto no tendría mayor importancia —hay muchas famas injustificadas— si Masur, después de no emplear —por pureza armónica, según él—, el reforzamiento de platillos, timbales y triángulo en el gran clímax del Adagio, no metiera a empujones las tubas wagnerianas —previstas por Bruckner sólo para ese mismo Adagio como medio de expresión tímbrica— en la coda del primer movimiento y en todo el Finale. A Franz Schalk, a Ferdinand Löwe y a ningún director de la tradición se les habría ocurrido tal delito de lesa música. Pero sí a Masur, quien se dejó en el desván toda la maravillosa poesía sonora de los dos primeros movimientos, para asegurarse el éxito del ruido prosaico con los dos postreros.

Lo peor es que, después de las elongaciones celibidachianas, esta contundencia trucada y hueca supuso para algunos la vuelta a la normalidad. Por mi parte, mi deseo es que la Alemania del Este se reencontrara con las raíces de su rica cultura, que las excelentes orquestas sajonas hallen al fin buenos rectores y que nunca más la política eleve, en el terreno musical, a la categoría de maestros cocineros a meros cabos furrieles.

Angel Fernando Mayo

Masur en la Residencia

Kurt Masur no parece muy feliz. Cuenta que la continuidad histórica de su Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig está a punto de quebrarse. Llevaba doscientos cincuenta años trasvasando profesores y alumnos con la escuela musical de la ciudad y ahora, tras la unificación, esa tradición puede perderse por razones administrativas. Masur explica que, a punto de dejar la orquesta, volvió sobre su decisión en razones de las dificultades de ésta. No habla de los acontecimientos que preludieron el definitivo derrumbe del bloque del Este, cuando la emigración masiva de centenares de miles de personas de la RDA abrió la grieta por donde se coló hasta agotarse la escasa energía que le quedaba al sistema. No cuenta que su nombre sonó repetidamente como presidente de una renovada RDA, confederada con la otra Alemania. Masur no fue presidente pero su autoridad moral favoreció el que la liquidación del socialismo se hiciera de modo incruento. Se cuenta que cuando la suerte estaba echada, cuando peligró la Orquesta como institución, ciudadanos de Leipzig que jamás acudían a un concierto se reunieron en torno a ella para defenderla porque era su más preciada seña de identidad.

Insiste en el carácter democrático de la Gewandhaus, que no nació para entretenir ocios reales, nobiliarios ni eclesiásticos sino de la voluntad de los gremios, impregnados de espíritu popular. Cuando alguien le pregunta el por qué del éxodo de maestros europeos hacia USA afirma que no se trata de que Mahoma haya ido a la montaña sino al revés: han sido las orquestas norteamericanas las que han buscado a maestros europeos que poseen la clave de un sonido y un modo de hacer especiales. Habla de su experiencia como intérprete y oyente con algunos de sus ilustres predecesores en la Gewandhaus: Abendroth, Konwitschny, Neumann. Al final nos contó que muy pronto dejará la orquesta, sin embargo, y se dedicará a la otra, a la de Nueva York. Y que en Leipzig le sustituirá un norteamericano europeizado: Herbert Blomstedt.

Maestro tras Maestro

Madrid. Auditorio Nacional de Música. 29-IV-1994. Beethoven: *Cuarta y Séptima Sinfonías*. 30-IV-1994. Franck: *Sinfonía en re menor*. Ravel: *Ma mère l'oye*. Debussy: *El mar*. Orquesta Filarmónica de la Scala. Director: Carlo Maria Giulini.

Aún frescas en el Auditorio Nacional y también en la sensibilidad de casi todos las profundas y emocionantes sonoridades brucknerianas escuchadas dos días antes a Celibidache y sus filarmónicos muniqueños, el gran Carlo Maria Giulini (1914) irrumpió en la misma sala con dos programas bien diferenciados, el primero integrado por las *Sinfonías Cuarta y Séptima* de Beethoven y el último por obras de Franck, Ravel y Debussy. Probablemente, ningún otro director actual podría haber liberado al oyente de la fresca y siempre imborrable vivencia celibidachiana.

A diferencia del científico Maestro rumano, el refinado Maestro italiano no hace de la búsqueda de la perfección interpretativa un requisito inexcusable para que aflore la música. Latino como Celibidache, Giulini opta por concentrar su ilimitada capacidad de generar belleza en la materia espiritual que subyace en el pentagrama.

La música brota así con una naturalidad y coherencia que emanan de la absoluta sinceridad —ética y estética— de la batuta. Giulini —ojos cerrados; pies firmemente adheridos al podio; gestos tan comedidos como sutiles y poco variados— parece dirigir para sí mismo, en una especie de interiorización a través de la cual, paradójicamente, contagia e impregna a sus músicos.

El Beethoven reciente de Giulini es bien conocido a través del ciclo sinfónico que está registrando con la misma orquesta con la que ahora ha vuelto a Madrid, quien sabe si por última vez. Frente a una *Cuarta* apagada (*Allegro vivace*), corta de pulso y aliento (*Menuetto*), por momentos in-

cluso mortecina (*Adagio*), en la que se produjeron relevantes irregularidades orquestales (desde el excesivo entusiasmo del timbalero hasta los desajustes de la cuerda en el final del *Adagio*), en la segunda parte llegó esa luz cenital que sólo directores de la dimensión de Giulini —¿cuántos quedan?— son capaces de alumbrar. Una *Séptima* antológica, cuya belleza expresiva logró imponerse incluso sobre el irreprimito ímpetu del timbalero, las desafinaciones de la



FOTOS: RAFA MARTÍN



Carlo Maria Giulini durante los ensayos en el Auditorio Nacional.

flauta más *lontano* que *vicino* al tono y la ausencia de ese sonido grueso y sólido tan característico de los conjuntos sinfónicos centroeuropeos.

Más abrumadoras resultaron estas limitaciones de la orquesta milanesa en el segundo programa, iniciado con la irregular *Sinfonía* en

re menor de Franck, en la que los sombríos compases iniciales bastaron a Giulini para sugerir todo un mundo anímico, que se desarrollaría poco después a través de momentos de verdadera magia sonora, como el canto inicial del segundo movimiento —expresado por el corno inglés acompañado por el arpa y la cuerda en *pizzicato*— o el indescriptible final de ese mismo movimiento.

En el pegadizo y por Giulini muy comedidamente entendido tercer movimiento acaso faltara algo de ese *fuego* que reclamó Franck para su popular composición.

Limitó la cuerda el exquisito maestro de Barletta a las precisas proporciones (8-8-6-4-3) para narrar como un delicioso cuento encantado —casi de casita de muñecas— un delicioso cuento encantado —casi de casita de muñecas— *Ma mère l'oye* de Ravel, en una versión repleta de sutilezas que

fueron enturbiadas por las ostensibles imprecisiones y deficiencias de los profesores de la orquesta milanesa. Lo mejor llegó al final, con un impresionante e impresionista *La mer* de Debussy, en el que, por única vez en los dos programas, la orquesta casi pareció estar al nivel del insigne maestro que la gobernaba. Aún se prorrogaría el programa con una ralentizada —casi celibidachiana— lectura del *Preludio a la siesta de un fauno*, a pesar de la insistencia del flauta solista en seguir *lontano* al tono. El éxito del veterano maestro, apoteósico. Como Celibidache, Giulini hubo de volver al escenario ambos días para, ya ausente la orquesta recoger la encendida ovación de despedida.

Justo Romero

PLACIDO DOMINGO

EN SONY CLASSICAL



**THE FIRST PLACIDO DOMINGO
INTERNATIONAL VOICE COMPETITION
GALA CONCERT**

Plácido Domingo
Ainboa Arteta • Inva Mula - Tchako
Nina Stemme • Kwangchul Youn

Les Musiciens de l'Orchestre de l'Opéra de Paris-Bastille
Eugene Kobn

LIVE RECORDING



La música del siglo XX de RTVE (II)

Las dos semanas que completaban el segundo ciclo *Música del Siglo XX* organizado en el Monumental por la Orquesta y Coro de RTVE, discurren dentro del mismo excelente nivel medio ejecutor que se había podido aplaudir en las dos primeras. Eran la música iberoamericana y otra vez la nuestra propia las que protagonizaban esas dos entregas últimas, también divididas, cada una, en cámara y sinfonismo. Sólo me es posible comentar las dos sesiones camerísticas por vía de la grabación, toda vez que coincidieron ambas con otras convocatorias con primeras audiciones. En todo caso, fuente más que suficiente, por un lado (20-IV), para poder insistir en la estupenda forma, ejecutora y artística, en que Miguel Groba, esta vez con la solvente contribución pianística de Rogelio Gavilanes, mantiene y conduce al Coro de la Comunidad de Madrid; con páginas, además —de los iberoamericanos Russo (aunque nacido en Sicilia en 1934, es argentino desde los diecisiete años), Caamaño, Ginastera y Guastavino—, de nada frecuente utilización. Por otro (27-IV), para también poder reincidir, y en plazo corto —ver el comentario sobre el estreno del Olimpia en el número de SCHERZO de mayo y el resumen contemporáneo de este de junio—, en la consideración de cómo es cada día Angel Gil Ordóñez más suelto y más seguro dominador de su oficio directorial. Llevó no a bueno sino a excelente puerto un programa tan inteligentemente pensado en su propósito de reponer nuestra música, como repleto de enrevesadas sutilezas: *Psyché* de Falla, *Haiku* de Gerhard, *Glosas a Sebastián Durón* de Villa-Rojo, y *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti* de José Luis Turina. Claro es que contó para ello con las muy destacadas aportaciones de la soprano María José Montiel y de estos primerísimos solistas de la Sinfónica radiotelevisiva: María Antonia Rodríguez, Corral, Barona, Enguidanos, Comesaña, Ceballos, Susana Stéfa-

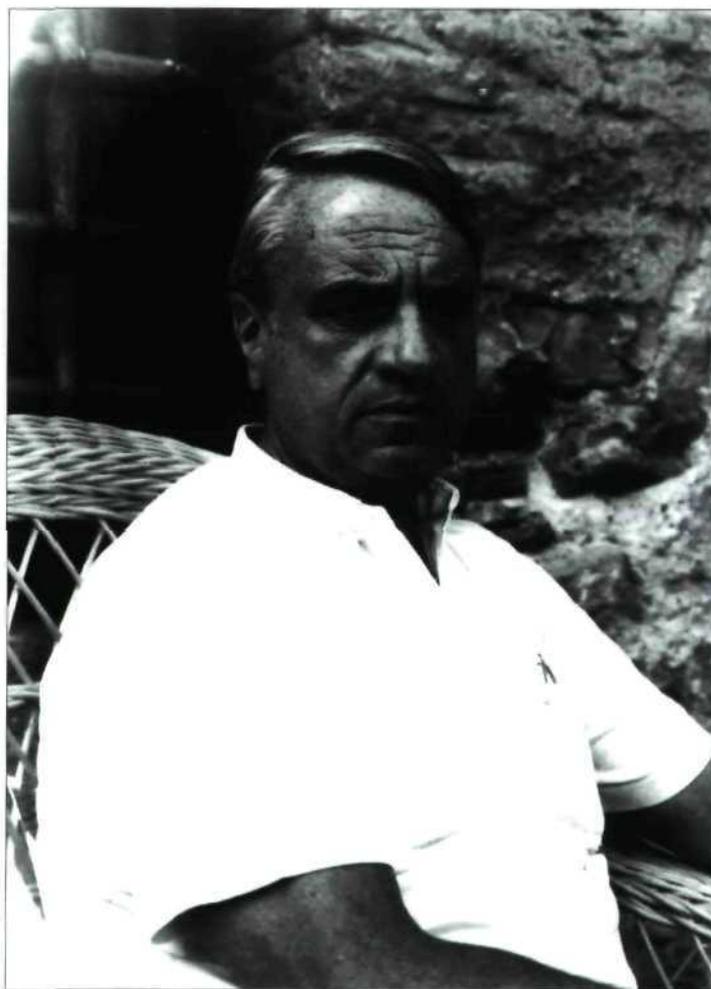
novic, Otero y Angeles Domínguez.

Sí fui testigo directo de las correspondientes sesiones —iberoamericana, española— de música sinfónica protagonizadas por la Orquesta de la casa. En la primera (22-IV), confiada al director chileno, tan familiar aquí, Maximiano Valdés, junto a sendos títulos de los superconsagrados Chávez (*Sinfonía india*), Villa-Lobos (*Choros nº 10*) —con la colaboración eficaz, vencido un comienzo en exceso apagado, el Coro que prepara Alberto Blancafort— y Ginastera (*Variaciones concertantes*), se ofrecía el que supongo que era estreno entre noso-

bien pertrechada —habría que añadir— de antecedentes varios.

Se clausuró este nuevo ciclo *Música del Siglo XX* con el segundo de los conciertos sinfónicos enteramente dedicados a la nuestra (29-IV). En clima no defraudado, por cierto, de expectación viva y palpable. Siempre concita interés la escucha de ese magnífico ejercicio de recreación orquestadora que es el *Fandango de Soler* de Claudio Prieto; y lo presentaba especial la eventual comprobación de la vigencia de una obra de Tomás Marco, *Esconal*, de hace más de veinte años (comprobación positiva:

hay vívida presencia de los diversos significantes terminológicos de que se partió para armar la obra). Pero es que, además, había ocasión de conocer en Madrid los *Siete cantos de España* de Cristóbal Halffter, fruto del encargo, para 1993, del Festival de Canarias. Lo que ha merecido la pena de verdad. Porque, con todo y proceder de 1986 tres de los cantos —ahora segundo, cuarto y sexto, reservados al barítono— y respirar en su vocalidad cada uno de los siete muy concretos y definidos intención y talante, el compositor madrileño ha acertado a modelar una propuesta redonda y plena de coherencia. Sin que tampoco la dañe, a estos efectos, la formidable escritura orquestal acompañante y complementaria, tan rica y de tan valiente presencia. Espléndidos los solistas vocales —la soprano María Orán y el barítono Ulf Bästlein—, lo fue asimismo el viola Pablo Ceballos, representante de lujo del también estupendo quehacer conjunto de la Sinfónica de RTVE. En cuanto al Cris-



Cristóbal Halffter

FOTO: M. O'VALLE

tos: *Instantes* del también chileno Miguel Letelier (Santiago, 1939), presente y ovacionado. Página apoyada en un politonalismo de directa comunicatividad en sus cinco episodios, entraña a la vez, como apunta Napoleón Cabrera, una clara vocación de universalidad;

tóbal Halffter director, contradijo, con la mejor conducción de la tarde, esa afirmación tan extendida de que el autor, cualquier autor, es el peor intérprete de sus propias obras.

Leopoldo Hontañón

Nueva obra de Acilu

Agustín González Acilu (Alsasua, 1929), había sido el encargado de hacer la composición con la que la Comunidad madrileña recuerda cada año el 2 de mayo. El título de la nueva obra, compuesta sobre muy apropiados versos del poeta pamploñés Ramón Irigoyen que recuperan un Madrid «conectado con el mundo grecolatino», al paso que homenajean al presbítero escritor Jerónimo de la Quintana, es el de *Matritum, urbs antiqua*, y reclama orquesta y coro mixto, con alguna intervención solista. Es obra de amplio aliento, de unos veintisiete minutos de duración, que ya *prima facie* aporta expresión cabal de dos cosas: de hasta qué punto es consustancial con el autor la preocupación de negarse a sí mismo cualquier concesión a lo que no sea crear *ex novo*, y hacerlo no sólo de forma rigurosamente personal, sino también diferente en cada título; y de cuánta es su sabiduría a la hora

de extraer del verbo sonoro —cantado, en *sprechgesang*, recitado o, simplemente, hablado, y con acompañamiento o no— inusitadas capacidades expresivo-narrativas.

Pero no sólo éso. Porque tan capital como ello resulta la participación de la orquesta. En los múltiples y bien medidos periodos en los que comenta, subraya o apoya textos, y en los dos espléndidos, introductor el primero e interlúdico el segundo, que se confían respectivamente a una suerte de fanfarria salpicada de maderas, preparadora eficazísima de la atmósfera conveniente, y a la cuerda, en parlamento neutralizador muy oportuno. ¿Página redonda, lograda por completo? Casi, casi. Sólo me pareció advertir momentos de decaimiento, por demasiada insistencia en fórmulas corales recitadas un punto planas, en la estrofa que se inicia con el verso «*Matritum, porta coeli*». Quizás conviniera agilizarla un

poco, o acentuar algo su expresividad por esa vía armónica que caracteriza a la nueva página.

En cualquier caso, el acierto del músico navarro ha sido muy grande y su contribución a esta serie de encargos primaverales de la Comunidad, de altura. Como grande, conocedor y altamente profesional fue el trabajo de Miguel Groba y de sus agrupaciones poniéndola en pie. Y como antes habían demostrado idénticas, y hasta mayores sutilezas ejecutoras en un precioso *Tombeau de Couperin* raveliano y en unas *Noches de Falla* —en la orquestación de Eduardo Torres, y con una contribución de enorme gusto y de muy especial atractivo cantor por parte de la solista Angeles Rentería— no menos logradas, no podrá extrañar el éxito completo de este nuevo 2 de mayo del Auditorio Nacional.

LH.

José Peris, académico en Bolonia

Coincidiendo casi con la, como siempre, multitudinaria clausura con *I Musici* del ciclo de conciertos que organiza anualmente —y desde hace veinte ya— el Centro Superior de Investigación y Promoción de la Música de la Universidad Autónoma, su director, el compositor y profesor José Peris Lacasa, ha sido recibido solemnemente como académico de número de la muy prestigiosa Real Academia Filarmónica de Bolonia. No es preciso recordar aquí la ya larga nómina de composiciones que arranca en las primeras canciones para voz y piano de 1955, ni reseñar los sostenidos y fructuosos empeños pedagógicos en que Peris ha participado. Sí procede subrayar, en cambio, cómo este nombramiento es el segundo, tras el del inolvidable Andrés Segovia, que recae en un músico español.

La ceremonia de recepción, en la que nuestro compositor estuvo acompañado por un nutrido grupo de profesores de la Autónoma, con el Rector Villar Lázaro a la cabeza, y de la Uni-



El Cuarteto Athenaeum Enesco y José Peris Lacasa tras el estreno de *Música grave*

versidad de Alicante, fue abierta por la profesora Claudia Colombati, siendo contestado el recipiendario por el académico Padre Varotti. El Profesor Peris se había ocupado en su discurso del momento actual de la música española, repasando en términos de cálido elogio a los diversos compositores de su generación. Terminada la ceremonia, la soprano salmantina Inma Egidio y el pia-

nista extremeño Esteban Sánchez ofrecieron diversas canciones originales del nuevo académico, del que, a continuación, se estrenaría por el cuarteto Athenaeum Enesco, de París, *Música grave*, para cuerdas, obra expresamente escrita para la ocasión y cuya partitura original fue donada por el autor para el archivo de la propia Academia que le acababa de recibir.

Bellezas intimistas

Madrid. Auditorio Nacional. 19-IV-94. Maria João Pires, piano; Augustin Dumay, violín. Mozart: *Sonata K. 379*. Brahms: *Sonata op. 108*. Grieg: *Sonata op. 45*. 3-V-94. Cuarteto Alban Berg. Haydn: *Cuarteto op. 76, n.º 3*. Janáček: *Cuarteto n.º 2*. Schubert: *Cuarteto n.º 14*.

La Asociación Filarmónica de Madrid combina los conciertos orquestales con los recitales instrumentales y vocales y las sesiones de cámara. Esto da variedad al abono y sirve también para hacer más llevaderos los aspectos económicos, que siempre hay que tener en cuenta. Precisamente el problema monetario ha hecho que la anunciada visita de la Orquesta de Cleveland se haya caído del cartel —se ha sustituido por un recital de Kraus—. A diferencia de Ibermúsica que se centra exclusivamente en las orquestas, la Asociación Filarmónica parece buscar un público menos adinerado aunque no debe engañarse: la afición media busca, sobre todo, el concierto sinfónico. Esto se demuestra porque en los conciertos de cámara hay siempre menos público como sucedió en el concierto del Cuarteto Alban Berg, con muchos huecos pese a estar abonada prácticamente toda la sala.

Hay otro problema. La sala sinfónica del Auditorio Nacional no es apropiada para la música de cámara. Se pierde por los grandes espacios y sólo el público más cercano a los intérpretes puede gustarla en las mejores condiciones. Sobre todo esto debería pensar la Junta directiva, aunque será difícil encontrar una buena solución sin alterar los presupuestos económicos.

En cuanto a los dos últimos conciertos, el del dúo Pires-Dumay y el ya mencionado Cuarteto Alban Berg, hay que decir que resultaron de excelente nivel, tanto por la preciosidad de los programas como por los intérpretes. Augustin Dumay no es un violinista deslumbrante pero es musical, tiene un hermoso sonido y está muy compenetrado con la pequeña y gran pianista portuguesa. Juntos hicieron auténtica música de cámara, sin adoptar en momento alguno aires de divos. En las tres sonatas elegidas, el dúo pareció encontrar tanto el estilo como la expresividad adecuada. ¡Y qué música! Las maravillas de la *Sonata en sol mayor* de Mozart, el lirismo esencializado de la *en re menor* de Brahms, o el apasionado de la *en do*

menor de Grieg se nos revelaron en todas sus extraordinarias bellezas.

No inferior resultó el concierto de ese soberbio cuarteto que es el Alban Berg, uno de los primerísimos del mundo. Rayaron a una magnífica altura en tres cuartetos tan distintos —tres siglos— como los de Haydn, Janáček y Schubert —y en el maravilloso *Lento del Americano* de Dvorák dado de propina—. Por poner algún reparo indicaré que en *La muerte y la doncella* ciertos momentos de los tiempos finales me parecieron ligeramente precipitados, pero el sonido, la compenetración, la belleza del fraseo, la expresividad fueron de una magnífica calidad. Dos conciertos de la más íntima y hermosa música.



Maria João Pires y Augustin Dumay

FOTO: D.G.

C.R.S.

Mozart por el Mozarteum

Madrid. Auditorio Nacional. 22-IV-94. Orquesta del Mozarteum de Salzburgo. Paul Badura-Skoda, piano. Director: Samuel Friedmann. Mozart: *Le nozze di Figaro, ob. Concierto para piano n.º 22. Sinfonía n.º 36*.

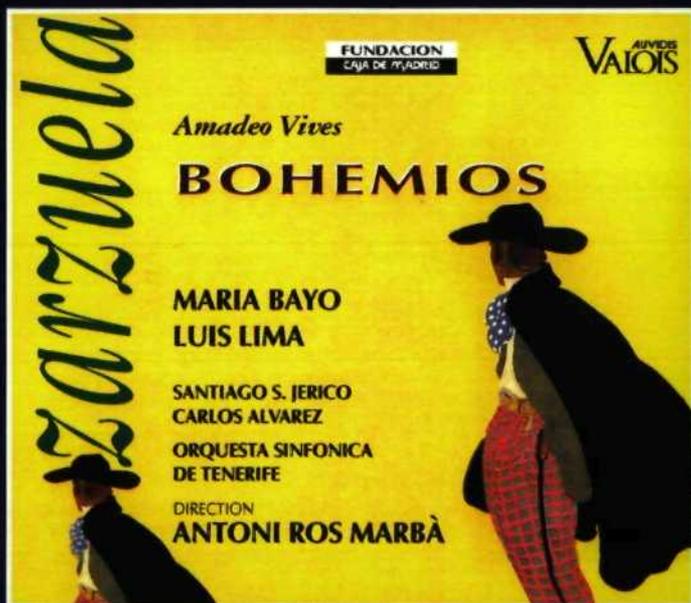
La Universidad Politécnica presentó un concierto con la Orquesta del Mozarteum de Salzburgo y con obras del gran genio austriaco. Una consideración previa. El Auditorio Nacional distó mucho del lleno. En las localidades de la zona A había muchas filas libres cosa, en principio, sorprendente dada la popularidad del autor, del programa e incluso de la propia orquesta. ¿La razón? Las 7.000 pesetas que costaba dicha zona, un precio excesivo y, a todas luces, exagerado para una economía estudiantil. Dada la enorme cantidad de conciertos que se celebran en Madrid el que comentamos no entra en la categoría de extraordinario; sólo tres y cinco días después, nada menos que Celibidache y la Filarmónica de Munich dieron dos conciertos —estos sí absolutamente extraordinarios— y hubo dificultades para llenar el Auditorio a 8.000 pesetas. Creo que los responsables de la Politécnica deberían tener esto en cuenta para futuros conciertos. Más vale llenar a 3.000 pesetas que estar con tantos y

tantos asientos libres a 7.000.

Por lo demás, el concierto gustó mucho al público. La Orquesta del Mozarteum es un buen ya que no excepcional conjunto, a medio camino entre la orquesta de cámara y la sinfónica —medio centenar de profesores— y el director, Samuel Friedmann un maestro seguro y eficaz, sin mayores vuelos. Lo más interesante estuvo en el bellísimo *Concierto n.º 22* con el veterano Paul Badura-Skoda de solista, un músico que no estusiasma por su virtuosismo —las notas no siempre resultaron claras y hubo cierto exceso del pedal— pero es un artista sensible y muy metido en el universo mozartiano. Con el *Adagio en do menor*, escrito para armónica de cristal, dado como propina, correspondió Badura-Skoda a los aplausos recibidos. Una música, como dijo en un aceptable castellano el pianista, que parece venir de otros mundos. Habría que añadir: de otros mundos mejores.

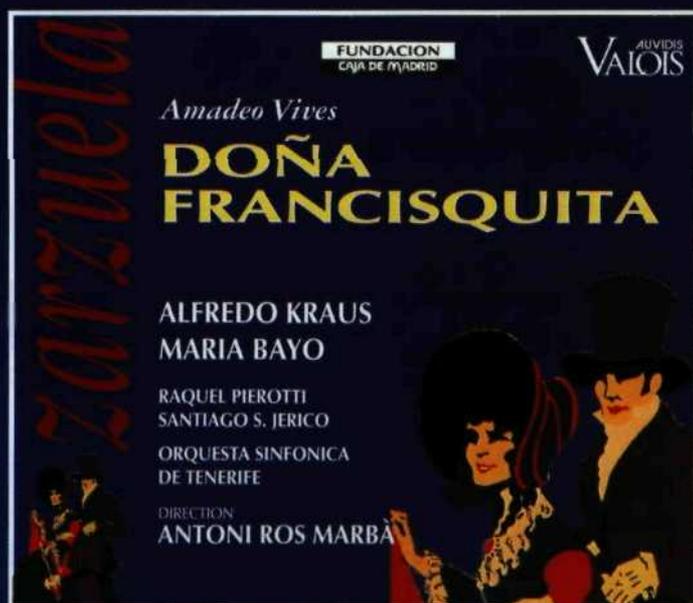
C.R.S.

Bohemios, de Amadeo Vives, una zarzuela peculiar



Disponible a partir
del 15 de Junio

V 4711



V 4710 2 CD

Broche de oro

Madrid. Auditorio Nacional. Sala de Cámara. II Ciclo Liceo de Cámara de la Fundación Caja de Madrid. 30-IV-1994. Trío Haydn de Viena (Heinz Medjimorec, piano; Michael Schnitzler, violín y Walther Schulz, chelo). HAYDN: *Trío Hob.* XV: 27. BEETHOVEN: *Trío Op.* 97 «Archiduque». J. STRAUSS II: *Rosas del Sur, vals Op.* 388. *Cuentos de los bosques de Viena, vals Op.* 325. *Tritsch-tratsch, Palka Op.* 214. KREISLER: *Marcha vienesa en miniatura. Liebesleid. Liebesfreud.* 11-V-1994. Cuarteto Borodin (Mikhail Kopelman, Andrei Abramenkov, violines; Dmitri Schebalin, viola; Valentín Berlinski, chelo). BORODIN: *Cuarteto n.º 2*. SHOSTAKOVICH: *Cuarteto n.º 8*. CHAIKOVSKI: *Cuarteto n.º 2*.

El Trío Haydn, que incluye —Schnitzler y Schulz— dos primeros atriles de la Sinfónica de Viena, mostró en esta penúltima sesión del Liceo de Cámara su cohesión y gran musicalidad. Medjimorec es probablemente el instrumentista más discreto de los tres, lo que se acusó especialmente en el *Trío n.º 27* de Haydn, en el que el piano lleva constantemente el protagonismo. La articulación de Medjimorec no fue especialmente nítida



El Cuarteto Borodin

en esta obra, pero pese a ello y a alguna aspereza esporádica, el resultado fue convincente, equilibrado y musicalmente irreprochable. Otro tanto se puede decir del famoso *Archiduque*, en el que ya se pudo comenzar a apreciar la excelente clase que atesoran los otros dos componentes del grupo. Con excelente sentido *cantabile* y cuidados fraseo y matización, su versión de la cima de los tríos beethovenianos, con especial acierto en la gracia y vuelo del Scherzo, resultó muy disfrutable. La segunda parte traía aires más desenfados. Aunque uno no es muy amigo de las versiones camerísticas de los valsos de Strauss, en las que se pierde inevitablemente la gran brillantez orquestal, su escucha con mentalidad de *salón*, escondidos los prejuicios, permitió de nuevo disfrutar de interpretaciones con el máximo sabor, y especial lucimiento —también en las melosas melodías de Kreisler, de quien concedieron luego una propina— de la grandísima solidez técnica de Schnitzler. Un concierto, en suma, muy entretenido.

La última sesión nos traía de nuevo al Cuarteto Borodin, que hace apenas tres años ofreciera en nuestra ciudad un memorable ciclo Shostakovich. El segundo, sin duda el más conocido entre los Cuartetos del compositor que da nombre al grupo, abrió el concierto. Página apreciable, ya que no genial, fue traducida por el cuarteto ruso con todo su lirismo y efusividad en el Scherzo, con expresividad en el fragmento más popu-

lar, el Nocturno. Ya en ella se pudo ratificar el equilibrio de un conjunto con larga tradición, en el que la técnica excelente, el hermoso sonido, no son sino herramientas para un trabajo interpretativo del máximo nivel. El concierto hubiera —¿debería?— haber finalizado con la obra que completó la primera parte, ya que la versión que el Borodin ofreció del angustioso, desolador *Cuarteto n.º 8* de Shostakovich fue del todo memorable. De una tensión impresionante, sobrecogedora hasta el escalofriante *pianissimo* final, que dejó al público en suspenso, conteniendo la respiración, toda la interpretación fue emocionante, mágica; el resultado de algo que es mucho más que conocer y dominar la obra: es sentirla como propia. Inolvidable. Tras ello, era general el sentimiento de lo difícil que era escuchar a continuación el *Segundo Cuarteto* de Chaikovski. El Borodin, sin embargo, volvió a dar una lección interpretativa, en una versión exultante y sentida —precioso el último movimiento— aunque para muchos fuera demasiado difícil dejar de saborear lo que había precedido. El clamoroso y justísimo éxito obligó al magnífico conjunto ruso a conceder de propina el Andante *cantabile* del *Primer Cuarteto* de este mismo autor. El Borodin ponía así un broche de oro a un ciclo cuyo balance es muy notable. Se anuncia ya el próximo, con propuestas más que tentadoras. Hablaremos de ello.

R.O.B.

Raina por un día

Madrid. Teatro de la Zarzuela. 2-V-1994. Raina Kabaivanska, soprano; Leone Magiera, piano. Obras de Spontini, Rossini, Donizetti, Chaikovski, Massenet, Verdi, Debussy, Puccini, Mahler, Falla, Tosti.

La Kabaivanska es una de las raras cantantes capaz hoy de sacar adelante un programa tan heterogéneo e incluso impropio (dados varios títulos ajenos a su personalidad o frecuentación vocal) como el elegido para volver a Madrid, después de una cercana *Suor Angelica* (1993) y una lejana *Butterfly* (1971). Pero la sutil artista, apenas empañado su cálido órgano vocal ni por la edad (los 60 en diciembre) ni por el rodaje (37 años en la escena), dio una lección de magisterio, señoría y comunicabilidad y seducción a lo largo de todo su recital. Y a través de doce fragmentos, unos operísticos, como el aria más *practicable* de la *spontiniana Vestale* o el significativo *Vissi d'arte* pucciniano, entremezclados con otros de repertorio cancionero en un alarde notable de estilos e idiomas. El momento cumbre fue el del final de la primera parte, con un *Addio del passato* simplemente genial, por contraste (en la lectura de la carta una voz casi infantil era seguida, en el recitativo, por un grave —palabra «mai»— y unos acentos dolorosos de un impacto dramático chocante), dinámica (frase central del aria: «L'amore d'Alfredo...») cargada de tintas para luego ir reduciendo el sonido hasta el impalpable *pianissimo* final) y fraseo (esos largos períodos sostenidos por el milagroso *fiato*, donde cada nota-sílaba era colmada de color y emoción). De las canciones, supo sacar a la superficie toda la melancolía *chaikovskiana* (¿*No era yo como la hierba del campo?*) y toda la ternura que subyace en la *Asturiana* de Falla, por citar sólo dos gloriosos ejemplos. Pero, además, el aria de Lía de *El hijo pródigo* de Debussy rara vez se pudo escuchar traducida con tanta intensidad. En las dos propinas, fue una Lecouvreur digna de codearse con la mítica de Magda Olivero en el aria de salida *Ecco respiro appena* y transmitió, completando versatilidad, toda la nostalgia de la canción de Vilja de *La viuda alegre*. Una velada grandiosa.

F.F.

FESTIVAL DE

MUSICA ESPANOLA DEL SIGLO

XX

LEON JULIO 1994

DIA 7 • 20,30h.

**CORO UNIVERSITARIO
DE LEON**

DIRECTOR: **SAMUEL Rubio**

DIA 9 • 20,30h.

ALBERT NIETO: PIANO
JOAN ENRIC LLUNA: CLARINETE

DIA 11 • 20,30h.

**THE CARNELIAN
STRING QUARTET**

DIA 13 • 20,30h.

MARIA FOLCO Mezzosoprano
EUGENIO TOBALINA: GUITARRA

DIA 15 • 20,30h.

MARIANO FERRANDEZ: PIANO

DIA 17 • 20,30h.

**GRUPO INSTRUMENTAL
"CONCERTUS NOVO"**

DIRECTOR: **José Miguel Rodilla**

DIA 19 • 20,30h.

ENRIQUE VIANA: TENOR
MANUEL BURGUERAS: PIANO

DIA 21 • 20,30h.

JUAN JOSE GUILLEN:
PERCUSIÓN

DIA 23 • 20,30h.

PEDRO LEON: Violín
JULIAN L. GIMENO: PIANO

DIA 27 • 20,30h.

**ORQUESTA SINFONICA
DE CASTILLA Y LEON**

DIRECTOR: **MAX BRAGADO**

Todos los conciertos se celebrarán en el patio del Palacio de los Guzmanes, a excepción del concierto de la Orquesta Sinfónica de Castilla y León que tendrá lugar en la S.I. Catedral de León.

CIENSO: SERVICIOS DE PUBLICIDAD - LEON

PATROCINAN:



DIPUTACION DE LEON



AYUNTAMIENTO DE LEON



UNIVERSIDAD DE LEON



JUNTA DE CASTILLA Y LEON



CENTRO PARA LA DIFUSION
DE LA MUSICA CONTEMPORANEA
(I.N.A.E.M.)



UNION FENOSA, S.A.

CAJA ESPAÑA

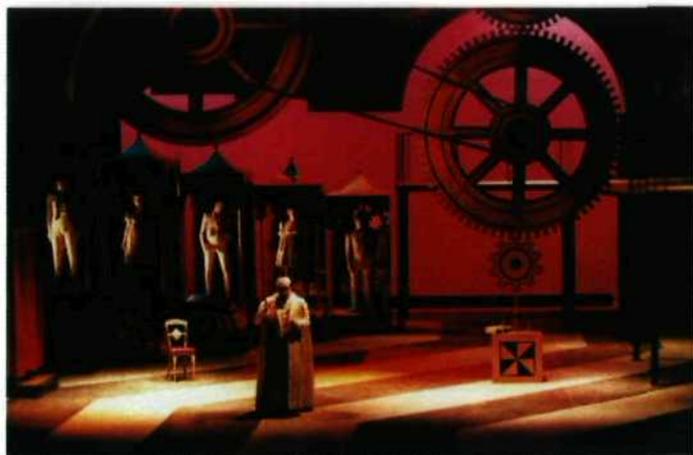


CONSERVATORIO PROFESIONAL
DE MUSICA DE LEON

PALMA DE MALLORCA

Hoffmann en Mallorca

Palma de Mallorca. Teatre Principal. 20-IV-94. Offenbach: *Les contes d'Hoffmann*. Claude Robin Pelletier, Dean Peterson, Angeles Blancas Gulín, Raquel Pierotti, Paula Rosselló, Itxaro Mentxaka. Cor del Teatre Principal. Orquesta Sinfónica de Baleares «Ciutat de Palma». Dirección musical: Marco Armiliato. Dirección escénica: Horacio Rodríguez Aragón. Escenografía: Angel Colomina.

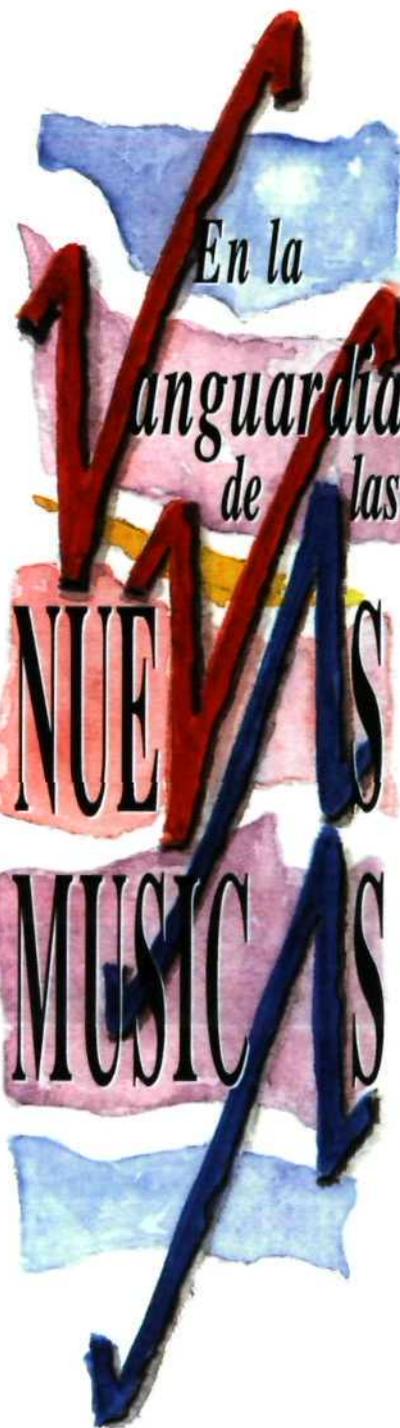


Los cuentos de Hoffmann en el Teatre Principal de Palma

Montar *Los cuentos de Hoffmann* es una empresa arriesgada para cualquier teatro, teniendo en cuenta las notables dificultades, tanto escénicas como musicales, que entraña la obra, una de las cimas de la ópera romántica francesa. Las representaciones del segundo título de la VIII Temporada de Primavera del Teatre Principal de Palma, organizada por el Consell Insular de Mallorca, han estado determinadas por el buen criterio de encomendar la puesta en escena (en coproducción con el Festival de Opera de Las Palmas de Gran Canaria) a un equipo de tan probado buen hacer como el director de escena Horacio Rodríguez Aragón y el escenógrafo Angel Colomina, un director musical en ascenso y un conjunto de voces eminentemente jóvenes, donde la profesionalidad y el buen hacer de todos ellos reemplazó a un divismo tantas veces mal entendido. Un decorado sintético y de gran eficacia permitió un cambio de escenas ágil y sin tiempos muertos, sobre el que se desarrolló un movimiento cuidado hasta en el menor detalle, con una pensada caracterización de escenas y personajes, evitando la menor retórica y extrayendo todo el mensaje teatral y fantasmagórico de la obra, consiguiendo ade-

más muy bellos efectos gracias al sugestivo empleo de la iluminación. El tenor canadiense Claude Robin Pelletier defendió con mucha valentía la larga y difícil parte del poeta alemán con una elegante y cuidada línea de canto. El bajo americano Dean Robertson caracterizó con eficacia los cuatro personajes malignos. Angeles Blancas Gulín dominó con seguridad las vocalizaciones de la muñeca Olimpia. Raquel Pierotti fue una Giulietta muy sensual y de impecable vocalidad, y Paula Rosselló mostró como Antonia una voz de grandes posibilidades. Itxaro Mentxaka se movió con desenvoltura como Nicklausse, y Santiago Sánchez Jericó hizo toda una creación de los criados. Habría que destacar a toda la compañía de canto (Miguel Sola en Luther y Crespel, José Javier Nicolás en Nathanael y Spalanzani, Silvia Corbacho en la madre de Antonia, etc.). El Coro fue justamente participativo y la Orquesta Sinfónica de Baleares «Ciudad de Palma» tuvo una buena labor, llevada con buen pulso por el joven maestro italiano Marco Armiliato. Una representación muy satisfactoria que habla favorablemente de los inteligentes planteamientos de un teatro.

Rafael Banús Irusta



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

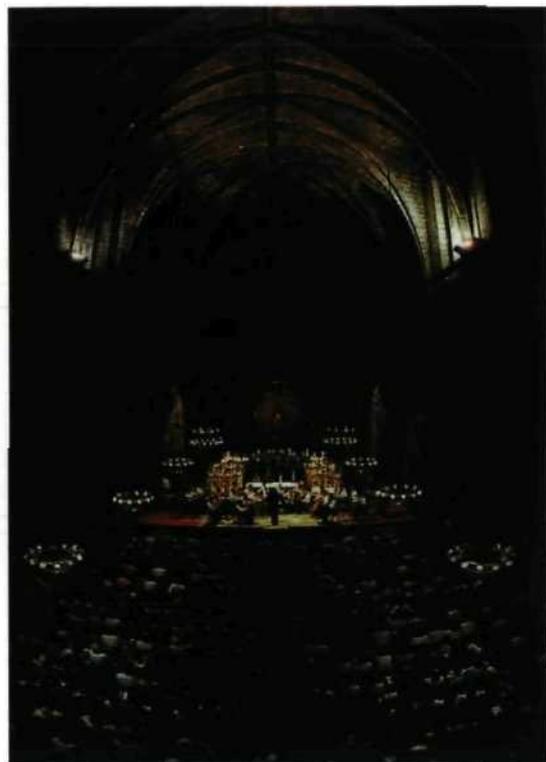


FOTO: PAU GIRALT

TORROELLA DE MONTGRÍ

Conciertos de invierno

El tercer ciclo de conciertos de invierno en Torroella de Montgrí ha tenido este año una especial relevancia al coronarse con los cuatro grandes conciertos de Semana Santa. Dedicado a la música de cámara, ha reunido a conjuntos y solistas de una excepcional calidad media, entre los que hay que destacar el Trío Mompou, el guitarrista Carles Trepát, la pianista Eulalia Solé, el Cuarteto de cuerda de Barcelona, el Trío de cuerda de Offenburg, la Orquesta de Cámara de Bratislava y el Cuarteto Michelangelo de Roma. Entre estos, destacaríamos el concierto de Trepát, con una bellísima sonata de Antonio José —el tan lamentablemente olvidado músico burgalés— y dos versiones de Albéniz —transcripción de Trepát— que nos parecieron excepcionales; el Cuarteto de cuerda de Barcelona, que con la magnífica colaboración del pianista Angel Soler nos dio una versión antológica del *Quinteto en fa* de Brahms, descubriéndose como uno de los mejores conjuntos de cámara que tenemos en este país en que tan escasos son éstos y el Cuarteto Michelangelo de Roma, que comenzó su andadura hace años en los cursos de verano de Torroella y al que pudimos escuchar un Mahler —cuyo *Quartetsatz*, no demasiado interesante, convirtieron en una verdadera joya— y un Brahms, el *Cuarteto en do menor Op. 60*, realmente antológico. Los dieciséis conciertos del ciclo invernal se cerraron con cuatro grandes conciertos de Semana Santa, que en cierto modo abrían el Festival de este año: Los Cantori Gregoriani, dirigidos por Fulvio Rampi, que nos regalaron un purísimo recital de verdadero gregoriano; The Scholars Baroque Ensemble que interpretó una excepcional y original versión a base de solistas de la *Pasión según San Juan* de Bach; el Coro del Patriarcado de Moscú, con un bello recital de música religiosa rusa y la Orquesta de Cámara de Lituania y el Coro de Cámara de Moscú que entre otras obras nos dieron una versión verdaderamente antológica de la *Misa en sol mayor* de Schubert.

Eduardo Rincón

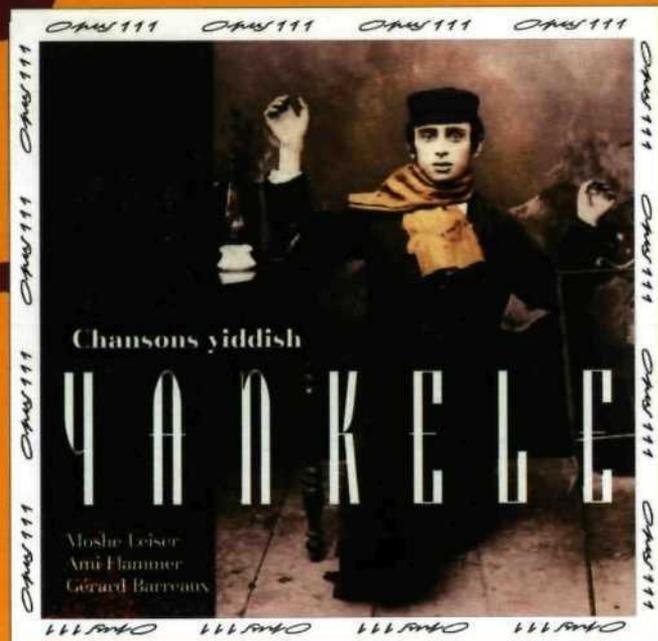
Opus 111

La creación, nuestra referencia



YANKELE

Canciones Yiddish



OPS 30-107

A la memoria nostálgica
de una época desaparecida

Contra el silencio y la indiferencia,
una llamada a la toma de conciencia

harmonía mundi ibèrica

Avda. Pla del Vent, 24. 08970 SANT JOAN DESPI (BARCELONA), Tel. (93) 373 10 58

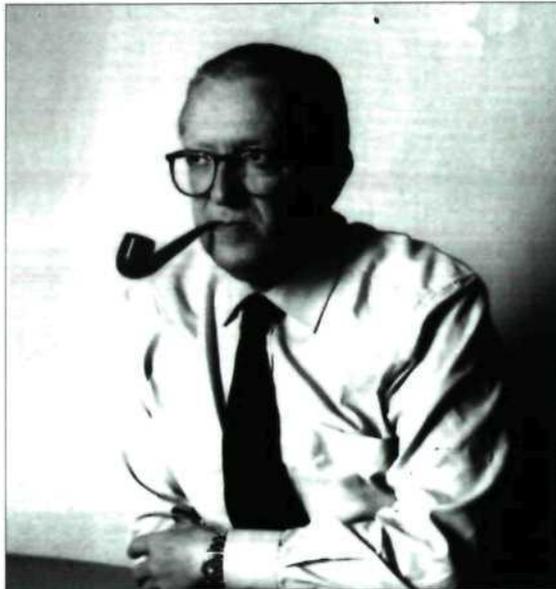
SEVILLA

Un estilo propio

La Sevillana de Electricidad conmemoró su primer centenario con música. Y se la encargó, consecuentemente, al cabeza actual de la música hispánica, Manuel Castillo, compositor entero y verdadero, íntegro en su estética y su ética. La respuesta de Castillo ha sido la *Sinfonía nº 3*, «poemas de luz», estrenada en el Teatro de la Maestranza el pasado día 6 de mayo por la Orquesta Ciudad de Sevilla con su maestro titular, el croata Vjekoslav Sutej. Las dos audiciones contaron con público capaz de llenar el local, que ovacionó con fervor a Castillo, tan justamente ensalzado en su tierra como irregularmente tratado en la capital.

Sin embargo, Castillo es un valor real, un nombre creador de una larga y emblemática producción, imprescindible a la hora de historiar la música española del último medio siglo. Hace años que Castillo accedió a un pensamiento y un estilo propios y originales que no precisan de sorpresas exteriores porque parten de una substancia radicalmente distinta a la de cualquier otro. Castillo, nacido el mismo año que Halffter y De Pablo, pisa ese terreno decisivo en el que se convierten los autores válidos en *clásicos de sí mismos*.

Y eso es *Poemas de luz* en su objetividad y su tímbrica tomasolada pero sin excesos, en su estructura y marcha interna que determina —de dentro a fuera— la forma comunicable. No hay referencia descriptiva, ni alusión anecdótica en la *Tercera Sinfonía* pero sí, acaso, el carácter que impone un sevillanismo arraigado. Y Sevilla es, antes que otra cosa, un descubrimiento de la luz: la que habita en el espíritu de este artista humano, ensimismado y, al mismo tiempo, abierto. Su ánimo alegre, a duras penas oculto tras su media sonrisa, siente y ve las luces de su ciudad que a ciertas horas del día se envuelven en una tenue y casi imperceptible neblina de melancolía. La poética sonora de Castillo tiene mucho más que ver con la de Cernuda y sus vocaciones antipintorescas, que con la de otros poetas y pintores de color exacerbado; la línea de su formas, suave y sin aristas, es antes vecina de las de Carmen Laffon —incluso en el placer por los tonos comedidos y la transparencia— que de la mancha y llamarada de otros pintores andaluces.



Manuel Castillo

FOTO: ATÍN AYA

Concebida en forma de tríptico, fuertemente relacionado entre sus temas, partes y secciones, va de la estructuración sabia y expresiva del gran primer movimiento al contundente pas-

sacaglia del tercero. Y entre ambos, se halla el *alma* de la obra entera, los latidos más sutiles, coloreados y aireados, del fascinante Adagio central. Poética alta porque lo es de sentimiento y de razón, de número y palpito, en una sucesión admirable de bellezas que conforman un hermoso *hecho musical* en su totalidad.

Había en el ambiente sevillano ese aire que va más lejos del aplauso, en el que se confunden la emoción, la gratitud y el orgullo para y por su compositor. Y bueno será resaltar que la espléndida orquesta sevillana, con su avezado director, asimiló, sintió y explicó la partitura con extrema luminosidad y perfección individual y colectiva. Todos, autor, director, orquesta y público, tuvimos conciencia de la importancia y significación de la jornada, nueva y decisiva confirmación de una naturaleza, una sensibilidad y una artesanía magistrales. Que esto es Castillo: un maestro en todo el alcance del término.

Enrique Franco

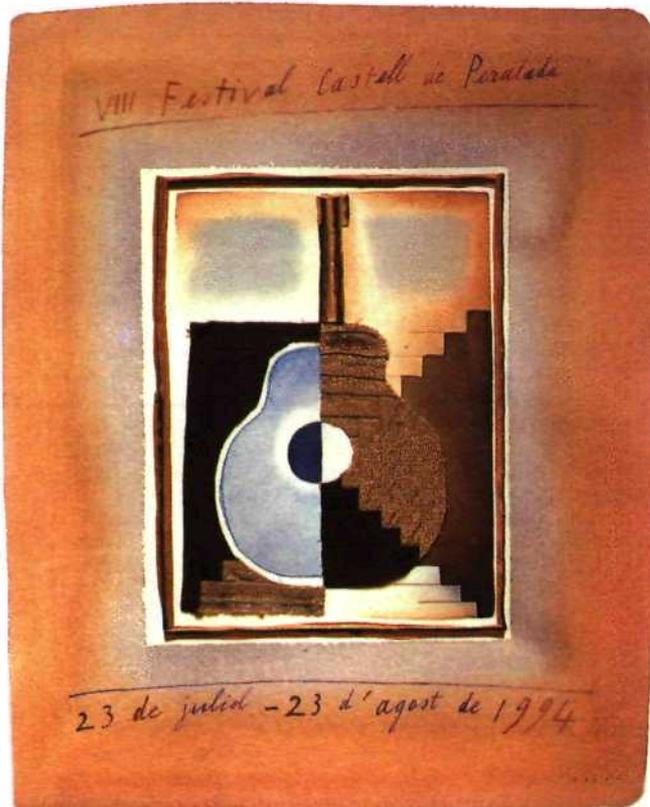
La metáfora de la luz

Manolo Castillo acaba de estrenar su *Tercera Sinfonía*. Como en todos estos años en los que ha realizado una de las obras más sólidas de la música española contemporánea, la inspiración le ha cogido trabajando. De otra manera puede que le hubiese abandonado. Un artista no conoce otra libertad que la disciplina, el camino para entrar en esa especie de trance, que no es anomalía ni locura, como afirman algunos, sino reencuentro consigo mismo. Es ser consciente de la posesión del sentido creativo, ese don que singulariza al ser humano. La creación es siempre una actividad dolorosa, pero su resultado finalmente es el gozo y la justificación de existir. Crear es sorprenderse a sí mismo. Por muy claras que en la mente se tengan las ideas, surgen caminos no previstos, problemas con los que no se contaba, soluciones que no habían imaginado. Frente a la mecánica exactitud, la hermosura de la improvisación, desde las íntimas exigencias. La vida desde dentro más allá del punto de partida.

Así el compositor, encerrado en su taller sevillano, lejos de lugares donde voces de sirenas hubieran podido ahogar su voz, ha tenido el empeño esta vez de poetizar, a través de los sonidos, la misma luz. No como música programática, sino como itinerario de correspondencias. Acción brillante, llena de fulgores, para el rápido *Resplandor*, como lenta y serena la *Transparencia* de esa luz que se filtra en las aguas, o como juguetonas las festivas *Luminarias* de épocas pretéritas, o variado *Arco Iris* el espectro lumínico de la pasacaglia final. La luz como metáfora de los sonidos. Y todo esto dicho en la forma tradicional de la sinfonía de estructura cuatripartita, en la que el compositor para nada se siente maniatado, sino libre desde la elección de un lenguaje personal que con el paso del tiempo resulta más comunicativo que las imposiciones de ciertas rupturas. Con esta *Tercera Sinfonía* Castillo ha sido ante todo fiel a sí mismo. Y de la fidelidad no se deriva más que la concordia.

Jacobo Cortines

VIII Festival Castell de Peralada



VIERNES, 29 DE JULIO 22.30 h.

Auditorio de los Jardines del Castillo

COMPANÍA NACIONAL DE DANZA
NACHO DUATO, director artístico

DUENDE *Debussy*

Coreografía N. Duato

STAMPING GROUND *Chávez*

Coreografía J. Kylian

ARENAL *M. del Mar Bonet*

Coreografía N. Duato

Compañía patrocinada por Telefónica de España S.A. e INAEM-Ministerio de Cultura.

SÁBADO, 30 DE JULIO 22.30 h.

Auditorio de los Jardines del Castillo

COMPANÍA NACIONAL DE DANZA
NACHO DUATO, director artístico

Mismo programa del día 29 de julio.

JUEVES, 4 DE AGOSTO 22.30 h.

Iglesia del Carme

ORQUESTRA DE CAMBRA DE L'EMPORDÀ

JOSEP QUER, contrabajo

CARLES COLL, director

Serra/Vila Impressions Camperoles

(estreno)

Cervera Barcarola. Elegia. Romanza

Bartok Danzas Rumanas

Britten Variaciones sobre un tema de Franz Bridge, op.10

CON EL PATROCINIO DE



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

Catalunya
Comissió de Promoció Turística

Ajuntament de Peralada

CON LA COLABORACIÓN DE



Casinos de Catalunya

LA VANGUARDIA



MARTES, 9 DE AGOSTO 22.30 h.

Auditorio de los Jardines del Castillo

KATIA I MARIELLE LABÈQUE,

(piano- dúo)

Poulenc Sonata. Capriccio.

Embarquement pour Cythère

Milhaud Scaramouche

Bernstein/Kostal Songs from

West Side Story

Camilo Journey. In love

Mclaughlin Girl with Red Shoes.

JUEVES, 11 DE AGOSTO 22.30 h.

Auditorio de los Jardines del Castillo

I MUSICI

Respighi Danzas i Arias Antiguas

(Suite n° 3)

Rota Concierto para cuerdas

Vivaldi Las cuatro estaciones

VIERNES, 12 DE AGOSTO 20.00 h.

Iglesia del Carme

ENSEMBLE ORQUESTRA DE CADAQUÉS

JOSEP FERRER, barítono

JOAN ANTON SÀNCHEZ

director de escena

CARME PLA, narradora

ALBA VENTURA I DANIEL

LIGORIO, pianos

Cimarosa El Maestro de capilla

Saint-Saëns Carnaval de los animales.

SÁBADO, 13 DE AGOSTO 22.30 h.

Iglesia del Carme

SEXTETO DE CUERDAS DE VIENA

Borodin Allegro. Moderato

Brahms Sexteto n° 1, op. 18

Schönberg Noche Transfigurada

(Verklärte Nacht)

DOMINGO, 14 DE AGOSTO 22.30 h.

Auditorio de los Jardines del Castillo

BABEL 46 , Xavier Montsalvatge

ÓPERA (estreno)

JOSEP RUIZ, ROSA MATEU

JOSEP FERRER, FRANCISCO VAS

CORI CASANOVAS, NÚRIA CANALS

MERCÈ OBIOLS, XAVIER MENDOZA

XAVIER COMORERA

ORQUESTRA DEL FESTIVAL DE PERALADA

(ORQUESTRA DE CADAQUÉS)

ERNEST MARTÍNEZ IZQUIERDO,

director musical

JOAN ANTON SÀNCHEZ, director de escena

JEAN-PIERRE VERGIER, decorados y vestuario

Con el patrocinio honorario de la

ASOCIACIÓN EUROPEA DE FESTIVALES.

JUEVES, 18 DE AGOSTO 22.30 h.

Auditorio de los Jardines del Castillo

ORCHESTRE DE CHAMBRE DE LAUSANNE

JESÚS LÓPEZ COBOS, director

MARÍA BAYO, soprano

Haydn Sinfonía n°73 "La Chasse"

Haendel 2 arias de "Giulio Cesare"

Mozart "Voi avete un cor fedele", K.217

Mozart Aria de Ilia, de "Idomeneo" K.366

Mozart Sinfonía n°40, K. 550.

VIERNES, 19 DE AGOSTO 19.30 h.

Iglesia Parroquial de Sant Martí

Concierto gratuito.

ORFEÓN DONOSTIARRA

JOSE ANTONIO SAINZ ALFARO,

director

Concierto a capella.

VIERNES, 19 DE AGOSTO 22.30 h.

Auditorio de los Jardines del Castillo

ORCHESTRE DE CHAMBRE DE LAUSANNE

JESÚS LÓPEZ COBOS, director

ANTONIO MENESES, violonchelo

Balada Sinfonía n°4 "Lausanne"

Saint-Saëns Concierto para

violonchelo y orquesta n° 1, op. 33

Schubert Sinfonía n°6 (D. 589)

SÁBADO, 20 DE AGOSTO 22.30 h.

Auditorio de los Jardines del Castillo

BEETHOVEN SINFONÍA N°9

"CORAL"

ORQUESTA SINFÓNICA DE TENERIFE

ORFEÓN DONOSTIARRA

JOSE ANTONIO SAINZ ALFARO,

director

INMACULADA EGIDO

LOLA CASARIEGO

FRANCESC GARRIGOSA

PETER ROSE

VICTOR PABLO PÉREZ, director

Mestres Quadreny La realitat lliure

(estreno)

Beethoven Sinfonía n°9 "Coral", op.125

DOMINGO, 21 DE AGOSTO 22.30 h.

Auditorio de los Jardines del Castillo

BALLET NACIONAL DE UKRANIA

"VIRSKI"

Amistad, Povzunets (danza burlesca),

Juventud, Bereznianka.

Los Cárpatos, Zaporoges,

Las bordadoras, Los marinos, Gopak.

VENTA ANTICIPADA

DEL 20 DE JUNIO AL 31 DE JULIO

93 - 268 10 00

PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

A PARTIR DEL 20 DE JUNIO

972 - 53 81 25

CASTILLO DE PERALADA

VALENCIA

Un gran mahleriano

Valencia. Palau de la Música. 12-V-1994. Mahler: *Sinfonía nº 6 en la menor*. London Symphony Orchestra. Director: Michael Tilson Thomas.



Michael Tilson Thomas FOTO: CAROL FRIEDMAN

Ha sido ésta la tercera gran interpretación mahleriana en la corta historia del Auditorio valenciano. Y las tres, casualmente, en los últimos meses: la *Primera*, dirigida por Myung-Whun Chung, la *Novena* que dirigió Sinopoli al frente de la Philharmonia Orchestra y esta *Sexta* en la que se presentaba en Valencia la Orquesta sinfónica de Londres. Tres maneras, sin embargo, diferentes de enfrentarse a Mahler. La lectura de Tilson Thomas me pareció magistral, ecléctica en el sentido de que enseña con naturalidad tanto las referencias formales y aun expresivas románticas como, fundamentalmente, toda la dimensión precursora de esta sinfonía. Tilson Thomas, que no se ha prodigado en el repertorio clásico y romántico, delata su comprensión de la música de nuestro siglo, y desde ella nos da una visión de Mahler que se aleja tanto de la mirada romántica (Václav Neumann) como de la frialdad calculada de Sinopoli. Allí donde Sinopoli hace explícito el guiño intelectual y retrospectivo («ved cómo sé y señalo aquí lo que anuncia la música», parece decirnos), Tilson Thomas enuncia su modernidad con naturalidad. Sirva esta comparación para definir la interpretación del director americano: Sinopoli en la *Novena*, por ejemplo, disloca con fruición el Andante, convulsiona el Scherzo y el Rondó, y en sí misma enfermizamente el Adagio. Tilson Thomas, en la *Sexta*, evita el senti-

mentalismo en el Andante, pero sin alterar su belleza ni su referencia romántica, en el rubato de algunas frases, en algunos portamentos; y el cuarto movimiento lo expone sin complacerse en la luminotecnia externa, con una solidez levantada no sólo desde su forma sonata, sino mediante su tensa estructura de rondó, en la enunciación de cada tema (desde el principal del primer movimiento) y, singularmente, como en toda la obra, del «tema Alma Mahler». La tensión de la obra la mantiene Tilson Thomas por un magnífico sentido de las transiciones, atención a las voces intermedias (así en las intervenciones de las maderas) y por el gran momento que atraviesa la Sinfónica de Londres. Resultaron admirables las intervenciones del arpa y celesta, el conjunto de los metales en la coral del primer movimiento, la seguridad de las trompas, en piano o fortísimo, la primera trompeta y los trombones, la tuba y los contrabajos, en el cuarto movimiento, el primer violín, el

sonido literalmente vocal, de sopranos, de las violas en el Allegro final, o los *glissandi* en pianísimo de los violines. Los contrastes *modernistas* mahlerianos (tan precursores musicalmente, como ya espléndidamente expuestos en la literatura de su época) los interpreta Tilson Thomas con tensión y claridad, sin exagerar nunca la impostación trágica ni sus gestos siniestros (ni tampoco los inevitables esquilones de las reses, tocados fuera de la escena). Así en la marcha prebélica del Allegro enérgico, en la magistral exposición del Trío, y sus apariciones en el desarrollo del Scherzo, por el sutil sarcasmo en la transición desde su acento galante, y en el peculiar expresionismo del último movimiento dominado, como dije, por su nítida concepción de rondó (que acabó persuadiendo a este comentarista tan poco afín a la expresión de este Finale, ¿es lícito destacar la interpretación y no esconder la posición subjetiva en un comentario crítico? Esta *Sexta* revela en Michael Tilson Thomas a un gran mahleriano.

Blas Cortés

Correcta, ma non troppo

Valencia. Palau de la Música. 19-IV-1994. Orchestra of St. Luke's. Director: Jaime Laredo. Integral de los *Conciertos de Brandeburgo* de Bach.

Aquella famosa sentencia helénica que afirma que «un mal comienzo augura un buen final» bien podría aplicarse a la versión ofrecida por Jaime Laredo y su orquesta neoyorkina de la integral de los *Conciertos de Brandeburgo*, auténtico compendio bachiano del género concertante barroco. Su lectura, tendente a la homofonía, fue adquiriendo corporeidad contrapuntística a medida que transcurría el recital, especialmente en los conciertos para las familias de instrumentos de cuerda, nºs. 3 y 6. De la misma manera, los errores rítmicos en algunos atriles y los problemas de empaste del *tutti* orquestal (especialmente manifiestos en el *Concierto nº 1*, agravados por la deficiente dicción de las trompas, y el nº 3) fueron subsanados ya en el *Concierto nº 5*, en donde cabe felicitar el delicado cometido del clavecinista, auténtico *factotum* de esta obra. En el nº 1 nos resultó particularmente extraña la modificación dinámica del Trío I, mucho más acelerado con respecto al remansado Minuetto, dentro del cuarto y último tiempo. Asimismo, la carencia de claroscuros entre los diálogos del *ri-*

piano y el *concertino* se resolvieron con mayor calor en la segunda mitad del recital, aplaudido con toda justicia.

En general, el violinista-director de Cochabamba y sus muchachos de la Orchestra of St. Luke's nos sirvieron unos *Conciertos de Brandeburgo* de texturas ligeras y dinámicas fluidas y regulares, en donde el vigor fue sustituido por la elegancia difuminada, evitando la confrontación de volúmenes sonoros entre los solistas y el resto de la masa orquestal con algunos músicos especialmente aterciopelados (junto al clavecinista, la flautista), menú salteado con un *basso continuo* discretamente consistente. El empeño de Laredo en armonizar las sonoridades (y los timbres en algunos pasajes) de los distintos instrumentos solistas forzó al trompetista a perder brillantez en los registros agudos de su metal en el *Concierto nº 2*, justamente allí donde muestra un papel conductor del discurso musical.

Una lectura, en fin, dulcemente balanceada, de correcta y benévola ejecución, *ma non troppo*.

Francisco Bueno Camejo

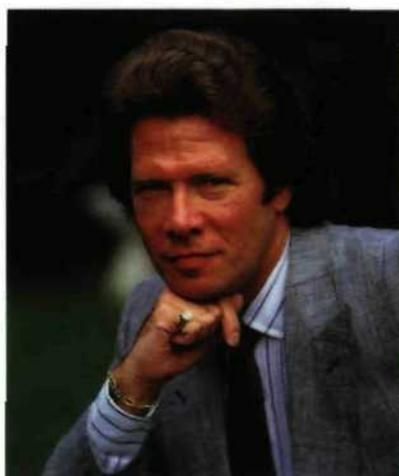
¡Ave, Signor Ramey!

Valencia. Palau de la Música. 7-V-1994. Boito; *Mefistofele*. Samuel Ramey, Kristjan Johansson, Nelly Mincioui, Ruth Falcon, Itxaro Mentxaca, José Ruiz. Escola Coral Quart de Poblet. Coro de Valencia. Orquesta de Valencia. Director: Manuel Galduf. Versión de concierto.

En *Mefistofele* Arrigo Boito intentó mezclar elementos verdianos y wagnerianos y añadir gotas de un difuso inconformismo derivado del movimiento literario de la *Scapigliatura*. Un proyecto intelectual de evidentes ínfulas filosóficas que en lo musical no acaba de funcionar por la incapacidad del artista para unificar tanto factor disperso. Posee, no obstante, esta ópera —en la versión resumida por el propio autor de 1875— numerosos instantes de alta calidad, climas de intensidad innegables, que dan mucho juego orquestal y coral.

En esta versión de concierto, bien organizada por el Palau, todo o casi todo giró en torno al bajo cantante norteamericano Samuel Ramey (1940), que no hay duda de que posee cualidades de relieve. El instrumento es redondo, extenso (aunque bastante comprometido en las notas más graves), firme, igual, bien emitido y timbrado, no especialmente rico en armónicos, lo que promueve cierta episódica sequedad sonora; está excelentemente proyectado gracias a una técnica dominadora, que le permite regular hábilmente intensidades y graduar con fortuna los más variados matices. Su canto es medidamente expresivo, sobrio y controlado. Da una estupenda imagen del satánico personaje, sin excesos ni fáciles teatralidades. Ese arte contundente y seguro brilló a lo largo del concierto y su voz campaneó, sólida y rotunda, en toda la tesitura, con momentos de mucho relieve, como el de su presentación en el Prólogo (*Ave, Signor!*), su aria *Son lo spirito che nega* o el monólogo *Ecco il mondo*. Mostró, sin embargo, algunas no muy importantes pérdidas de redondez y de esmalte y determinadas aperturas en la zona aguda (brindó, aun así, un par de espléndidos *fas*). Un intérprete indiscutible en este papel, aunque hoy no estén para hacerle sombra bajos de la talla de Nannetti, Pasero, Nelli, De Angelis, Siepi o Ghiaurov.

En tomo a Ramey —cuyo éxito fue delirante— se movieron con desigual fortuna los demás. Johansson fue un Fausto valiente, esforzado y forzado, sonoro, contundente arriba (aunque flaqueara demasiado en el *si* natural), pero inane como intérprete y excesivamente tosco para delinear el intenso li-



Samuel Ramey FOTO: ARTHUR UMBOH / DG

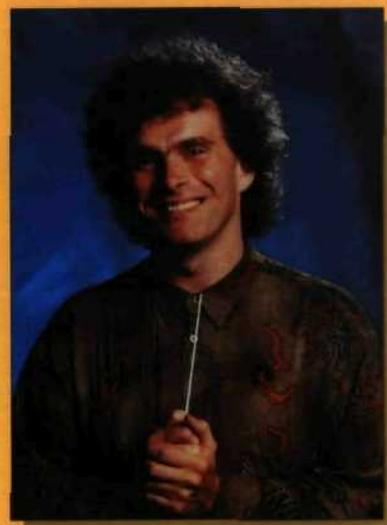
rismo de su personaje. Mincioui es soprano lírica de evidente sensibilidad, que dijo con mucha propiedad la importante aria de Margarita, con una primera octava de dudosa calidad, opaca y destimbrada, y una segunda más rica, brillante y camosa. Falcon, sin grandes cosas, defendió con una compacta voz lírico-spinto a Elena, a la que dio prestancia, empuje, robustez y cierta destemplanza en la zona aguda. Excelentes en sus cometidos menores Mentxaca y Ruiz.

Galduf evidenció un adecuado trabajo de ensayos, concertó con orden, controló con eficacia y dio empaque a los momentos de mayor espectacularidad, graduando con indudable pericia y sentido de las progresiones los grandes conjuntos, en los que casi todo estuvo en su sitio, fuera de episódicas desafinaciones (coro de niños) o pequeños desajustes. Le faltó quizá diferenciar más claramente los timbres y resaltar la polifonía así como una mayor convicción en los pasajes líricos. Estupenda la colaboración de la orquesta, que se mostró en buena forma y, particularmente, del coro, con unas voces femeninas dúctiles, timbradas y musicales. La versión, que fue concertante, tuvo un mínimo pero eficaz movimiento escénico (Ramey, siempre sin partitura, incluso se cambió de ropa), perfectamente subrayado por la matizada iluminación.

Arturo Reverter

SIMON RATTLE

ARTISTA DEL AÑO

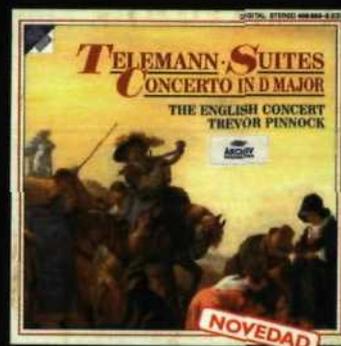


EMI CLASSICS

Trevor Pinnock y The English Concert en



ARCHIV
PRODUKTION



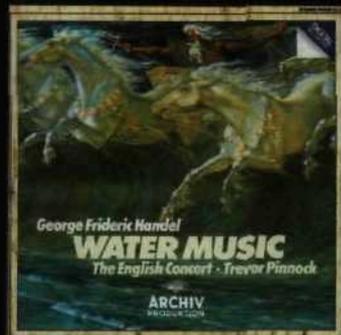
439 893-2



423 492-2



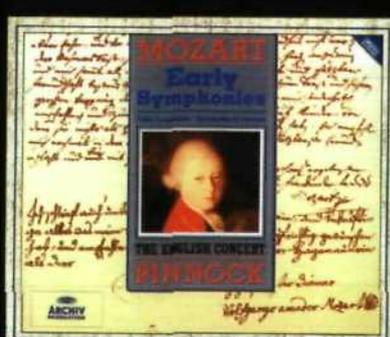
423 630-2



410 525-2



415 129-2



437 792-2



415 518-2



415 674-2



423 094-2



400 045-2

Trevor Pinnock: la fuerza de la convicción



FOTO: CLIVE BARDA/DGG

Voz, maneras y gestos evocan más los de un mesurado y distinguido lord victoriano que los de un apasionado músico que vive absolutamente enfrascado en un intenso trabajo concertístico y discográfico. Trevor Pinnock (Canterbury, 1946), clavecinista y director de orquesta, habla siempre *sottovoce*, pausadamente y midiendo casi milimetricamente el sentido de cada palabra. Extremadamente afable, su mirada, directa y franca, refleja la misma sinceridad y convicción que sus interpretaciones musicales. Así se mostró durante la entrevista que mantuvo con SCHERZO el pasado 25 de marzo en Londres, en la Henry Wood Hall, antigua capilla hoy convertida en sala de ensayos y estudio de grabación del grupo The English Concert. En la intimidad de este ámbito, casi *hogar* para Pinnock y tras una maratoniada sesión de grabación que se prolongó durante varias horas –sinfonías de Mozart, para el ciclo integral que está registrando para Archiv Produktion–, el músico británico afirma una y mil veces que lo único que interesa de la música es escuchar su voz interna. «Todo lo demás es accesorio», enfatiza.

Este mes de junio vuelve a España, al séptimo Festival Mozart, para presentar en el Auditorio Nacional de Música, junto a su inseparable The English Concert, su visión de las tres últimas sinfonías del genio de Salzburgo.

TREVOR PINNOCK.—No, no. Por favor, no me pregunte por qué un músico como yo se adentra en el último Mozart. Es una pregunta que en los últimos meses me han formulado bastantes veces y resulta bastante tediosa. Creo que nunca debería llamar la atención el hecho de que un intérprete se adentre en tal o cual repertorio. La cualidad máxima del músico es la de tener capacidad para adentrarse en cualquier estética a través de la correcta y precisa percepción de las respectivas voces internas que contiene la música. Francamente, me resulta bastante difícil de aceptar la idea de que un intérprete pueda hacer un buen Bach y, sin embargo, no esté capacitado para, por ejemplo, abordar a Bruckner, Stravinski o Brahms.

SCHERZO.—De hecho, cada vez es mayor el número de músicos que, procedentes del ámbito de la música antigua, se adentran en otras estéticas, algo que, por cierto, no es siempre visto con buenos ojos por el público. Su colega Herreweghe dirigirá este año nada menos que la Quinta de Bruckner en el santuario bruckneriano de Linz, mientras que Harmoncourt (que anuncia la misma sinfonía para el próximo año) hace de todo con todo tipo de instrumentos y Gardiner... Incluso su compatriota Philip Pickett declaraba no hace mucho que una de sus mayores ambiciones musicales es dirigir la Segunda de Brahms. Usted mismo ahora, y disculpe que por una vez infrinja su ruego, se presenta en Madrid con un programa que incluye las tres últimas sinfonías mozartianas. Es como si después de tan enorme y prolongada actividad en el ámbito de la música antigua, a todos ustedes se les hubiera agotado de repente el repertorio de siempre y ahora tuvieran que desplazar por ello su atención hacia otros mundos musicales...

T.P.—Sí, la verdad es que tengo un repertorio muy extenso. Fíjese que la semana que viene haré un programa con la *Obertura Egmont* de Beethoven, un concierto para violín de Mozart y la *Octava Sinfonía* de Dvorák. Mi repertorio actual se extiende desde Bach hasta la música contemporánea, hasta lo más nuevo de hoy en día. ¡Al fin y al cabo soy un músico del siglo XX! El hecho de trabajar todo tipo de períodos estéticos me ayuda y me refresca los oídos para entender mejor el repertorio en el que realmente estoy especializado. Tras mis experiencias con otras músicas, cuando retorno al barroco o, como ocurre en este preciso momento, a la música de Mozart, la percibo con oídos absolutamente nuevos. La música, insisto, ni se debe ni se puede restringir a un determinado momento. En cuanto al tema concreto que usted plantea en la última parte de la pregunta, supongo que no es preciso que asegure que a ninguno de nosotros, evidentemente, se nos ha agotado el repertorio.

S.—Pero es fácil imaginar lo muy diferente que, técnica, estética y también anímicamente debe de resultar para cualquier director afrontar una sinfonía de juventud de Mozart o, por ejemplo, una *Octava* de Bruckner...

T.P.—[Con genuino humor británico, parsimoniosamente y sin modificar el rictus] Permítame que en absoluto comparta con usted sus especiales preocupaciones volumétricas o cuantitativas. El número de ejecutantes no es relevante. El placer de hacer música nada tiene que ver con números ni tamaños; radica en la calidad de la partitura. Es más, creo que hasta cierto punto es más complejo revelar el verdadero espíritu de una obra de Mozart que impresionar al oyente con las grandes masas sonoras de una sinfonía tardorromántica.

S.—Escuchando la manera en que usted interpreta el *Andante de la Sinfonía n.º 14 de Mozart*, sí resulta francamente difícil echar de menos esas grandes masas sonoras a las que hace referencia...

T.P.—Ja, ja... [muy larga pausa, durante la que rememora y luego canturrea el citado fragmento mozartiano] muchas gracias, es muy amable. Esto que apunta es un tema muy interesante. En todos mis conciertos, se trate de la música que se trate, solamente puedo hacer lo que ésta esté reclamándome en cada instante. Esto es muy importante para mí. Probablemente, lo que más. Siempre cabe la posibilidad de... [risas]... Vamos a ver... veamos... Usted, como entrevistador, podría preguntarme la causa por la cual interpreto de tal o cual manera una determinada obra. La respuesta esencial sería que tengo que hacerlo de esa manera porque es la que me reclama la misma música, sin que a mí casi me quede opción de elegir. Como todos los músicos, tengo que conciliar la educación recibida con esa exigencia dictada por la propia música. Sólo entendiendo y atendiendo esta exigencia implícita en ella alcanzaré este equilibrio. Si no lo consigo, el fracaso será porque no he tenido la capacidad de entender o acceder a esa condición implícita en la música.

S.—Usted, reconocido como uno de los grandes nombres de la actual corriente interpretativa con instrumentos originales, parece especialmente preocupado en la búsqueda de una nueva sonoridad de la música de los siglos XVII y XVIII. ¿Podría definir cuál es esa sonoridad en cuya consecución anda tan afanado?

T.P.—La sonoridad cambia muchísimo de un compositor a otro, no se puede hablar de «sonoridad» si ésta no está referida a alguien en concreto. Mucho más absurdo aún resultaría hablar globalmente de sonoridades atribuidas a períodos concretos. Hay que afinar mucho más. No existe una única sonoridad. La sonoridad de Bach, por ejemplo, no tiene nada que ver con la de Rameau o Vivaldi. Cuando toco o dirijo una pieza, escucho dentro de mí una sonoridad específica. Es esa sonoridad y no otra, puesta al servicio del compositor, la que tengo que seguir. Se trata de una reacción interna, producida por mi propio cuerpo y casi anímica. Lo que le estoy diciendo tiene mucho más que ver con una respuesta emocional que con una ciencia. Se trata de una combinación entre enseñanza histórica e instrumentos adecuados y el instinto musical. Cuando me adentro en una obra, dedico más tiempo a escuchar lo que su música me dice que decidiendo o pensando lo que yo tengo que decir a ella o, peor aún, sobre ella.

S.—En una reciente entrevista con Philippe Herreweghe, éste me comentaba su intención de grabar nuevamente la *Pasión* según San Mateo, debido a que su por casi todos elogiado registro de 1984 se había quedado —me limito a repetir sus palabras— «desfasado, caducado». Argüía que la música es materia viva, en continuo proceso de transformación, y que por ello los criterios que aplicó entonces hoy ya no sirven. ¿Está de acuerdo con esta afirmación, que, en este sentido, aproximaría la música a los yogures del supermercado de la esquina, y según la cual, su antiguo registro al clave de las *Variaciones Goldberg* podría estar pasado de moda?

T.P.—Ufff... uff... [espaciosos segundos dándole vueltas al tema]. La música, ¡qué duda cabe!, vive. Si ahora toco las *Variaciones Goldberg* serán, evidentemente, muy distintas a las de la grabación discográfica que usted menciona. Quizá en algún aspecto no fuesen mejores... ¡Todo sería diferente! Esto no quie-

“
La cualidad
máxima del
músico es
la de tener
capacidad de
adentrarse
en cualquier
estética
”

re decir que la anterior grabación esté caducada. En su momento, también fue música viva. De todas formas, guardo la esperanza de que cuando ahora toco las *Variaciones Goldberg* la versión resulte enriquecida por las experiencias y vivencias con las que pienso que mi vida se ha moldeado en el tiempo transcurrido desde entonces...

S.—Acaso en este sentido el ejemplo más a flor de piel se produzca con las dos versiones, tan radicalmente diferentes, que registró Glenn Gould de las *Variaciones Goldberg*, la de 1955 y la de 1981. ¿Se podría decir cuál es mejor?

T.P.—¡Exactamente! ¡Cómo contestar a semejante pregun-

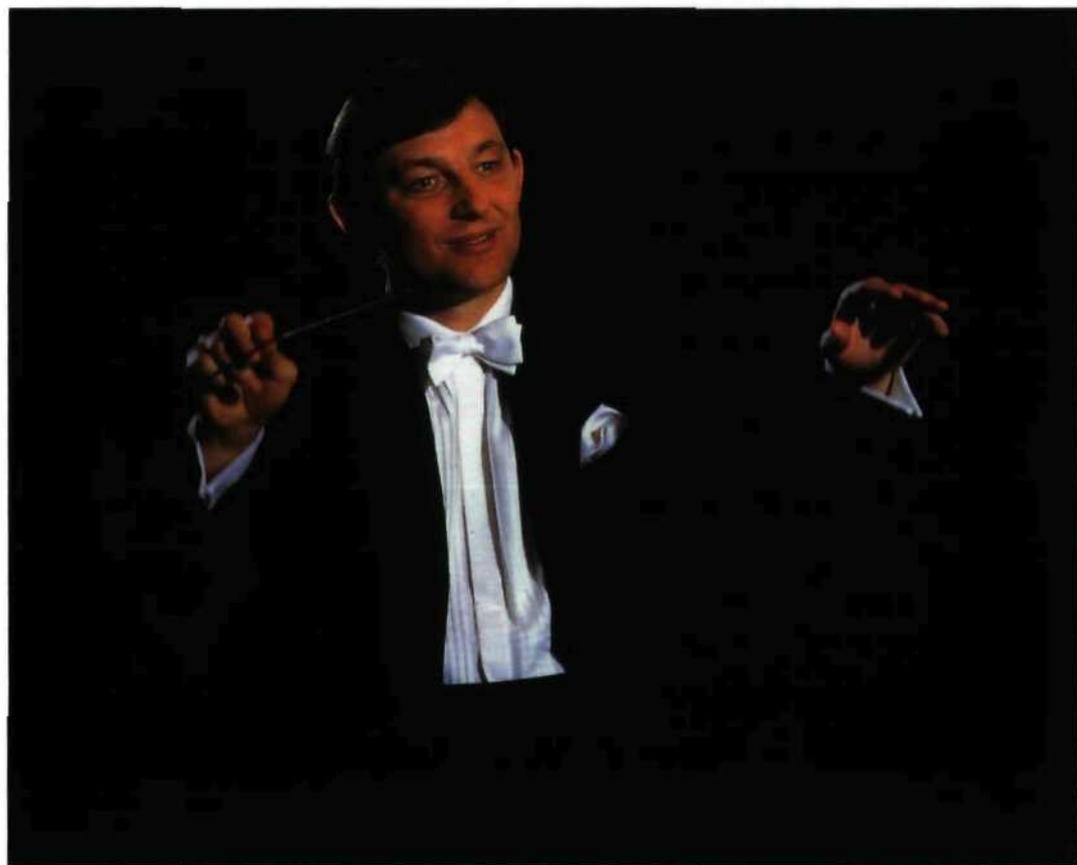


FOTO: PETER H. FÜRST / DGG

ta! Desde luego no seré yo.

S.—¿Conoce la grabación de las *Goldberg* que efectuó desde el piano la desaparecida pianista Tatiana Nicolaieva?

T.P.—[Bajando tímidamente la voz, como un niño pillado in fraganti, casi un punto avergonzado]. Pues...no, no, he de confesarle que desconozco la grabación. Pero estoy convencido de que sería verdaderamente interesante poder escucharla.

S.—¿A pesar de haberlas abordado desde el piano?

T.P.—No, no. Eso no importa: ¡es música! Que se haga en clave o en piano no resulta tan trascendente. Creo que la tan traída y llevada cuestión de los instrumentos, que si antiguos, que si modernos, se ha exagerado bastante. Hoy parece una obsesión de algunos musicólogos y de una parte del público, que parece que quieren hacer de esto casi una cuestión de estado. Las *Variaciones Goldberg* pueden escucharse maravillo-

sas en el piano y horribles en el clave. O viceversa. Pero el tema central no es ese.

S.—Resulta llamativo, incluso paradójico, escuchar esto a un músico como usted, que ya en 1973, con tan sólo 27 años, fundó el *The English Concert* con la intención expresa de recuperar sonoridades originales sobre instrumentos de época...

T.P.—El origen del grupo tuvo mucho que ver, efectivamente, con la pasión que yo tenía por explorar la sonoridad de los instrumentos antiguos. Escuchando los conciertos de la *Academy of St. Martin in the Fields* sentí que la absoluta perfección alcanzada dentro de su estilo resultaba insuperable:

por ese camino ya no se podía llegar a más. Era el final. Había que encontrar nuevos senderos. Ahora, después de tanto tiempo trabajando con el grupo, me siento satisfecho de que los instrumentos antiguos me resulten hoy tan definitivamente naturales, tan absolutamente acertados para tocar la música de su tiempo. Creo que la irrupción de los instrumentos antiguos abrió un campo de posibilidades ilimitadas en el ámbito de las interpretaciones de la música de los siglos XVII y XVIII. Sin duda sirvió para instaurar nuevos mundos, perspectivas y horizontes dentro de la anquilosada situación a la que se había llegado.

S.—En similares términos se expresaba Nikolaus Harnoncourt en una reciente entrevista publicada en *SCHERZO*...

T.P.—Bueno, los temas de los que estamos hablando se podrían prolongar y profundizar durante conversaciones de muchas horas. Se prestan a disquisiciones casi infinitas. En muchos aspectos sin duda coincidiré con algunas de las opiniones de Harnoncourt o de cualquier otro colega, de la misma forma que también habrá puntos de vista muy divergentes. Pero en lo que yo creo que estaremos todos de acuerdo es en que lo importante es utilizar instrumentos con los que podamos hacer la mejor música de la mejor manera posible. A partir de ahí, las opiniones y caminos son, afortunadamente, múltiples.

S.—Su carrera instrumental se inició con el piano, accediendo sólo más tarde al clave y al órgano. Para zanjar el interminable tema de instrumentos antiguos/modernos, me gustaría recabar su opinión sobre las interpretaciones pianísticas de Bach...

T.P.—La pregunta realmente interesante sobre Bach en referencia a cualquier instrumento debe partir de la realidad de que su escritura es única. Bach exige de todos y cada uno los instrumentos calidades que van mucho más allá de las que reclaman las composiciones de sus contemporáneos. Cuando nos adentramos en Bach no nos podemos limitar a tocarlo dentro del estilo de su tiempo, sino que debemos expandir nuestra visión para penetrar verdaderamente en él. Dentro de su música, no es difícil apreciar claramente los diferentes elementos estilísticos de sus contemporáneos; el estilo francés, el italiano, el alemán... Pero Bach es mucho más que todo eso. Por ello, no podemos equivocarnos tocándolo en un estilo puramente italiano, o sencillamente en el estilo de sus contemporáneos. Y esto es un error, grave, en el que se incurre con demasiada frecuencia. Frente a este tema, lo del clave o el piano es, como ya dije antes, poco más que pura anécdota, algo casi casi insignificante.

S.—*Repasando someramente su actividad profesional, resulta apabullante comprobar la cantidad de conciertos que ha protagonizado tanto al frente de The English Concert como de otras formaciones, incluida la Orquesta del National Arts Centre de Ottawa (Canadá), de la que desde 1991 es director artístico y titular. A todo ello se añade su prolífica y muy laureada actividad discográfica, en exclusiva para Archiv Produktion, que rebasa ya ampliamente los sesenta compactos y que recoge una parte bien significativa del repertorio de los siglos XVII y XVIII, incluyen-*

do desde recitales de clave hasta óperas como Dido y Eneas de Purcell o el Acis y Galatea de Händel-Mozart, sin olvidar las sinfonías Sturm und drang de Haydn, El Mesías de Händel o, en fin, el ciclo sinfónico de Mozart en el que se encuentra inmerso y del que ya ha aparecido un primer volumen conteniendo las sinfonías de juventud...

“
**En todos mis conciertos so-
 lamente
 puedo hacer
 lo que la
 música esté
 reclamándome en cada instante**
 ”

T.P.—Bueno, llevo ya bastantes años en esto y es natural que sea mucho lo realizado. No creo, de verdad, que cuantitativamente eso tenga especial importancia. Insisto: difiero con usted en cuanto a la valoración volumétrica de las cosas.

S.—*Permitame que, por última vez, me abandone a esta al parecer incorregible obsesión por lo cuantitativo. En 1988 debutó en el Metropolitan de Nueva York con el Julio César de Händel. ¿Cómo encaja en un espacio de tan enormes dimensiones, de tan corta tradición en la música barroca, concebido para las brillantes sonidades de la ópera romántica, un título como el de Händel?*

T.P.—Le aseguro que es realmente interesante abordar una ópera de Händel en un teatro lírico de tan grandes dimensiones como el Metropolitan. En un lugar así, no nos engañemos, uno tiene que hacer concesiones muy importantes para que todo vaya bien. Pero estoy convencido de que sí puede funcionar, y que por ello merece la pena intentarlo. Incluso creo que es un deber. Hay sitio para todo: el que la ópera barroca se deba hacer en ámbitos reducidos, no obstaculiza que se pueda e incluso que resulte recomendable representarla también en grandes espacios. Además, Händel entre sus contemporáneos es un caso especial, porque sus obras líricas se prestan muy bien a la grandiosidad gestual requerida por los modernos y grandes espacios líricos.

S.—*Cita frecuente en su muy ajetreada agenda ha sido Salzburgo, en cuyo festival presentó con notable éxito su versión de El Mesías de Händel en el año 1988. Luego, en 1991, también junto al English Concert, volvió a la ciudad de Mozart con el Acis y Galatea de Händel según la versión del salzburgués. En 1992 regresó, pero para dirigir a la Orquesta del Mozarteum...*

T.P.—Sí, este verano también vuelvo a Salzburgo, para disfrutar haciendo algunos pequeños conciertos matinales con la orquesta del Mozarteum durante el festival de verano. En enero de 1996 retornaré con The English Concert para interpretar fuera del festival un programa compuesto por misas de Haydn.

S.—*¿Cuál es su relación con Gérard Mortier, el vilipendiado y polémico nuevo director del festival, finiquitador de la era Karajan?*

T.P.—No le conozco.

S.—*¡No es posible!*

T.P.—Bueno, no le conozco personal-



Trevor Pinnock con su orquesta, The English Concert.

FOTO: CLIVE BARDA / DGG

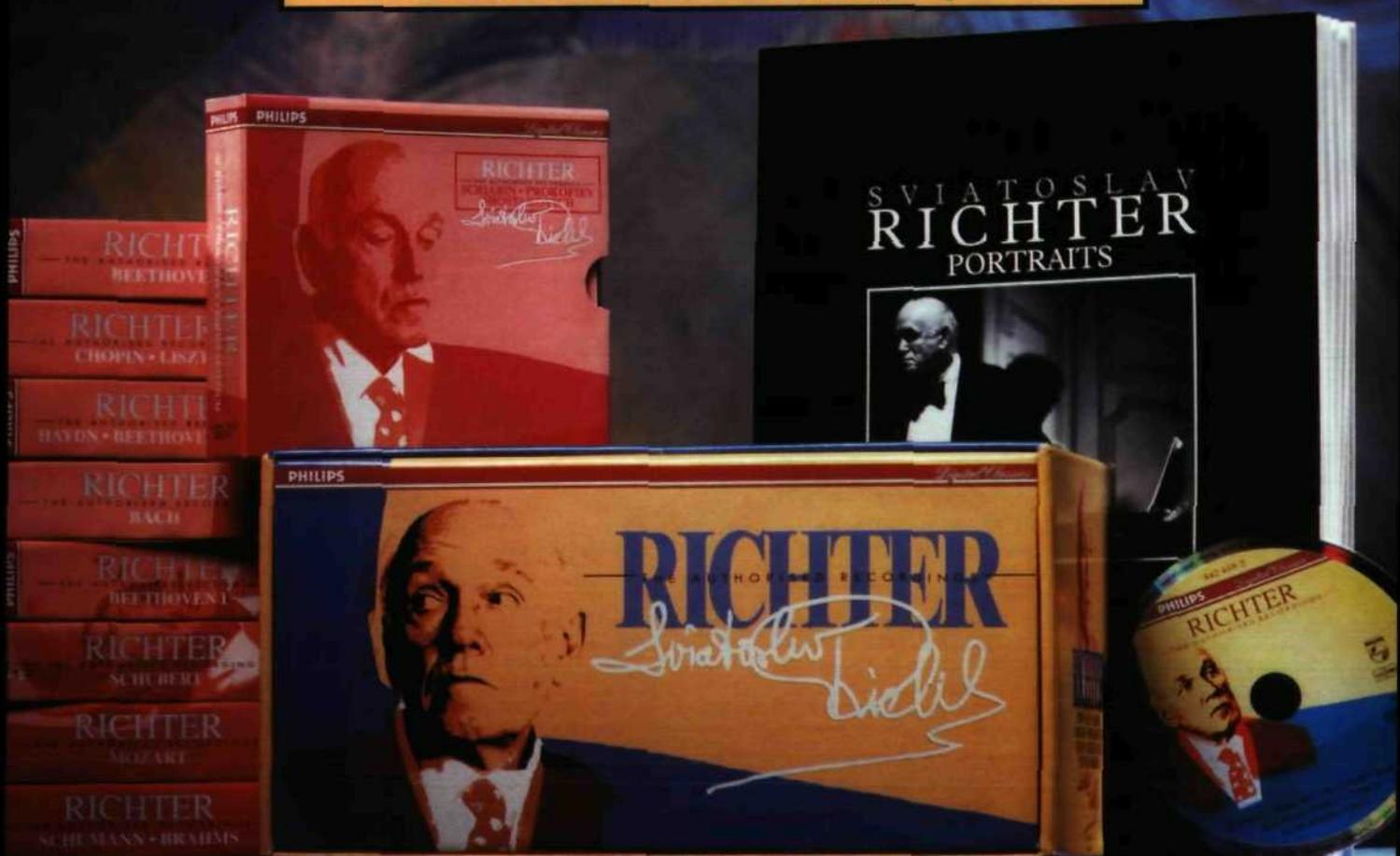
PHILIPS CLASSICS PRESENTA
LA EDICION

RICHTER

ESTA EDICIÓN CONTIENE LAS GRABACIONES
AUTORIZADAS POR SVIATOSLAV RICHTER

Obras de

Bach, Bartók, Beethoven, Brahms, Chopin, Debussy, Franck,
Haydn, Liszt, Mozart, Prokofiev, Rachmaninov, Schubert,
Schumann, Scriabin, Shostakovich, Wagner y Weber



CONSIGA GRATIS EL LIBRO "PORTRAITS" POR LA COMPRA DE UNA EDICIÓN

21 CDs 442 464-2

mente. Sé, naturalmente, que es el director del Festival de Salzburgo... [larga pausa, un punto azorado, incómodo]. La verdad es que después de Karajan era absolutamente imposible que el Festival quedara igual. Había que hacer, con toda certeza, una revolución. ¿Cuál? Ignoro si la mejor y más conveniente es la organizada por el señor Mortier. Lo que creo que es irrefutable es que ha afrontado la situación y el cambio con coraje y valor. Con radicalismo incluso, y esto es un mérito que no creo que nadie le pueda discutir seriamente.

S.—La actividad tanto de usted y su grupo se ha desparado desde el primer momento por todo el planeta. Además de repetidas giras por Europa, Israel y Estados Unidos, en 1985 usted y su *The English Concert* se presentaban en Tokio, siendo el primer conjunto barroco británico en actuar en Japón. Cinco años más tarde —en 1990— tocaban en Argentina, representando aquel concierto la primera actuación de un conjunto británico en el país sudamericano desde que en 1982 se produjo la Guerra de las —permítame que lo pronuncie en castellano— Malvinas. ¿Cómo fueron acogidos?

T.P.—Muy entusiásticamente. Fue en Buenos Aires. Hubo dos conciertos con públicos bien distintos: uno era de abono, conservador y convencional. La segunda noche, que no era de abono, resultó verdaderamente interesante, con un auditorio muy variopinto, que nos dispensó una acogida extremadamente calurosa. Lo mejor de aquella noche bonairense fue que tanto el público como nosotros conseguimos que lo único que importara fuera la música; que ésta se impusiera sobre todo y sobre todos. Juntos, logramos descontextualizar el concierto de cualquier implicación extramusical. Fue una muy enriquecedora experiencia.

S.—Tengo entendido que la primera vez que visitó profesionalmente España fue en calidad de clavecinista, en el curso de una gira de la *Academy of St. Martin in the Fields*, orquesta de la que por aquel entonces usted formaba parte...

T.P.—Sí, sí, en el mágico 1973 [con entusiasmo]. No es que verdaderamente formara parte de la plantilla de la orquesta, sino que me incorporé a ella especialmente para aquella gira.

S.—Luego, poco tiempo después, regresó, ya como solista, interpretando el *Concerto de Falla*



FOTO: CLIVE BARDA / DGG

en algunas ciudades de Galicia.

T.P.—¡¡¡Sí!!! ¿Cómo lo sabe? ¿Cómo pasa el tiempo! ¡Parece que han transcurrido siglos! Hicimos, efectivamente, una pequeña gira por Galicia. Recuerdo que no era aún con el *English Concert*, sino con un reducido grupo de músicos y tocamos, es verdad, el *Concerto de Falla*. ¡Es una obra tan maravillosa! Resulta extraño que no exista ninguna grabación moderna de referencia. Sí, sí... [ensimismado, como pensando en voz alta, para sí mismo] ¡Habría que pensar seriamente en grabarla! Debo hacerlo. Es una obra plena de energía y color. Probablemente la composición para clave más importante de entre las escritas en este siglo. Tan llena de carácter. Ciertamente Falla tuvo que haber estado muy motivado por Wanda Landowska.

S.—Este amor que muestra por el *Concerto de Falla* se encuentra de alguna manera vinculado a su relación profesional con el clavecinista colombiano Rafael Puyana, con quien estudió y que ha protagonizado, bajo la dirección de Charles Mackerras, una de las mejores versiones discográficas de esta obra.

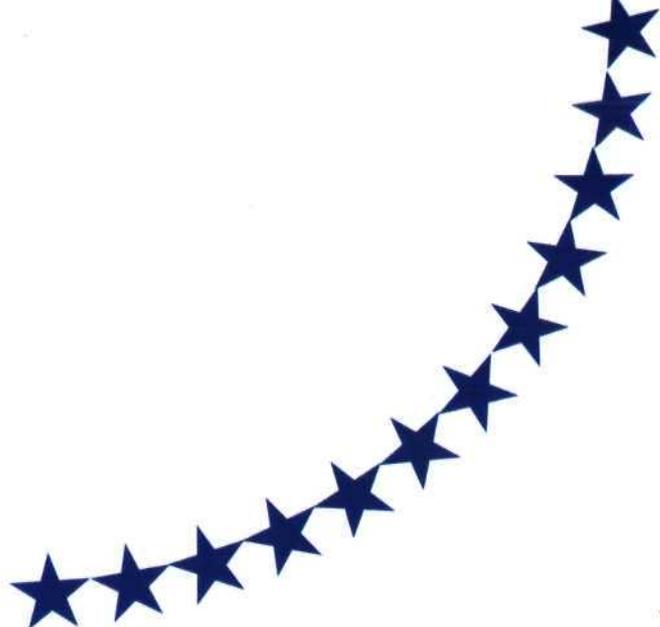
T.P.—En realidad no puedo decir que haya estudiado con Puyana. De alguna manera, más o menos... pero no, no. Ciertamente me ayudó mucho, pero nunca llegué a estudiar formalmente con él. Cuando hace un momento le comenté que no existía ninguna moderna grabación de referencia del *Concerto de Falla* estaba olvidando el registro que usted ha mencionado. Recuerdo ahora que Puyana me prestó un clave para mi primer concierto y que me infundió mucho ánimo en un momento en el que yo realmente lo estaba necesitando. Jamás olvidaré su respuesta cuando le pedí que me diera clases: «No, no estudies más: dedícate a tocar y disfrutar». Puyana era y aún es un músico dotado de maravillosa inspiración.

S.—A lo largo de esta entrevista hemos podido constatar la diversidad de públicos para los que usted ha actuado. Diversidad no exclusivamente geográfica, sino también tipológica: mientras que en Canadá usted atiende, al frente de su orquesta de Ottawa el repertorio sinfónico, sus recitales como clavecinista ó conciertos al frente del *English Concert* se encaminan hacia otro tipo de público...

T.P.—Probablemente el público más difícil es ese que está acostumbrado a escuchar solamente [pone especial énfasis al pronunciar esta palabra] el

“
No se puede hablar de sonoridad si ésta no se refiere a un compositor en concreto

”



INTERES COMUN

Cubrimos necesidades de financiación para **aumentar la competitividad de la empresa española**. Apoyamos el **crecimiento armónico de las Comunidades Autónomas**, con créditos de **interés preferencial** destinados a financiar actividades productivas en las **regiones con renta per cápita por debajo de la media**. Potenciamos los **créditos a la exportación** y los créditos a medio y largo plazo a la **pequeña y mediana empresa**. Y, como Agencia Financiera del Gobierno y Banco de Desarrollo, impulsamos la creación de patrimonios públicos de **suelo para vivienda**, los proyectos que suponen **creación de empleo** y la financiación de los que **mejoran o amplían infraestructuras**. Con dedicación y por el interés común, gracias también a más de **300.000 personas** que confían en nuestros **Bonos ICO** y que entienden y apoyan nuestro objeto social.

OBJETO SOCIAL



Instituto de Crédito Oficial

Paseo del Prado, 4 – 28014 MADRID.

“
**Las
 Variaciones
 Goldberg
 pueden
 escucharse
 maravillosas
 en el piano y
 horribles en
 el clave**
 ”



FOTO: WERNER NEUMEISTER / DGG

repertorio del XIX. La música antigua tiene la capacidad de emocionar a cualquier público, aunque para ello sea preciso contar con una determinada tradición cultural. Yo, por ejemplo, no sé lo que el público japonés entiende realmente cuando hago un concierto allí. Puede que sea una percepción totalmente diferente a la del público español. Pero, en cierto sentido, no es tan importante la manera en que la música es percibida. Lo realmente significativo es que las diferentes culturas sientan la voz de la música.

S.—¿Se pueden llegar a entender plenamente las voces de la música de Bach, Buxtehude, Vivaldi, Purcell o Falla sin conocer sus diferentes entornos culturales y sociales?

T.P.—Creo que para hacer un estudio serio hay que tener cierto conocimiento del ambiente en el que la música fue generada. Su voz más poderosa se encuentra en la partitura, donde se esconden sus mismas entrañas. Ahí está la columna vertebral que sustenta cualquier interpretación y cualquier entendimiento. Quiero que quede perfectamente claro este concepto, esta perspectiva. Tenemos que considerar el conocimiento, el entorno y todas esas cosas, pero, luego, al final, la última palabra la tiene la música, está en ella. Después de las palabras, los análisis, los entornos culturales, etcétera, etcétera... la verdad está en la partitura. No puedo hablar de otra manera: soy, sencillamente, un músico a través del cual habla la música.

S.—¿Basta la partitura, el desangelado pentagrama, para entender incluso una obra como La pasión según San Mateo?

T.P.—No, no. En absoluto estoy diciendo esto. Lo que quiero precisar es que no podemos reducir la música a un teórico conocimiento de su entorno histórico. Tenemos que escuchar la voz de la música. Quizá no lo estoy expresando suficientemente... [*medita durante largo rato, como preocupado porque su concepto no quede suficientemente clarificado*] ¡Ah!... Ahora lo veo, ya lo tengo. Voy a poner un ejemplo de una gran obra de Bach, una pasión o... mejor aún, la *Misa en sí menor*. Tenemos que comprender los muchos niveles de la música. Vamos a referirnos específicamente a la *Misa*. Para adentrarnos en ella es preciso que tengamos un cierto conocimiento litúrgico. También de la arquitectura de la obra y de la manera en que ésta fue construida. Necesitamos ver la estructura en su conjunto, con una visión global. También debemos entender algo de la especial nomenclatura de la escritura musical de Bach, especialmente ciertas asociaciones concretas que establece en esta obra entre temas musicales y motivos bíblicos, como el de la Trinidad. Podríamos establecer una lista o relación de todos los motivos musicales que pueblan la misa y sus correspondencias con temas bíblicos. Tenemos que entender algo de todo esto, pero lo más importante es, siempre siempre, y volvemos a la gran *tónica* de nuestra conversación, escuchar lo que la música nos dice a través de su lenguaje. Si no hacemos esto, jamás conseguiremos penetrar en sus profundidades espirituales. Este y no otro es el lenguaje musical. Todo lo demás es accesorio. ¡Esto es todo!

Justo Romero

OPINIÓN

Fenómenos inexplicables

Tower Records, Nueva York. Los sonos del canto monódico envuelven al potencial adquirente de discos. Es, sí, el Canto Gregoriano de los monjes del Monasterio de Silos «The Miracle comes from Spain», «El milagro viene de España», rezan los carteles con un curioso sentido comercial entre lo mesiánico y lo visionario. Pero lo más indicativo es dónde suena la música: porque no es que se escuche por la megafonía del departamento clásico de la enorme tienda, no, es que se oye desde la planta de Pop y Rock.

Fnac de Campos Elíseos en París. La misma situación. El canto de Silos por encima de la canción con Oscar para *Philadelphia* de Bruce Springsteen o del *Fear* de Michael Jackson: sólo la música de Jordi Savall para *Jeanne la Pucelle* de Rivette hace una discreta competencia a los monjes españoles. Los carteles proponen similar mensaje, si cabe más surrealista: «Las nuevas sonoridades (?) que llegan de España».

La escena se repite tal cual en la HMV londinense, en Disco-Center de Munich o en Fona de Helsinki. Canto Gregoriano/Monjes de Silos, el gran *Hit* de la campaña 93-94. Un éxito de ventas basado en unas grabaciones efectuadas entre 1973 y 1980 por Hispavox, reprocesadas por EMI casi veinte años después del registro de origen. Un músico y musicólogo, Rafael Pérez Arroyo, ha conseguido para la empresa española, filial de la firma británica, su mayor éxito en lustros. La justicia histórica, insta a recordar que su predecesor en el Departamento Clásico, Roberto Portillo, hoy en Sony, trató sin éxito de que los directivos internacionales de la firma apoyaran una opción similar, una moderna grabación de Gregoriano en el mismo ámbito y entorno de Silos, propuesta que fuera dada de lado sin paliativos por los expertos de turno. Pérez Arroyo, de manera acaso más pragmática, se centró en conseguir la reedición para España del primigenio registro de la llorada Hispavox (llorada no por su extinción, que no se ha producido, sino porque durante décadas fue la firma española más perennemente volcada a la grabación en nuestro país), y su alternativa ha sido una diana segura, única, sin precedentes, que ha irradiado hasta el extranjero.

No siempre están aseguradas estas *dianas*, estos *plenos* de la quiniela fonográfica. Veamos el caso de *El piano*, la película de Jane Campion con música de Michael Nyman. El año pasado, Decca, la compañía a la que se halla unido contractualmente Nyman,

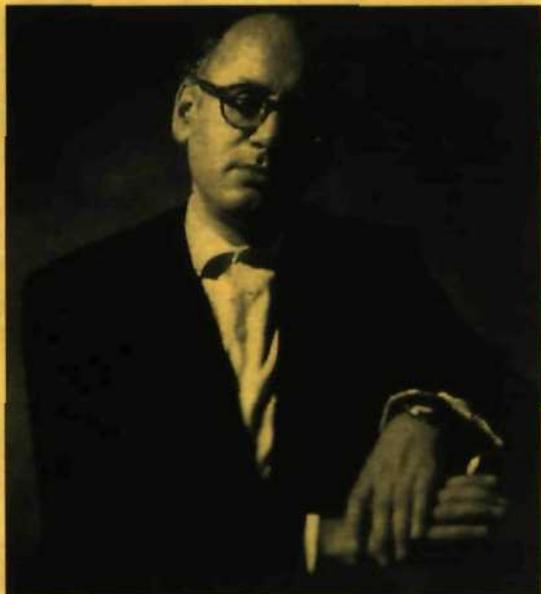
optó por no editar la composición del controvertido músico, genio para unos, estafador sonoro para otros. Uno de los máximos responsables de la firma —el hombre, por cierto, que con visión ética y comercial admirable, generó la serie *Entartete Musik*— recordó a sus colegas el escaso éxito comercial de las bandas sonoras debidas a Nyman, tales como *La tempestad*, de la que se desgajara *El libro de Próspero*, que no se salvó como producto ni con la presencia de Ute Lemper en las partes vocales.

No editó Decca *El piano*, que sí interesó, en cambio, a Virgin, ahora unida a EMI. El resto es bien sabido: triunfo colosal, ventas plúrimas del CD y dividendos para todos... menos para Decca, con rechinar de dientes y autoblasfemias en arameo. No es, desde luego, que la música de Nyman para *El piano* sea como para lanzar globos aerostáticos, y más que explicable es su ausencia de las candidaturas a los Oscars musicales del 94. Pero, ya nos lo decía Ethel Merman, «no hay negocio como el negocio del espectáculo», en él se dan fenómenos inexplicables, y con el teclado en cuestión Nyman ha vendido más discos que con todos sus años de exclusividad para Decca.

El caso más conocido, en los últimos años, es el de la *Sinfonía nº 3* de Gorecki, la llamada *Sinfonía de las canciones dolorosas*, una obra de 1976 por medio de la cual el compositor polaco exorcizaba fantasmas de su niñez atormentada por la persecución nazi. De la pieza se hicieron en la década de su creación y en la inmediata dos grabaciones que pasaron inadvertidas. Pero en 1991 un avisado productor de Elektra/Teldec promovió un nuevo registro, que se convirtió, merced a una felicísima campaña de promoción, en el máximo éxito de ventas, clásico o no, de la campaña. Hoy ya sabemos que Gorecki no le hizo ascas a la maniobra que catapultaba su nombre desde el anonimato a la celebridad: nada hay de reprochable en que un trabajador artístico quiera obtener beneficios de su actividad, pero sí sorprende (la palabra más suave) que acepte por tendencia al lucro cualquier manipulación publicitaria de una composición surgida de tan graves espectros del ayer.

Tres casos, pues, de músicas trascendentes (Gregoriano), trascendentalistas

(Gorecki) e intrascendentes (Nyman) elevadas al estrellato de las listas de ventas extra-clásicas y a las cuentas de ganancias de las multinacionales. Músicas que poseen una peculiar característica común, amén de la vocación espiritual de una de ellas y la impresión de *espiritualidad* que las otras pueden sugerir, su hipnótico estatismo, su —llamémosle así— *orientalismo* (¡qué singular predicar esto del Canto Gregoriano!) quietista y pacificador. Puestas así las cosas, como uno se siente solidario con el mundo del disco y sus empresas, que amargos tiempos corren para todos de inquietud social y penuria inversionista, quiere aconsejar desinteresadamente —con un 5% de los hipotéticos beneficios cerra-



Michael Nyman

mos el trato— a las grandes firmas que fijen su atención en algunas músicas, grabadas por cierto todas ellas, que reúnen las antedichas condiciones estéticas y, en cuanto hábil productor o perspicaz creativo de la publicidad las tengan en el punto de mira, capaces son de mudarse en fulgurante éxito de ventas.

Estas son: la *Sinfonía nº 5* de Giya Kancheli, *The Old Tower of Lébennicht* de Gavin Bryars, la *Sinfonía «Las campanas de Moscú»* de Jean Tournemire, *Jardín de alegrías y tristezas* de Sofia Gubaidulina, *White Man Sleeps* de Kevin Volans, *Jardín de rosas indio y mar de brujas chino* de Per Norgard, «Alabanza a la eternidad de Jesús» del Cuarteto para el fin de los tiempos de Olivier Messiaen.

De nada.

José Luis Pérez de Arteaga

Un músico enciclopédico

Definitivamente, a Eliahu Inbal le van los integrales. Tal ha sido su política (y la de su firma fonográfica predilecta, la Denon japonesa) en los últimos quince años, primero con su ciclo Mahler —rematado hace poco con la, por fin, esperada grabación de la *Décima Sinfonía* en la *performing version* de Deryck Cooke/Berthold Goldschmidt—, después con el Bruckner de las primeras versiones, más tarde con el *todo Berlioz* (en todos estos casos con la que fuera su orquesta, la Sinfónica de la Radio de Frankfurt), el Ravel después —con la Orquesta Nacional de Francia—, las *Sinfonías* de Shostakovich ahora mismo —con la Sinfónica de Viena, quizá una elección de conjunto orquestal que no puede suscribir al cien por ciento—, y desde ayer mismo la música orquestal de Franz Liszt, *Sinfonías*, poemas sinfónicos y conciertos incluidos.

Inbal ha iniciado este nuevo ciclo con la *Sinfonía «Fausto»* del compositor de Reiding, empleando para esta serie a una nueva orquesta (nueva para él, se entiende), la (ayer) Sinfónica de la Radio de Berlín, hoy Deutsches Symphonie Orchester, el conjunto creado por Fricşay y dirigido luego por Maazel, Chailly y Ashkenazi. Este primer trabajo de Inbal en la materia se une al primero



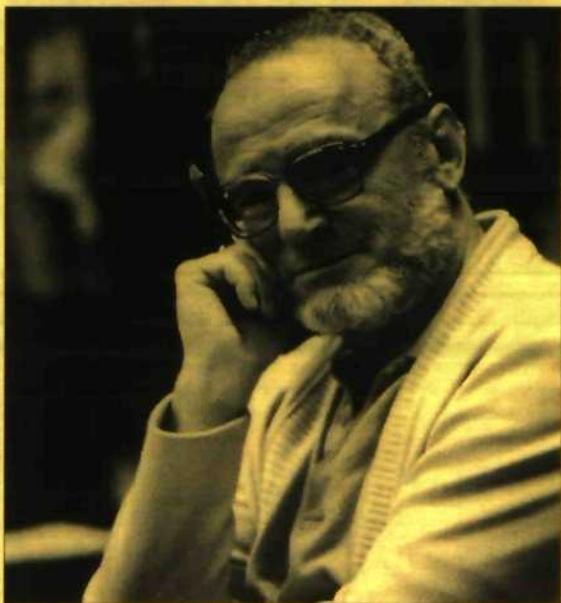
Eliahu Inbal

FOTO: LUTZ KLEINHANS

—aunque no parece que aquí se plantee un ciclo—, en la música orquestal de Liszt, de Daniel Barenboim, que para Teldec acaba de publicar su traducción de la otra *Sinfonía* lisztiana, la *Dante*, al

frente de otra de las orquestas de la capital alemana, la más famosa, la Filarmónica de Berlín, en un interesante CD que reúne los dos *Dantes* del músico, la mentada *Sinfonía* y la *Sonata*.

Incansable Gielen



Michael Gielen

En nuestro último número, en esta sección, pg. 53, en la noticia titulada *Nuestro Tamayo*, podía leerse «Se acaba de hablar de Busoni» y «como Gielen, también recién citado». Esas dos frases provenían de la noticia *Incansable Gielen*, que ahora reproducimos completa, y que tuvimos que retirar en el último momento de la maqueta del número anterior por falta de espacio.

Ultimamente no para. Graba con su Orquesta de la Radio de Baden-Baden la macro-Sinfonía de Schnebel —la *Sinfonía «Equis»*, citada en esta sección, nº 82, marzo de 1994— para Col Legno, la Inter-cord alemana inicia una *Edición Gielen* —acaba de publicarse una analítica *Novena* de Mahler, marca de la casa, que sucede a la *Séptima* de Bruckner o a la *Pastoral* beethoveniana, y ya está en el mercado el monumental *Concierto para piano, coro y orquesta* de Busoni (suma y sigue en la materia) con David Lively—, y continúa la grabación de las obras concertantes y orquestales de Bernd Alois Zimmermann para Philips. Además acaba de empezar una nueva relación fonográfica con la Collins inglesa, para la que ha grabado ya un monográfico Harrison Birtwistle, con *Antifonas* para piano y orquesta (Joanna MacGregor ante el teclado), *Nomos* y *Paisaje imaginario*.

Es refrescante comprobar que este músico, de siempre comprometido estéticamente y éticamente con su tiempo, ha terminado por hacerse un apropiado lugar en el mundo del disco, y a través del repertorio contemporáneo que siempre ha defendido con porfiada convicción, casi fe de misionero. La fidelidad a las propias ideas da merecidos frutos.

FESTIVAL CORDOBA

30 JUNIO 1994
17 JULIO

GRANDES CONCIERTOS Y ESPECTACULOS

- junio**
- 6** JOSE ANTONIO RODRIGUEZ
FILIPE MUKENGA
- 7** LOQUILLO Y LOS TROGLODITAS
- 8** GEORGES MOUSTAKI
- 9** JOHN PATITUCCI *Cuarteto*
- 10** LUIGI BISCALDI *Cuarteto de guitarras de Asti*
- 11** RAFAEL RIQUENI
TOMATITO
- 12** JOHN GRIFFITHS
JOSE MIGUEL MORENO
- 13** ORQUESTA DE CORDOBA/ LEO BROUWER
MARIA ESTHER GUZMAN/ JOAQUIN CLERCH
- 14** VICENTE AMIGO
ENRIQUE MORENTE
- 15** Ballet Flamenco de ANTONIO CANALES
- 16** LLUIS LLACH
- 17** MANOLO SANLUCAR
- 18** JOHNNY "CLYDE" COPELAND
& TEXAS BLUES BAND
- 19** CESARIA EVORA
- 20** PEPE ROMERO Y CUARTETO DE CUERDA
DE LA ORQUESTA DE CORDOBA

- 21** BALLET DE VICTOR ULLATE "El Amor Brujo"
ORQUESTA DE CORDOBA/ CARMEN LINARES
- 22** BALLET DE VICTOR ULLATE "El Amor Brujo"
JOHN MAYALL
- 23** BALLET DE VICTOR ULLATE "El Amor Brujo"

Noches a la luz de la guitarra

LAS NOCHES DEL ALCAZAR (Del 1 al 16 de julio)

Programa patrocinado por **GRUPO CRUZCAMPO**

- 1** RADIO TARIFA **2** LA MARABUNTA **3** STUPENDAMS
4 DINO DEL MONTE **5** TANGO 21 **6** PAQUITA LA DEL BARRIO
7 MIGUEL POVEDA **8** LOS ESPECIALISTAS **9** AURORA
10 JOHN RENBOURN **11** FLOW/ CURRO Y LOS BANDOLEROS
Muestra Pop-Rockera
12 PAPA MUNDI/ JUAN CARLOS PONCE **13** DALTON BLUES/ JAVI NERVIO
Muestra Pop-Rockera
14 JUAN MANUEL CAÑIZARES **15** JOSE SOTO "SORDERITA"
16 OMARA PORTUONDO

LAS NOCHES DEL BOTANICO (Del 7 al 15 de julio)

PORTUGAL: MUSICA D' ALMA

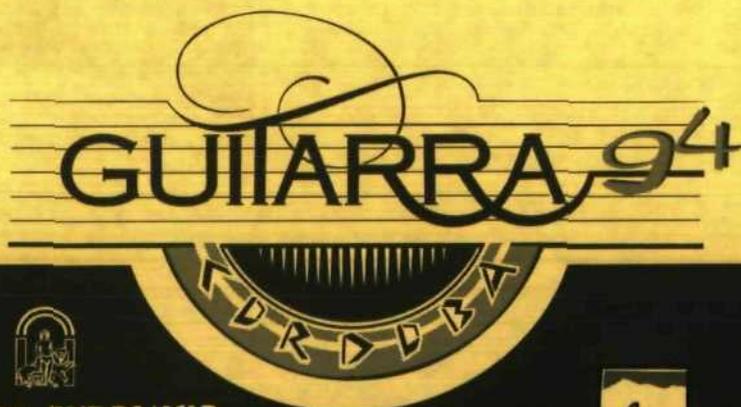
- 7** LUA ESTRAVAGANTE **8** PAULO DE CARVALHO **9** MADREDEUS
10 MARIO PACHECO **11** PEDRO CALDEIRA CABRAL **12** FERNANDO MAURICIO
13 JULIO PEREIRA Trío **14** Quarteto de Guitarras de Coimbra
15 MISIA

**CURSOS-SEMINARIOS-JORNADAS DE ESTUDIO-
EXPOSICIONES-EDICIONES-PRESENTACIONES-
CONVOCATORIAS**

Información:

F.P.M. Gran Teatro

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



Organiza:

F.P.M. Gran Teatro

Patrocina:



Colaboran:



JUNTA DE ANDALUCIA

MINISTERIO DE CULTURA

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

GRUPO



CRUZCAMPO

Szymanowski, el último flechazo de Rattle

V arsovia, 10'15 del viernes, 6 de mayo de 1994. Cinco impresionantes mercedes fletados por EMI recogían a las puertas del Hotel Victoria Intercontinental a 19 periodistas y críticos representantes de algunos de los más reputados medios de comunicación musical del mundo. Tan sólo 15 minutos después, en la sede del British Council, se producía el encuentro, promovido por la multinacional discográfica británica, entre éstos con Simon Rattle, que aparecía flanqueado por Richard Lyttelton —presidente de EMI Classics— y Ed Smith, gerente de la Sinfónica de la Ciudad de Birmingham, orquesta titularizada por Rattle y junto a la que el día anterior protagonizó en la espléndida sala Filharmonia Narodowa un concierto con obras de Tippett, Haydn, Debussy y, fuera de programa, Bartók y Stravinski.

Sin embargo, el objeto del encuentro nada tenía que ver con ninguno de estos compositores. La convocatoria obedecía al plan de grabaciones de obras de Karol Szymanowski (1882-1937) emprendido por Rattle y su inseparable orquesta de Birmingham para EMI, proyecto del que —pruebas son amores— se presentó el primer volumen, un compacto sin desperdicio que incluye el *Stabat mater*, la *Letanía a la Virgen María* y la penúltima de las cuatro sinfonías creadas por el compositor polaco. La ocasión fue aprovechada además para informar a los medios de comunicación internacionales destacados en la capital polaca que el pasado 18 de marzo Simon Rattle renovó su acuerdo en exclusiva con EMI. «Este nuevo contrato supone el fortalecimiento del estrecho y fecundo vínculo existente entre Rattle y EMI hasta, por lo menos, el inicio del nuevo milenio», dijo con no disimulada satisfacción el presidente Lyttelton, quien no vaciló en presentar en todo momento a Rattle como una de las grandes apuestas de su firma, casi casi una especie de Schwarzkopf o Klemperer.

«Pido disculpas a los polacos por el atrevimiento de venir aquí a hablar de Szymanowski. Pero es un tributo de amor y de verdadero cariño. Por otra parte, quiero agradecer a EMI el que me permita tomar estos rumbos contracorriente, frente a lo que es habitual en otras casas discográficas, que tan pronunciada tienen la tendencia de grabar únicamente *meat, potatoes, and cabbage* (literalmente: carne, patatas y col; es decir: sota, caballo y rey). Muchos se-

llos incluso ni siquiera graban la carne. Por todo ello, estoy profundamente agradecido a EMI, que me permite desarrollar un nuevo repertorio que no se limita a las 20 ó 30 obras canonizadas por Toscanini. Es así que tanto EMI como yo mismo queremos llegar a un público nuevo».

El positivo, locuaz y muy seductor Rattle repartió piropos a diestro y siniestro en su largo y grato encuentro informativo. Dirigidos no sólo a su querida y exclusiva casa discográfica, sino que los hizo extensivos a Polonia y a los polacos, a su «amada» Orquesta de Birmingham... También, ¡cómo no!, a los medios de comunicación... Pero quien se llevó la palma fue Szymanowski. Por encima incluso de la adulada EMI. «Quiero empezar diciendo que estoy en un momento de absoluto enamoramiento con la música de Szymanowski. Por tanto, ni pretendan ni esperen que sea una persona razonable cuando me

que adivinara de qué compositor se trataba. Cuando concluyó estuve tan emocionado que no me encontraba en situación de pensar de quién diablos podía ser aquella maravillosa pieza. Fue un auténtico flechazo».

Así empezó todo. Primero tímidamente, programando algunas contadas obras de Szymanowski en Birmingham, cuando era director principal de la orquesta. «Recuerdo, para nuestra vergüenza, que entonces hacíamos el *Stabat mater* en latín. Ahora, naturalmente, lo hacemos siempre en polaco, algo que complica verdaderamente el asunto, especialmente para la gente de Birmingham, con ese especial acento que tienen. Imagínense: el coro ha tenido que estar todo un año trabajando la obra». Para ilustrar esta dificultad añadida que conlleva la interpretación en su idioma original del *Stabat mater*, Rattle explicó que el polaco y el inglés son lenguas que tienen únicamente diez so-



Simon Rattle, Elzbieta Szymtyka, David Murray y Florence Quivar

FOTO: ALAN WOOD

refiera a su obra», advirtió al inicio de su larga explicación, para inmediatamente detallar el origen de estos muy declarados amores szymanowskianos: «Fue hace 15 ó 17 años, en el curso de una cena con mi amigo el pianista Paul Crossley. Aquella noche Paul me dijo que tenía música muy importante para mostrarme. Al día siguiente me dejó escuchar a través de una grabación el último tiempo del *Stabat mater*. Me pidió

nidos cuya pronunciación coincide. «Para hacerlo en polaco nos vimos obligados a penetrar aún más en el alma de la música. Ha sido un viaje verdaderamente extraordinario, en el que la orquesta ha respondido magníficamente a estos pentagramas».

Llegado a este punto, la incontinencia laudatoria de Rattle, nacido en 1955 en Liverpool, se centra en su Orquesta de Birmingham, «una de las más per-

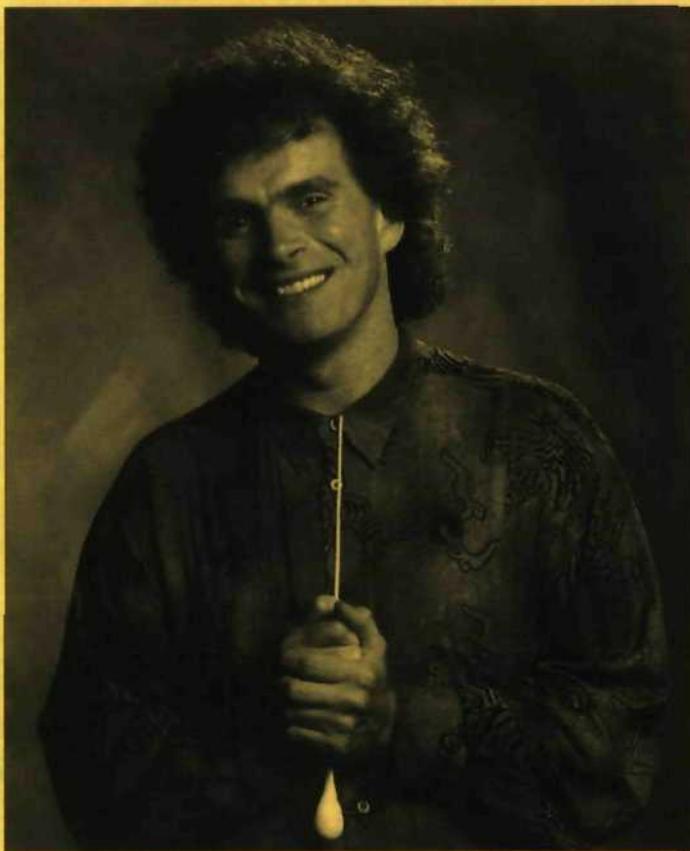
meables que conozco, virtudes que le han permitido acercarse a esta música con una actitud muy abierta y generosa, incluso en una obra como la *Tercera Sinfonía*, comprendida en este primer compacto y que cuando la registramos en octubre del pasado año era absolutamente inédita para casi todos los músicos, aunque no para mí, que ya la había montado con otras formaciones sinfónicas».

Con el valiente y decidido apoyo de EMI, el actual director musical de la Sinfónica de la Ciudad de Birmingham quiere hacer extensivo su agudo flechazo a todos los melómanos. «Creo que llega el tiempo de Szymanowski, fundamentalmente porque su obra tiene dos características muy apropiadas para este tiempo descentrado, tan necesitado de directrices espirituales, del profundo sentido místico y de la tranquilidad que respiran obras como el *Stabat mater* o la *Letanía a la Virgen María*». «No olviden que vivimos en un mundo que no percibe la música de Mahler como algo extravagante», recordó el mahleriano Rattle, quien confesó que durante muchos años obras como la *Tercera Sinfonía* de Szymanowski han sido demasiado difíciles de asumir para «nosotros, los británicos, debido a su intensidad y gran carga emocional, que resultaban excesivas para el carácter tímido y vergonzoso que en este sentido tenemos tanto yo como mis inhibidos compatriotas».

Otra persona que, junto con Paul Crossley, fecundó este flechazo ha sido el recientemente desaparecido Witold Lutoslawski. «Fue él quien me dio a conocer la *Tercera Sinfonía*. Recuerdo que cierta vez me reveló que quedó definitivamente persuadido de que podría devenir en compositor tras escuchar por primera vez esta sinfonía de Szymanowski, que, son palabras de Lutoslawski, 'me dejó impresionado, verdaderamente conmocionado durante semanas'. Espero que a ustedes, cuando escuchen la grabación, les ocurra lo mismo que a Lutoslawski», dijo Rattle sonriendo, para confesar poco después que en este apasionado idilio que mantiene con Szymanowski también ha tenido «algo que ver» el origen polaco de su esposa.

Rattle no ocultó su sorpresa por el desinterés de los violinistas hacia los

dos conciertos que para este instrumento escribió Szymanowski, que registrará el mes de abril de 1995 dentro de este ambicioso proyecto contemplado en su flamante contrato exclusivo con EMI. «Francamente no acierto a comprender las razones por las que los virtuosos del violín no incluyen inmediata-



Simon Rattle

FOTO: VICTORIA MIHICK

mente en sus programas alguno de estos dos conciertos para violín, igual que me resulta imposible imaginar la razón por la que ningún pianista toca una obra tan notabilísima como la *Sinfonía concertante, para piano y orquesta*. Rattle apunta como posibles motivos de estos olvidos el hecho de que durante tantos años el repertorio haya sido dominado por el eje austro-germánico. «Quizá ahora, al final del milenio, nosotros, el mundo occidental, podamos acceder a algo que aquí en Polonia disfrutan desde hace mucho tiempo».

Además de los dos conciertos para violín, Rattle anunció su voluntad de grabar también la apuntada *Sinfonía concertante para piano y orquesta*. «Es un deseo muy vivo que tanto Daniel Barenboim, en calidad de pianista, como yo mismo esperamos poder satisfacer conjuntamente. Pero habrá que esperar a ver si Daniel encuentra tres minutos disponibles en su ocupadísima agenda». No menos apretada debe de andar la

de Rattle, en la que, entre otras muchas actividades, figura la presentación el próximo mes de noviembre de su primer registro discográfico al frente de la *Filarmonía de Berlín*, dirigiendo la *Sinfonía Fausto* de Liszt. A los cedés ya aparecidos este año (marzo: música orquestal de John Adams; abril: obras para violín y orquesta de Bartók, con Kyung-Wha Chung; mayo: primero del ciclo Szymanowski) se añaden los que verán la luz los próximos meses, entre los que figuran uno dedicado a Béla Bartók (*Concierto para orquesta. El mandarín maravilloso*) que se editará en septiembre y otro, en octubre, con obras de Elgar (*Variaciones enigma, Falstaff*).

Entre los futuros proyectos discográficos contemplados en el nuevo contrato figuran las grabaciones, siempre al frente de la Orquesta Sinfónica de la Ciudad de Birmingham, de obras de Brahms (piezas corales, incluyendo la *Rapsodia para contralto*), Haydn (*Sinfonías n.ºs. 22, 86 y 102*), Shostakovich (*Cuarta Sinfonía. Suite de «La edad de oro»*), Strauss (*Cuatro últimos lieder*, con Amanda Roocroft como solistas) y, prosiguiendo su ciclo Mahler, la *Cuarta Sinfonía* y *La canción de la tierra*, con Peter Seiffert y Thomas Hampson como solistas.

Al final del matinal encuentro polaco, cuando ya todos los ánimos estaban listos para el *buffet* con Rattle y los capitostes internacionales de la EMI, un compañero de la radio polaca lanzó una pregunta que, por lógica, no dejó de antojarse como una raya en el agua, como una especie de zarpazo al muy fielmente enamorado Rattle: «En el futuro, ¿quién reemplazará a Szymanowski?». Rattle, listo como el hambre, salió bien airoso tras unos dubitativos segundos. «Ah... buena pregunta. Una de las cosas más fantásticas de esta bella profesión es observar cómo van cambiando tus amores musicales con el paso del tiempo. Giulini me aconsejó en cierta ocasión: no vayas nunca en busca de la música, así será ella misma la que llame a tu puerta. EMI me las tiene todas abiertas». ¡Chapeau, maestro!, que siga usted siempre siendo tan enamorado.

Justo Romero

«Double»: los viejos maestros, las estrellas

Ofrecer dos discos por el precio de uno es, en principio, buena cosa. Que el precio sea el de un compacto de serie alta —entre 2500 y 3000 pesetas— ya lo es menos, pues, en realidad, se nos están dando dos discos por el precio... de dos discos de serie barata, que es donde a estas alturas deben estar grabaciones como estas. Relativa generosidad, pues, la de Deutsche Grammophon con su serie Double, de la cual han llegado a la redacción de SCHERZO veintitrés álbumes. La presentación de los discos es cómoda, pero se echan de menos unas notas suficientes que debieran haber ocupado el lugar de las escasas y tópicas líneas de comentario que los acompañan. El sonido, monofónico en algunos casos, es en general bueno.

Entre estos discos hay alguna que otra lección de los viejos maestros que nunca volverán y que escribieron páginas memorables en los años dorados del microsurco y que aparecen, si no me equivoco, por primera vez en disco compacto. Así, por ejemplo, y para empezar, la *Misa de Santa Cecilia* de Haydn, mayúscula sorpresa —qué música, además, tan hermosa— que nos trae, con la Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera, el siempre devotísimo Eugen Jochum, que sabe aligerar, dentro de su concepto, las texturas de lo que es una página de júbilo y celebración, llena de hallazgos. Sus solistas son nombres señeros: Stader, Höfgen, Holm y Greindl. Le acompañan como complemento una *Misa de la Coronación* que Markevich ve sin plantearse demasiados problemas de estilo, pero llena de vida, y distintas piezas religiosas mozartianas, con el protagonismo vocal de esa gran cantante que fue la soprano Maria Stader de la mano del correcto Gustav König. En el *Exultate jubilate* es Ferenc Fricsay, quien la acompaña. Menos acertada a mi entender la versión que Jochum hace —Sinfónica de Viena— de un *Requiem* mozartiano pálido, y no muy bien grabado, completado en su disco correspondiente por la *Gran Misa en Do mayor* a cargo de Ferenc Fricsay en una versión de 1960 que no da idea de la grandeza

del director húngaro, pero que cuenta con un excelente cuarteto solista: Stader, Töpper, Haefliger y Sardi.

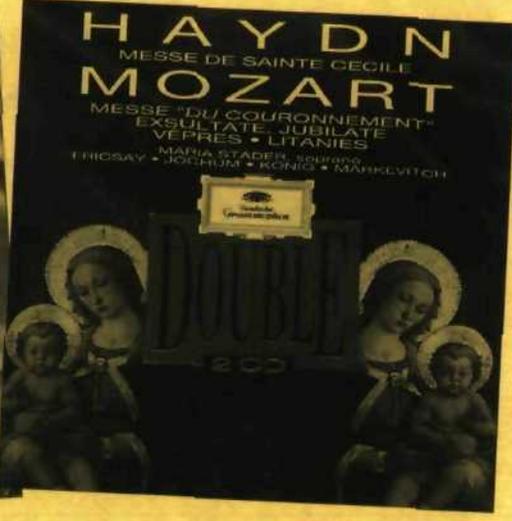
Vuelven también dos interesantes documentos del arte directorial de Igor Markevich. Su grabación de *La condenación de Fausto* de Berlioz fue saludada por la crítica inglesa como «la más francesa de las versiones de esta obra» y, a pesar de recibir el Gran Prix du Disque Lyrique de 1960 y el idiomatismo de la Orquesta Lamoureux de aquella época, hoy es poco apreciada por los franceses. Escuchada ahora, la verdad es que ni lo uno ni lo otro. Markevich entiende bien la partitura —en la que hace un par de cortes sin venir a cuento—, en sus líneas generales, pero le falta el compromiso histórico que ofrece, por ejemplo, Colin Davis. Los solistas son de clase, pero inadecuados. Consuelo Rubio y Richard Vreane —Margarita y Mefistófeles— cantan bien pero no poseen la personalidad de unos protagonistas a los que hacen más débiles de lo que son. Michel Roux es un Mefistófeles demasiado exquisito y de voz muy ligera, como Pierre Mollet. A pesar de que no es una versión de absoluta referencia su interés es indudable y los fetichistas históricos no deben dejar pasar la ocasión. Mejor, a mi entender, *La Creación* haydniana, que en manos del director ruso-italo-francés, al frente de la Filarmónica de Berlín, alcanza un difícil punto de naturalidad descriptivista aun-

que le falte un poco de cuidado en el detalle. Aquí Markevich se beneficia de un trío solista de muchos quilates: Irmgard Seefried, Richard Holm y Kim Borgh. Falta, ya digo, el grado último de exquisitez, pero la lectura general es recomendable.

Otra recuperación gloriosa es la de Wilhelm Kempff en cuatro *Conciertos para piano y orquesta* de Mozart con un Ferdinand Leitner que le acompaña mejor que en el Beethoven que graban juntos por esas fechas —principios de los sesenta—. Toda la elegancia del pianista alemán, su musicalidad profunda y natural, su carencia de afectación está presente a lo largo de estas versiones, sobre todo en su precioso *K 246*, cima tal vez del cuarteto que se nos ofrece. Una de las joyas de la serie. Lo mismo cabe decir del doble dedicado a Fricsay y la Sinfónica de Viena con cuatro sinfonías mozartianas: 29, 39, 40 y 41. Aquí hallamos toda la vida interior que este húngaro genial era capaz de insuflar a sus versiones. Energía y drama a partes iguales —propuesta de modernidad luego certificada por otros— configuran una opción en la que el equilibrio entre claridad expositiva y profundidad de concepto resulta revelador. Qué grandísimo director de orquesta siempre por redescubrir.

Entre lo ya conocido, destacan tres álbumes que el buen aficionado ya posee y que el catecúmeno debiera poseer. Las cuatro *Sinfonías* de Schumann por Kubelik y la Filarmónica de Berlín son desde su aparición —con la versión de Sawallisch (EMI) y la segunda del propio Kubelik (Sony)— cima discográfica de unas obras que el checo entendió siempre a la perfección. Apasionante resultará sin duda la confrontación entre dos *Novenas* de Mahler: la de Giulini con la Sinfónica de Chicago y la que Karajan graba en 1981 con su Filarmónica de Berlín. Distintas, naturalmente, entre sí, pero no excluyentes. Lírico, humanísimo el italiano, consciente sin excesos del dolor que atraviesa la página. Más afirmativo por la vía sonora el austriaco en una demostración





de que no era tan mal músico como nos quiere hacer ver la nueva inquisición. Son las antípodas, y aquí, al contrario que los extremeños, no se tocan. Personalmente prefiero la versión de Giulini, una de las cimeras en la discografía de la obra, pero la opción Karajan se complementa con los *Kindertotenlieder* y los *Rückertlieder* a cargo de una Christa Ludwig emocionante, lo que no está nada mal.

Más Karajan en el *Requiem* de Verdi, partitura que estimaba, pero en la que falta un grado último de intención. Ya se sabe que con Verdi y Puccini el maestro jugaba la carta de la opulencia sonora, lo que aquí no basta. Irregular el cuarteto solista con una Freni magnífica. En la *Misa en si menor* nos metemos en el túnel del tiempo—como en *El Mesías* de Richter, cantado en alemán, también aquí recuperado y que no es opción a recomendar estando Harmoncourt, Gardiner o Davis—y debemos hacer abstracción de muchas cosas. El objetivo, con arreglo a aquellos parámetros, se cumple con precisión y hasta con unción. A lo mejor no es Bach pero parece música.

Karl Böhm está representado en los discos que han llegado a nuestra redacción por una aproximación vivaz, no demasiado personal y sin defectos aparentes a cuatro *Sinfonías* beethovenianas con la Filarmónica de Viena. Aquí la competencia es feroz y en la mente de cualquiera están las versiones de referencia, que no son estas tan honestas. También firma el mismo director, y con la misma orquesta, una muy aseada *Missa Solemnis* a la que le falta—como a las *Sinfonías*—un sentido más profundo de las cosas. Buen cuarteto solista, sobre todo las mujeres: Margaret Price y Christa Ludwig.

Algunos de los «viejos maestros» ya citados negocian el doble dedicado a Wagner—y que ya ha circulado en serie económica—con resultados variables. Lo mejor de él, a mi modo de ver, los fragmentos de *Parsifal*—con unos preciosos *Encantos del Viernes Santo*—a cargo de

BACH: *Misa en si menor.* Karajan. 439 696-2. **BACH:** *Sonatas y Partitas.* Szeryng. 437 365-2. **BEETHOVEN:** *Missa Solemnis.* Böhm. 437 925-2. **BEETHOVEN:** *Sinfonías 1, 2, 4 y 5.* Böhm. 439 681-2. **BERLIOZ:** *La condenación de Fausto.* Markevich. 437 931-2. **CHOPIN:** *Nocturnos.* Barenboim. 437 464-2. **DEBUSSY:** *Preludio a la siesta de una fauna. Imágenes. Nocturnos. La doncella elegida. Tres baladas de François Villon. Primavera. El martino de San Sebastián.* Barenboim. 437 934-2. **HAENDEL:** *El Mesías.* Richter. 439 702-2. **HAYDN:** *La creación.* Markevich. Mono 437 380-2. **HAYDN:** *Misa de Santa Cecilia.* Jochum. **MOZART:** *Misa de la Coronación. Markevich. Vesperae de Dominica. Litaniae Lauretanae. «Et incarnatus est» de la Gran Misa en do menor. Vísperas solemnes de Confesor. König. Exultate Jubilate. Fricsay. Mono-Stereo 437 383-2. MAHLER:* *Sinfonía n.º 9.* Giulini. 437 467-2. **MAHLER: *Sinfonía n.º 9. Kindertotenlieder. Rückertlieder.* Karajan. 439 678-2. **MENDELSSOHN:** *Romanzas sin palabras.* Barenboim. 437 470-2. **MOZART:** *Conciertos para piano y orquesta n.º 8, 23, 24 y 25. Kempff. Leitner. 439 699-2. MOZART:* *Requiem.* Jochum. *Gran Misa en do menor.* Fricsay. Mono-Stereo 437 389-2. **MOZART:** *Sinfonías 29, 39, 40 y 41.* Fricsay. 437 386-2. **RAVEL:** *Bolero. Rapsodia española. Valses nobles y sentimentales. Mi madre la oca (completo). Minueto antiguo. La tumba de Couperin. La valse. Alborada del gracioso. Una barca sobre el océano. Pavana para una infanta difunta. Dafnis y Cloe (2.º suite).* Ozawa. 437 392-2. **SCHUBERT:** *Lieder.* Janowitz-Gage. 437 943-2. **SCHUMANN:** *Sinfonías. Oberturas Genoveva y Manfred.* Kubelik. 437 395-2. **CHAIKOVSKI:** *Sinfonías 4, 5 y 6.* Abbado. 437 401-2. **VERDI:** *Requiem.* Karajan. 437 473-2. **WAGNER:** *Oberturas y preludios.* Böhm. Kubelik. Jochum. Gerdes. Karajan. 439 687-2. **BRAHMS, SIBELIUS, BEETHOVEN:** *Conciertos para violín.* Schumann: *Sonata para violín y piano, Op. 121.* Ferras, Barbizet, Karajan. 437 949-2.**

Jochum, el *Idilio de Sigfrido* por Kubelik y el *Preludio de «El buque fantasma»* por Böhm en el Festival de Bayreuth de 1971. Lo más prosaico la *Obertura de «Tannhäuser»* por Gerdes y el *Preludio de «Los maestros cantores»* por Böhm.

Dos violinistas que nunca pasaron el umbral del reconocimiento pleno nos entregan muestras bastante significativas de su arte. Christian Ferras, protegido por Karajan, desaparecido prematuramente, no ha faltado nunca del catálogo en sus conocidos acercamientos a los *Conciertos* de Sibelius,

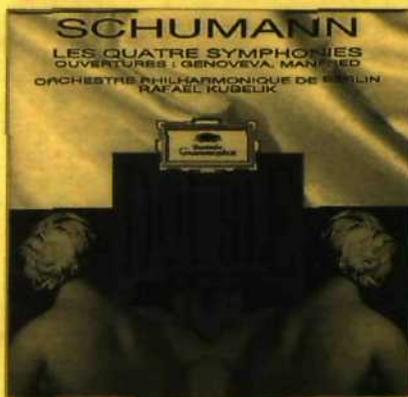
Brahms y Beethoven, claro está, de la mano de Karajan. Son versiones excelentes las tres, si no de primerísimo rango. Y aquí nos hallamos con la ventaja y el inconveniente de este tipo de series. Encontrar dos discos que recogen tres piezas fundamentales del repertorio—con el añadido de una de las tan infrecuentemente tocadas *Sonatas* de Robert Schumann, con Pierre Barbizet—es una bicoca para el que empieza a hacer su discoteca. Pero ha de saber también que, con el tiempo, Krebbers, Oistrakh, Kremer o Kavakos serán opciones que colmen su espíritu. El otro violinista de la serie, Henryk Szeryng nos da una de las referencias de las *Sonatas y Partitas* de Bach. Es curioso que dos de los más excelsos intérpretes de estas obras—el propio Szeryng y Artur Grumiaux (idéntico programa en la serie Philips Duo, prima hermana de esta Double)—sean tenidos por músicos fríos. Es verdad que les faltó siempre el punto de arrebatado necesario, pero aquí ambos están soberbios.

En el terreno vocal encontramos una bella propuesta en la amplísima selección de *Lieder* schubertianos a cargo de Gundula Janowitz e Irwin Gage. Algunas de las canciones más conocidas del autor se benefician de una interpretación de muy buen gusto a la que se le pedirá, sin embargo, algo más de variedad. Está mejor la insigne cantante en las obras más gráciles y se echa de menos cierta intensidad en las más graves. Con todo, un recomendable acercamiento al universo schubertiano de la mano, además, de un excelente pianista.

Tres de las más rutilantes estrellas del firmamento directorial y del negocio discográfico se quedan algo cortas en sus respectivas presencias en la serie. A Ozawa con Ravel y a Barenboim con Debussy les falta el último grado de sutileza en músicas que son la definición plena de la belleza. No basta con instrumentos de hermosa sonoridad—Sinfónica de Boston—o ciertamente idiomáti-

cos —Orquesta de París— para alcanzar cimas que otros lograron. Todo está bien, por momentos muy bien —*El martirio de San Sebastián* de Barenboim, cuyos solistas en otras obras (Fischer-Dieskau, Hendriks y Taillon) cumplen—, pero Montoux, Munch, Boulez, Reiner, Cantelli, Giulini, Martinon o Celibidache han dictado ahí lección insuperable. Algo parecido ocurre con Abbado. Sus *Cuarta*, *Quinta* y *Sexta* de Chaikovski con la Sinfónica de Londres logran buenos momentos —*Patética*, por ejemplo— pero Markevich (Philips) y, sobre todo, sobre todos, Mravinski (DG) —los dos en serie económica— superan su visión de las obras. En el caso de Debussy y Ravel nos pasará un poco lo mismo que al hablar de Ferras: la tentación de compra es evidente y la utilidad de la misma fuera de duda. Se trata de una manera cómoda de acceder a unas obras fundamentales en versiones muy competentes pero que el aficionado en agraz deberá completar con otras mejores.

Dos discos con Daniel Barenboim como protagonista se encargan de la oferta pianística: los *Nocturnos* de Chopin y las *Romanzas sin palabras* de Mendelssohn. Si en las obras chopinianas Barenboim está francamente bien, equilibrado, sin blandura, con decisión, su



versión de las breves páginas de Mendelssohn es sencillamente excelsa. El músico argentino se acerca a ellas con el convencimiento de entrar en un mundo más allá de cualquier cliché establecido. Es el suyo un Mendelssohn de raigambre decididamente romántica, sin excesos, es verdad, pero cargado de una vida interior que otros le niegan.

Hasta aquí lo que ha llegado. Ya se anuncian en Francia —origen de la seriosidad— como unas cuantas *Sinfonías* de Haydn por Fricşay; *Cuarta*, *Octava*, *Séptima* y *Novena* de Bruckner por Furtwängler; *El castillo de Barba Azul* de Bartók y *Oedipus Rex* de Stravinski también por Fricşay; un recital de Shura Cherkasski... Ya hablaremos.

Luis Suñén

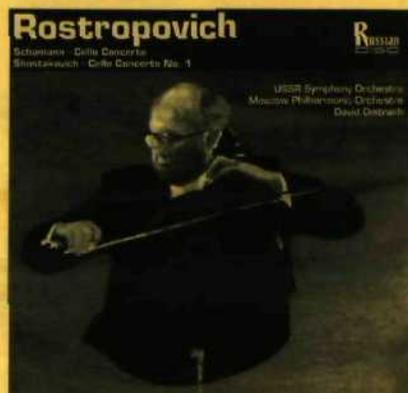
La importancia de llamarse Rostropovich

Las reiteradas y venturosas visitas del gran chelista Mstislav Rostropovich a nuestro país con su Stradivarius bajo el brazo nos han hecho conocer mejor al hombre que ha entendido como nadie la *cantabilidad* de su instrumento que ha antepuesto la expresión —con frecuencia arrebatadora— a cualquier lindeza o preciosismo formales y, sobre todo, que ha conquistado una irrenunciable libertad al hacer música, con óptica jamás cerrada a las aportaciones artísticas del pasado más reciente. Tales señas de identidad se hacen patentes en esta decena larga de CDs que recogen algunas de sus actuaciones en directo desde la Sala Grande del Conservatorio de Moscú, registradas durante la década prodigiosa comprendida entre 1963 y 1973 y que incluyen, en algún caso como el de Britten, estrenos mundiales.

En los dos conciertos de Vivaldi domina bastante la orquesta en el equilibrio sonoro. Para el solista, no del todo a su aire, y para nosotros, este repertorio constituye un aperitivo. El *Doble Concierto* de Brahms, tocado con garra y muy a la rusa, cuenta con una orquesta a la que Boris Khaikin casi pone en pie de guerra. El sonido de la grabación, algo opaco, favorece al instrumento más brillante; al notable Boris Gutnikov frente a las otras veces omnipresente Rostropovich.

Honegger nos brinda la oportunidad de conocer su precioso concierto (¡que dura siempre 15 minutos, lo toque quien lo toque!), cuya estructura está encadenada a través de varios movimientos siameses. Emotiva la remembranza del tema inicial y delicada y ondulante la lectura de Rostropovich. En buena línea, asimismo, la versión del de Milhaud, un tanto *música de taller*. La *Sinfonía Concertante* de Prokofiev —ejemplo de reconversión de la propia obra como lo pueda ser su *Tercera Sinfonía*—, muestra al nativo de Bakú en plena forma como virtuoso, ayudado

MSTISLAV ROSTROPOVICH. Violonchelo. Obras de Vivaldi, Tartini, C.P.E. Bach, Schumann, Brahms, Dvorák, Lalo, Saint-Saëns, Honegger, Chaikovski, Khrennikov, Vlasov, Elgar, Respighi, Milhaud, Prokofiev, Shostakovich, Sauguet, Britten, Musorgski y Stravinski. Varios acompañantes. 9CD RUSSIAN DISC 11003, 11101, 11103-4, 11106, 11108, 11110, 11113-4. AAD. Duración media 60'. Grabaciones: efectuadas en directo desde la Sala Grande del Conservatorio de Moscú, 1963-73. Productor: P. Grünberg. Ingenieros: V. Skoblo y I. Veprintsev.



aquí por un batallador Rozhdestvenski.

Y nos encaramos con las guindas de este succulento pastel ruso que presenta, por cierto muy artesanalmente, Russian Disc, en el *Primer Concierto* de Shostakovich no hay más remedio que apelar al tópico de la maduración de la obra durante décadas; el del Auditorio Nacional fue aún más expresivo y contrastado. Pero aquí Rostropovich se nos muestra ya dueño de un importante arsenal de recursos de la más variada ley; los golpes de arco de gran aliento a lo largo de todo el Moderato, alternados con efusiones tiernas, el sonido espectral de algunas líneas —obtenido acercando el arco al puente del instrumento—, la realización de los ricos pasajes de dobles cuerdas en la *Cadenza*.

Dos muestras británicas de lujo. La primera es el armonioso *Concierto* de Elgar, de sonoridad amplia y envolvente, en el que Rostropovich hace lo que más le gusta; cantar con baritonal elocuencia, como Harrison o Navarra. Otra es la oscura, casi críptica *Sinfonía para chelo* de Britten, con unos tiempos extremos antológicos (son emocionantes las llamadas casi apocalípticas de la trompeta en el pasacalle final con el chelo como soporte armónico). La única lástima es que al acercarse su defunción la obra pierde algo de fuelle.

Por último, no cabe olvidar el disco en que interviene Galina Vishnevskaja, la mujer del músico ¡Qué regalo su voz gruesa, heterodoxa, inclasificable! Pese a ciertos problemas para fijar en ocasiones la altura de las notas nos regala sonidos inverosímiles. El Musorgski es sencillamente escalofriante, por no hablar de los *Siete Poemas de Alexander Blok* de Shostakovich, en los que intervienen como acompañantes, además de Rostropovich, el malogrado y genial violinista Oleg Kagan, y la rotunda pianista Lia Mogilevskaia.

Joaquín Martín de Sagarmínaga

MUSICA RIVA

INTERNATIONAL MEETING OF YOUNG MUSICIANS
INTERNATIONALE BEGEGNUNG JUNGER MUSIKER
INCONTRO INTERNAZIONALE DI GIOVANI MUSICISTI

11th edition

Riva del Garda July 14th to July 30th 1994

Master Classes, Daily Concerts, Opera, Exhibits 17th to 23th July 1994

MASTER CLASSES

SINGING	Hilde Zadek	18. -30.7.94
SINGING	Tamar Rachum	18. -30.7.94
VIOLIN	Valery Gradow	18. -30.7.94
VIOLIN	Franco Gulli	14. -26.7.94
VIOLA	James Creitz	18. -30.7.94
CELLO	Johannes Goritzki	18. -30.7.94
BASS	Ludwig Streicher	18. -30.7.94
VIOLIN MAKING	Jürgen von Stietencron	18. -30.7.94
PIANO	Bruno Mezzena	18. -30.7.94
GUITAR	Stefano Grondona	18. -30.7.94
FLUTE	Mario Ancillotti	18. -30.7.94
OBOE	Hans Elhorst	18. -30.7.94
CLARINET	Karl Leister	18. -30.7.94
BASSOON	Janos & Gabor Meszaros	18. -30.7.94
FRENCH HORN	Michael Thompson	18. -30.7.94
TRUMPET	Bo Nilsson	18. -30.7.94
TROMBONE	Michel Becquet	18. -30.7.94
TUBA	Roger Bobo	18. -30.7.94
MARTON-RHYTHMUS-KONZEPT	Anna Marton	18. -30.7.94
CHAMBER MUSIC		
Wind and mixed chamber music	Karl Leister	18. -30.7.94
Winds-Ensemble	Janos Meszaros	18. -30.7.94
Brass-Ensemble	Roger Bobo	18. -30.7.94
Strings-Ensemble	Valery Gradow	18. -30.7.94
Piano chamber music	Franco Mezzena	18. -30.7.94

Artistic Direction: Janos Meszaros
Patronate: Pro Harmonia Mundi Foundation, Switzerland

Brochure with application forms:
schedule of concerts and Master Classes
on request to:

Sekretariat der Stiftung Pro Harmonia Mundi

Postfach 62

CH-8486 Rikon im Tösstal

Tel. 41 - 52 - 35 15 55

Fax 41 - 52 - 232 97 00

or

Associazione MUSICA RIVA

Via Concordia, 25

I-38066 Riva del Garda (TN)

Tel. 39 - 464 - 554073

Fax 39 - 464 - 532353

¿El pasado fue mejor?

Un seguimiento del escogido grupo de registros que bajo el lema *The Early Years* viene publicando Philips nos anima a pensar en que tal pregunta no es ociosa y que una contestación afirmativa no sería ningún despropósito; aunque lo de generalizar esté feo. Pero, hablando seriamente, ¿puede localizarse hoy una voz de tenor mozartiano tan pura y aterciopelada como la de Simoneau? ¿encontrar parigual del exquisito y personal fraseo pianístico de Magda Tagliaferro? ¿topar con un chelista tan hábil para la miniatura como Gendron? ¿escuchar una voz de soprano tan limpia y aérea como la de Susanne Danco? Todos con sus naturales limitaciones que, brevemente, como las principales virtudes, repasaremos de inmediato. Incluso el Trío Beaux Arts o Karl Böhm difícilmente pudieron superarse a sí mismos en grabaciones posteriores con idéntico repertorio.

Una muy notable calidad sonora, reveladora de la buena labor técnica realizada por Philips, agrupa estas antiguas tomas. La límpida voz de lírico-ligero del canadiense Leopold Simoneau (1919) era insuperable en los papeles más tiernos y cálidos de Mozart: *Idamante*, *Belmonte*, *Don Ottavio*, *Ferrando* o *Tito* (en sus arias más livianas y amorosas). La fluidez de la emisión, la perfecta técnica de *legato*, la asombrosa matización, la *messa di voce*, el terciopelo eran únicos y le facultaban —a pesar de su falta de carácter y de animación dramáticos— para dar con el corazón de ciertos personajes. Está más fuera de sitio como *Idomeneo*. Su *Fuor del mar* es criticable por su blandura y por la elección de la versión limada de las complejas agilidades (aún así, recortada). No era tampoco tenor para *Traviata*, para la que le faltaba algo de anchura, de firmeza en la zona alta y de dominio de las medias tintas. Se defiende bien en *Lakmé*. Su esposa y compatriota Pierrette Alarie (1921) era una ligera con cierto cuerpo, suelta, fácil, frágil, de timbre cristalino un punto carente de armónicos y de brillo punzante, hábil pero no impecable en la coloratura (su aria de las campanas deja algo que desear al respecto) y de emisión a veces un tanto dudosa. Colabora en la grabación, como *Violetta*, María de los Angeles Morales (aquí María Morales), una soprano igualmente ligera de origen mejicano que habría de asentarse durante los cuarenta en España, donde triunfaría en la zarzuela. Su intervención en esta publicación es simplemente correcta.

El Beaux Arts Trío nació oficialmente y de manera estable en 1955 alrededor



del pianista judío alemán Menahem Pressler, el único de los tres que permanece en la formación. El violinista Daniel Guilet y el chelista Bernhard Greenhouse, fueron sus primeros acompañantes. Los tres grabaron hacia 1965 una excepcional versión —equilibrada, tensa, llena de bellezas sonoras—, casi íntegra, de los *Tríos* de Beethoven: 11 piezas de las 14 que puede considerarse que componen la colección. Es una referencia absoluta junto con la interpretación para Sony (1965-70) de Istomin, Stem y Rose. Excelentes también, y bastante más incompletas, las firmadas por Kempff-Szeryng-Foumier (DG) y Barrenboim-Zukerman-Du Pré (EMI). El propio Beaux Arts —ya con distintos violinista y chelista— grabó entre 1980 y 1983 una nueva aproximación, añadiendo el *Trío* n.º 12 (una transcripción de la *Segunda Sinfonía*), que es sensiblemente inferior en su conjunto.

Algunos no reconocerán en las grabaciones mozartianas de Böhm que nos trae esta colección de Philips al buen director frecuentemente artesano, ordenado, un punto rutinario y un mucho mortecino de los años sesenta y setenta. Estas versiones de los cincuenta recuperan la chispa, menos soñadora y acomodaticia, de la nerviosa y positiva batuta capaz de hacernos remover en la silla gracias a un decidido impulso vitalista, a una contagiosa energía, libre de cualquier tipo de ataduras —también de cualquier clase de exquisitices o radicales compromisos— y dotada de una

rara comunicatividad. Las sinfonías tienen una ejecución espléndida con la fabulosa Orquesta del Concertgebouw, que años después grabaría algunas de ellas con Krips —en interpretación elegante y coloreada de referencia— y con Hamoncourt —en una interesante búsqueda de nuevos horizontes expresivos— y cuyas maderas hacen aquí igualmente auténticas maravillas. Contrasta asimismo este *Requiem* del 56 registrado en Viena —poco antes de que Böhm dejara la recién reconstruida Opera—, afirmativo, vehementemente, dramático, con la mansa y espiritualizada recreación posterior para DG.

No era la voz de la soprano belga Susanne Danco (1911) un dechado de calidad: a un excesivo vibrato unía una cierta monotonía de color y una relativa sequedad de armónicos. Pero poseía encanto en la muy aérea emisión, fresca en el timbre y un volumen considerable que, dentro del terreno de lo lírico, podían facilitarle el acceso a cometidos de cierto fuste dramático (*Doña Elvira*, *Fiordiligi*, *Yocasta*, *Ellen Orford*). Era además una inteligente y sensible intérprete, delicada y cuidadosa fraseadora. Lo demuestra en esta interesante selección de 18 canciones de otros tantos compositores de principios del XIX, constitutiva de un álbum recopilado y regalado por Rossini a *Mademoiselle Louise Carlier* —hija de un conocido empresario de París— en 1835. El interés viene dado por la novedad —la colección fue encontrada después de la segunda guerra mundial por Natale Gallini, autor del comentario que acompaña al disco, y se grababa por primera vez— antes que por la relativa y modesta calidad. Danco canta muy bien, aunque no sea su voz la más idónea para extraer todo el partido de las piezas, y está adecuadamente asistida desde el teclado por el director, aquí pianista, Molinari-Pradelli.

LÉOPOLD SIMONEAU, PIERRETTE ALARIE. Arias y duetos de Mozart, Verdi, Gounod, Delibes, Thomas, Bizet y Offenbach. 2 CD PHILIPS 438 953-2. ADD. 119'. Grabaciones: 1953 y 1954.

BEAUX ARTS TRIO. Los *Tríos* de Beethoven (1-11). 3 CD PHILIPS 438 948-2. ADD. 234'38". Grabación: 1965.

KARL BÖHM. Mozart: *Requiem*, *Sinfonías* n.ºs 26, 32, 39, 40 y 41. Teresa Stich-Randall, Ira Malaniuk, Waldemar Kmentt, Kurt Böhme. Coro de la Opera de Viena. Orquesta Sinfónica de Viena. Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam. 2 CD PHILIPS 438 956-2. ADD. 155'33". Grabaciones: 1955 y 1956.

SUZANNE DANCO. Album ofrecido por Rossini a *Mademoiselle Carlier*. Piezas de Rossini, Bellini, Paer, Brugièrre, Panzeron, Tadolini, Costa, Marliani, Mercadante, Morlacchi, Meyerbeer, Berton, Bertin, Cherubini, Spontini, Onslow, Gordigiani, Bazzini. Ester Orel, mezzo (Brugièrre). Francesco Molinari-Pradelli, piano. PHILIPS 438 952-2. ADD. 45'28". Grabación: 1956.

Arturo Reverter

Philips desempolva sus clásicos

La seducción que emana de la pianista brasileña Magda Tagliaferro (Petrópolis, 19-I-1893-Río de Janeiro, 9-IX-1983) y que sitúa su figura en los condominios de la leyenda se debe, no sólo a su prestigio como intérprete, sino también al carisma de la mujer, que cautivaba y magnetizaba a los públicos de distintos continentes con el *glamour* de su cabellera pelirroja y sus casi invariables atuendos azul turquesa y al respeto unánime a la pedagoga longeva, que acumuló tanta sabiduría como las piedras del Cristo de Corcovado. Estudió con Cortot en París, ciudad que la marcó profundamente; fue amiga de Saint-Saëns y de Fauré —y quién sabe si algo más—; también de Reynaldo Hahn. Su escuela, con puntos en común con la de Arrau, se basaba en la total relajación muscular, lo que le permitió ejecutar hasta edad muy avanzada las piezas más espinosas del repertorio con cierto desdén por las dificultades técnicas en sí mismas. Los discos recogen sólo parcialmente la esencia del arte de Tagliaferro, que en directo era una pianista irregular, cuya pasión —derivada de su talento inmenso— la llevaba con frecuencia a excesos. Encontramos en ellos una ejecutante sumamente brillante, que aplica a sus versiones una mezcla sapiente de rubato y control, capaz tanto del toque perlado (en ocasiones finísimo; Saint-Saëns, Liszt), como del pianismo de fuerza de sonido afilado y acerada desnudez (véase la introducción del *Carnaval* o las *Polonasas* de Chopin). *Leggerezza* de Liszt lo toca con cierto elegante desapego, a la manera francesa, lo que constituía otra de las características de su ejecución. En la *Op. 5* de Brahms la intérprete aparece algo distanciada, pero el *Andante* está expuesto con delicada mansedumbre y los motivos poseen un cierto vuelo vocal. Lo mejor son acaso las *Impressoes seresteiras* de Villa-Lobos, con toda su carga melodramática y sentimental y el tono improvisatorio de músico callejero —*seresteiro*—, que el propio compositor fue.

Posee también gran interés la repescada discográfica del sobrio y elegante Maurice Gendron, perteneciente a la gloriosa tradición franco-belga de chelistas, en la que sobresalen figuras como Franchomme, Bazelaire o su maestro, Hekking, por no hablar de los populares *mosqueteros* Fournier, Tortelier y Navarra.

En algunas de las múltiples piezas breves que recoge el álbum, Gendron sabe empuñarse y convertir el sonido del chelo en un susurro. La transcripción de la *Humoresca* de Dvorák carece del perfume vienés característico, tan kreisleriano, pero está tocada con mesura y contención casi preferibles; el



Moscardón de Rimski, en fin, tímbricamente lo es aquí más que nunca. El instrumentista parece enfocar la *Arpeggione* schubertiana acariciando tiernamente su superficie; a veces con melancolía, escuchando otras los reclamos dramáticos de la obra, pero sin violentar nunca el enfoque. Esta sobriedad, proverbial en Gendron, es quizá una leve cortapisa en el último movimiento, algo falto de ligereza.

En el repertorio francés de los Debussy y los Fauré nuestro hombre es imbatible. Uno le tiene apego, lo confiesa, a este sigiloso jardín que es su música, y lo frecuente cuanto puede. Gendron encuadra admirablemente la *Sonata* que Debussy ofrendara al instrumento, proyectando la sombra de Rameau sobre el jazz y la música contemporánea. Su Fauré es óptimo por el *legato* impecable, el gusto por la frase larga y bien podada, la huida absoluta de sonidos sollozantes y la contención en el planto del *Andante*. El espigado Messiaen de la *Loa a la eternidad de Jesús*—acompañado con emotivos acordes por Jean François, músico infravalorado y tan lejano a la estética del autor del *Cuarteto para el fin de los tiempos*— es una de las joyas más sobresalientes de todo este retrato discográfico que Philips viste hoy con los franciscanos atuendos de la reedición.

Joaquín Martín de Sagarmínaga

MAGDA TAGLIAFERRO. Piano. Obras de Liszt, Chopin, Weber, Saint-Saëns, Granados, Villa-Lobos, Brahms, Schubert y Schumann. 3CD PHILIPS Serie The Early Years 438 959-2. ADD. Grabaciones: Países Bajos, 1953; Francia, 1953-55. (Precio medio).

MAURICE GENDRON. Violonchelo. Obras de Schubert, Beethoven, Debussy, François, Fauré, Messiaen, Popper, Schumann, Rimski, Paganini, Moszkowski, Kreisler, Falla, Bach, Chopin, Fitzenhagen y Dvorák. 3CD PHILIPS Serie The Early Years 438 960-2. ADD. Grabaciones: Países Bajos, 1960-66; Suiza, 1964. (Precio medio).



El mejor fondo de catálogo del mundo.

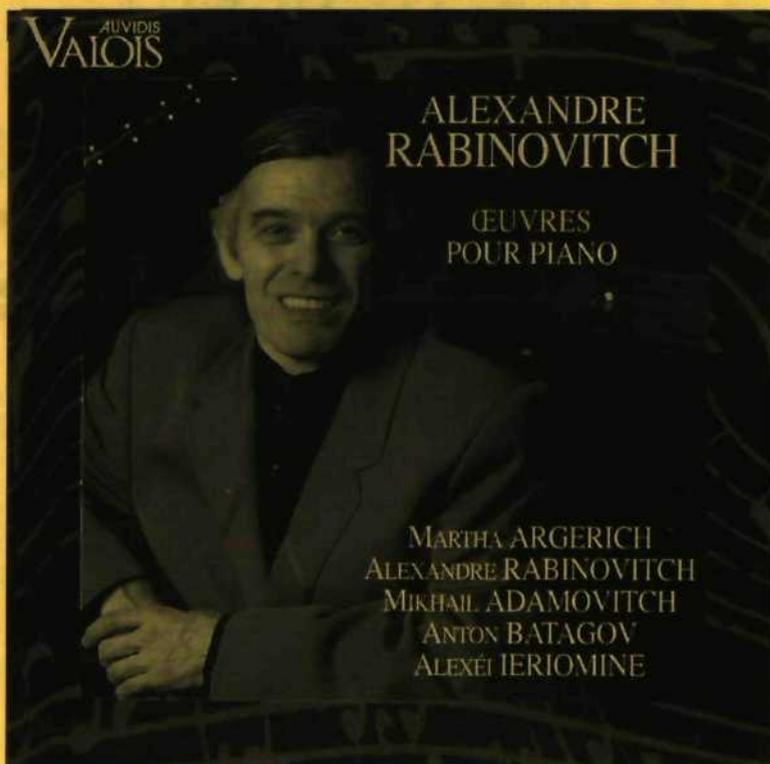
Ruso, minimalista y solitario

Si de su fabulosa criatura literaria, el Marqués de Bradomín, dio Valle-Inclán aquella emblemática definición, «Feo, católico y sentimental», de Alexander Rabinovich (Bakú, 1945) cabe predicar un epifonema, más que paralelo, tangencial: ruso, minimalista y solitario. Instrumentista extraordinario, alumno pianístico de Nathan Fischmann en Moscú, discípulo (pintoresco) en lo compositivo de Kabalevski, Rabinovich abandonó la antigua URSS en 1974 para instalarse en París, en pos de una carrera creativa que tuvo que aparcar en favor de otra interpretativa, que sería la que, en última instancia, le permitiera comer a diario en una Francia escasamente receptiva a sus posibles talentos como

autor. La colaboración con Martha Argerich o Mischa Maiski, y la definitiva normalización de su *status* como pianista ha permitido que el compositor Rabinovich aflore, finalmente, con frutos industriales como el CD objeto de este comentario.

Alexander Rabinovich, vanguardista como intérprete y alumno en Moscú, se nos presenta así como una suerte de Anatol Ugorski moscovita, con dos significativas excepciones: que este último no compone (sólo escribe cuentos –surrealistas– fascinantes) y que tampoco ha rechazado, con el paso de los años, a algunos de los autores de vanguardia venerados en los años 60, desde Stockhausen a Boulez. Un dato peculiar sí vuelve a emparentar a los dos artistas: su pasión por la música de Olivier Messiaen, que ambos han llevado al disco (Ugorski el *Catálogo de los pájaros*, Rabinovich las *Visiones del Amén*, junto a Argerich en esta última obra).

La audición en Moscú del *In C* de Terry Riley, junto a Alexei Lubimov, descubre a Rabinovich las nuevas orillas del minimalismo, y las páginas registradas en esta producción de Valois reafirman que tal revelación sigue siendo operativa para el músico. De la misma forma que en los años 50 se hablaba de un *serialismo ortodoxo* –frente al *desviacionismo* de un Stravinski en su etapa



final, pongamos por caso–, el de Rabinovich es un minimalismo no menos canónico. Las tres obras para varios pianistas –las primeras del disco– dentro de esta grabación, que dimana de dos fuentes radiofónicas diferentes, están lejos de la *accesibilidad* de un Adams o un Glass, citados en el documentado comentario del CD, y hacen de Rabinovich un cultivador de la música repetitiva más propenso a la soledad que sus colegas norteamericanos.

De entrada, el comentario de Benoît Duteurtre, aunque concienzudo y cono-

cedor de las obras propuestas, parece, en la opinión de quien esto firma, algo errático en sus abundantes generalizaciones, tales como, por ejemplo, meter en un mismo saco a Schnittke y a Gorecki, o etiquetar por extensión como minimalista al primero, o elaborar una inicial defensa y panegírico de la personalidad de Rabinovich a partir de de Arvo Pärt (extraña defensa, siempre dentro del humilde punto de vista de quien suscribe).

Quizá lo más atractivo (la soledad) de la música de Rabinovich radique, precisamente, en lo teóricamente menos atractiva: la dureza, la aridez, la feroz carencia de concesiones de su minimalismo, que el

pianista-compositor asume con mesianismo digno del serialismo schonbergiano: la aparente *melosidad* de las células (frases, que no «notas», como Duteurtre insiste en su comentario) de Rabinovich, sostenidas *ad nauseam*, y su anti-estatismo (hay un persistente, martilleante ritmo interno en todas las obras presentadas), terminan por conformar una sensación peculiar de agresividad, de rechazo de la –posible– convivencia o simpatía del auditor. Esta característica se mantiene, incluso, en la pieza que más claramente rompe el esquema *normal* de Rabinovich, la difícilísima *Musique triste, parfois tragique* –soberbiamente tocada, no por su autor, sino por Anton Batagov–, página en episodios (que no se dan en las otras obras) que, sin embargo, retoma el *aislamiento* de las otras composiciones por lo que podría llamarse la «perpetua quiebra de la expectativa del oyente en pos de lo conocido», y que hace de esta partitura la más interesante del CD. Música, ésta que aquí se presenta, aparentemente *grata* o *sencilla*, al menos por sus títulos (*Música popular*, *Música bella*), pero mucho menos cómoda de lo que sus epígrafes o la personalidad interpretativa de su autor harían presagiar.

José Luis Pérez de Arteaga

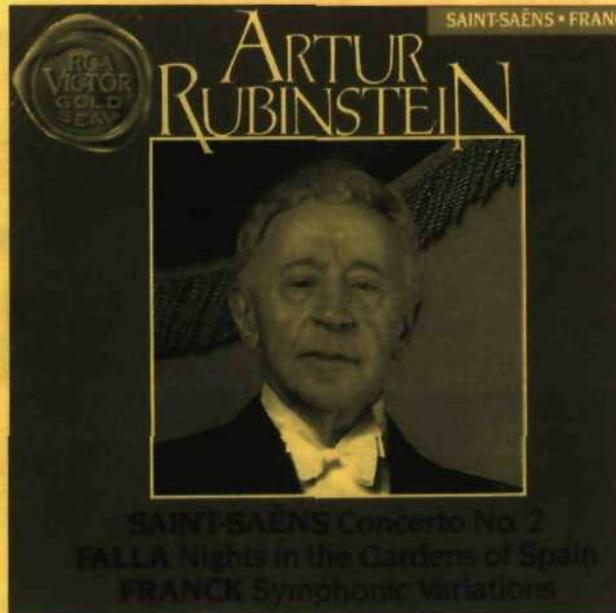
RABINOVICH: Obras para piano. a) *Musique populaire* (para dos pianos). b) *La belle musique n° 4* (para cuatro pianos). c) *Liebliches Lied* (para piano a cuatro manos). d) *Musique triste, parfois tragique* (para piano). a) Martha Argerich, Alexander Rabinovich, b) Mihail Adamovich, Alexei Yeromin, Anton Batagov, Alexander Rabinovich, c) Alexander Rabinovich, Anton Batagov, d) Anton Batagov. AUVIDIS VALOIS V 4694. DDD. 61'10". Grabaciones: a) Grabación de concierto, 11-IV-1992, Studio Hall S-I, Radio Polonia; b), c) y d) Grabaciones de concierto, Festival «l'Alternative», Moscú, 1990. Productor: Pierre Dechamp. Ingenieros: a) Lech Dudzik, Gabriela Blicharz; b), c) y d) Karl Shavit. Distribuidor: Auvidis.

Rubinstein, suma y sigue

Cuatro nuevos discos del amplísimo legado discográfico de Rubinstein, que nos va llegando poco a poco. Las peculiaridades, bondades y defectos del Brahms de Rubinstein fueron ya comentadas en estas páginas (SCHERZO nº 55), con ocasión de sus lecturas del *Concierto nº 2*, varios *Intermezzi* y el disco que ahora se repite, con la *Sonata Op. 5* y las *Cuatro Baladas*, por lo que remitimos al lector al comentario original. Rubinstein prestó una relativa atención a Mozart, especialmente a algunos de sus conciertos y obras de cámara. Es el suyo un Mozart elegante, nítidamente articulado y con la belleza sonora que caracterizaba al legendario artista. De todas formas, la contagiosa vitalidad, la inefable chispa que

tantas otras veces nos hace sentir, no son demasiado aparentes en el K. 453. Un Mozart lírico, en ocasiones un punto dulzón y romántico. El K. 488 registrado 12 años antes con buen sonido monofónico, es otra cosa, bien que relativamente polémica; Rubinstein ofrece aquí, en la segunda de sus tres grabaciones de esta obra, una visión agitada, viva y enérgica, beethovenizante, y por consiguiente no del todo atinada; no obstante, es probablemente una de sus interpretaciones más afortunadas de la música del salzburgués. Interesante, en fin, aunque no un disco mozartiano inolvidable. Escasamente inspirados los acompañamientos de Wallenstein y Golschmann, un tanto rutinarios, aunque pulcramente realizados.

Por su parte, el *Concierto nº 2* de Saint-Saëns era una obra de especial significación para el artista. Con ella hizo su aparición en Berlín en 1900 (a los 13 años), y con ella registró su última actuación televisiva, junto a André Previn, en un video que emitió TVE hace años, cuando al Ente todavía le daba por poner estas cosas. La que nos ocupa es brillante, mucho más romántica y apasionada que la posterior; exquisitamente matizada y de preciosa sonoridad, técnicamente deslumbrante, con una arrolladora Presto final. En fin, una gran versión, sin duda, de este concierto. El disco, cuyo principal interés es esta obra, incluye una de las tres grabaciones que el artista hizo de *Noches en los jardines de España*, la acompañada por Ormandy (la registrada junto a Jordá en 1957 fue comentada en el número de SCHERZO citado anteriormente, y la realizada con



Golschmann se encuentra en un disco monográfico denominado *Music of Spain*, que no nos ha llegado aún, aunque salió al mismo tiempo que su homólogo *Music of France*, éste sí comentado hace unos meses). Esta tiene un sonido notablemente mejor que el de la grabación dirigida por el maestro español, pero no es interpretativamente preferible. Rubinstein, tantos años ligado a nuestro

ARTUR RUBINSTEIN. Piano.
Brahms: *Sonata nº 3 en fa menor, Op. 5. Intermezzo Op. 116, nº 6. Romanze Op. 118, nº 5. 4 Baladas Op. 10. RCA 09026 61862 2. ADD. 62'50". Grabaciones: 1959, 1970. Saint-Saëns:* *Concierto para piano y orquesta nº 2. Falla: Noches en los jardines de España. Orquesta de Filadelfia. Director: Eugene Ormandy. Franck: Variaciones sinfónicas. Orquesta Sinfónica del Aire. Director: Alfred Wallenstein. Prokofiev: Marcha de «El amor de las tres naranjas». Falla: Danza ritual del fuego de «El amor brujo». RCA 09026 61863 2. ADD. 63'01". Grabaciones: 1958, 1961, 1969. Liszt: Funerales. Vals-impromptu. Vals oubliée nº 1. Vals Mefisto nº 1. Liebestraum nº 3. Consolation nº 3. Rapsodias húngaras nºs. 10 y 12. Anton Rubinstein: Vals-caprice. Barcarolas nºs. 3 y 4. RCA 09026 61860 2. Mono. ADD. 68'30". Grabaciones: 1950, 1953, 1955. Mozart: *Conciertos para piano y orquesta nº 17 en sol mayor K. 453, y nº 23 en la mayor K. 488. Orquesta Sinfónica de la RCA. Director: Alfred Wallenstein. Orquesta Sinfónica de San Luis. Director: Vladimir Golschmann. RCA 09026 61859 2. ADD. 57'21". Mono. Grabaciones: 1961, 1949. Productores: Max Wilcow, John Pfeiffer, Richard Mohr.**

país y a nuestra música, realiza una versión razonablemente idiomática, cuidada en la tímbrica, aunque nada reemplaza, claro, a las de la gran Alicia de Larrocha. Pero la del polaco es, sin duda, muy notable entre las intentadas por artistas no españoles. Los arreglos del propio Rubinstein para la *Marcha de El amor de las tres naranjas* de Prokofiev y la *Danza del fuego* de Falla son más espectaculares que afortunadas. El pianista gustaba sorprender al personal al final de algunos conciertos con la obra de Falla, y a juzgar por su arrolladora traducción, sin duda lo conseguiría. Una romántica y brillante versión de las no demasiado interesantes *Variaciones sinfónicas* de Franck completa el disco.

El último de este grupo está dedicado a Liszt y a tres piezas,

hoy relativamente infrecuentes, de Anton Rubinstein (como gustaba de aclarar el pianista, «ninguna relación»), por cierto traducidas de forma excelente (escuchen el brillante y chopiniano *Vals caprice*). El sonido monofónico de este registro es notable, y permite disfrutar de la exultante interpretación de algunas páginas lisztianas, como el *Vals Impromptu*, el *Vals Mefisto nº 1* o las *Rapsodias húngaras* —con su sempiterna alegría y viveza rítmica—, o la lírica, sentida lectura de la cono-cida *Liebestraum nº 3*, y la preciosa, delicada y expresiva de la *Consolación nº 3*.

Las tomas de sonido son francamente buenas en todos los demás casos, así como los artículos acompañantes, que nos permiten además recordar algunas sabrosas páginas del inagotable anecdotario de este singular personaje.

En fin, una muy interesante reedición, especialmente en lo referente a los discos de Saint-Saëns y Liszt. Esperamos poder comentar en su momento otros ejemplares aún no remitidos de esta edición, como los beethovenianos de las *Sonatas nºs. 8, 14, 23 y 26*, *Sonatas Primavera* y *Kreutzer* con Szeryng, el *Trio «Archiduque»* con Heifetz y Feuermann, y los *Conciertos* con Krips (en su día comentamos los nºs. 4 y 5 con Leinsdorf), así como el *Concierto nº 1* de Brahms con Reiner, los *Tríos* de Mendelssohn y Chaikovski con Heifetz y Piatigorski, y el dedicado a los *Conciertos* de Chaikovski (nº 1) y Grieg, con Leinsdorf y Wallenstein, respectivamente. Entretanto, los admiradores de este gran artista deben estar de enhorabuena.

Rafael Ortega Basagoiti

Cuatro clases magistrales

Cuatro nuevos registros protagonizados por este director de directores, cuatro clases magistrales en las que se ponen de manifiesto la profunda y total sabiduría orquestal, la perfecta construcción, el equilibrio, la claridad de líneas, el colorido tímbrico y la fluidez del discurso sonoro... Cuatro grabaciones que no se pueden describir con palabras dadas las espectaculares virtudes que atesoran, a pesar de lo cual intentaremos reflejar su importancia con varios ejemplos: la *Marcha eslava*, de Chaikovski, es un prodigio de texturas orquestales y de sabiduría narrativa, jamás se podía ni siquiera suponer que esta página, archicotada y archisobada, tuviese tales sutilezas en la orquestación, tal colorido y atractivo rítmico. Lo mismo cabe predicar de la popular *Noche en el monte pelado* (orquestación de Rimski-Korsakov, aquí elevada a la cima absoluta de transparencia y colorido); la célebre instrumentación de Ravel de los musorgskianos *Cuadros de una exposición*, ya fue comentada con los elogios debidos en el artículo *El sonido Reiner* (ver SCHERZO, 76).

Pero donde resplandece con más intensidad el genio de Reiner es en la puntillista orquestación de Richard Strauss del *Don Quijote*, una versión que, al menos para el firmante, deja totalmente empequeñecidas a cualquiera de las versiones consideradas hoy modelos a seguir, llámense sus protagonistas Szell, Karajan, Krauss, Kempe, Maazel o Böhm, y eso que el solista de Reiner, Antonio Janigro, no era un chelista de la talla de Rostropovich, Fournier o Tortelier; pero los resultados globales, claros, transparentes, fluidos, extremadamente precisos, rigurosos y equilibrados, con detalles instrumentales realmente portentosos, hacen de esta interpretación lo más perfectamente acabado entre todas las existentes actualmente en el mer-



cado del disco. Con la *Burlesca* que completa el registro pasa tres cuartos de lo mismo: la soberana digitación y el virtuosismo de Byron Janis se ven perfectamente acompañados por Reiner y su orquesta, que consiguen una lectura de inusitado vigor rítmico y claridad instrumental, por encima de la

muy estimable de Argerich/Abbado, y a miles de leguas de la de Barenboim/Mehta (ambas Sony).

Como en el caso del disco Richard Strauss, el registro dedicado a obras orquestales de Wagner supone un verdadero hito interpretativo dentro de la abundantísima discografía existente en el mercado con estos populares preludios y oberturas. Con el debido respeto para Furtwängler, Szell, Knappertsbusch o Klemperer, digamos que el registro de Reiner los supera a todos por riqueza tímbrica, por el admirable equilibrio polifónico, por claridad de texturas, por respuesta orquestal y también por la espléndida grabación. En nuestra opinión, nunca se había puesto tan en evidencia como aquí la maestría orquestadora del mago de Bayreuth, y a pesar de que el temperamento de Reiner no da lugar a prácticamente ninguna efusividad, la falta de ésta se ve compensada por una intensidad y un juego orquestal sin precedentes. ¡Qué gran orquesta y, sobre todo, qué gran director! Finalmente, el disco con dos de los más populares conciertos pianísticos de siempre, el *Emperador* de Beethoven y el *Segundo* de Rachmaninov, es de calidad más estándar, con detalles de musicalidad insuperable por parte de la batuta (que hasta trata de hacer creíbles ciertos detalles poco convincentes en la orquestación de Rachmaninov), pero de traducción algo mecánica y epidérmica de van Cliburn. no obstante, dos versiones recomendables para los que busquen claridad, brillantez, vitalidad y energía. Sonido magnífico, como en todos los casos.

Así, pues, tres discos indispensables verdaderos modelos en su género, cuya escucha supondrá una verdadera experiencia para todos los que se acerquen a ellos. El cuarto, dedicado a Beethoven y Rachmaninov, de menor entidad, es recomendable sobre todo por el trabajo orquestal de Reiner.

BEETHOVEN: *Concierto n.º 5 en mi bemol mayor, Op. 73, «Emperador».* **RACHMANINOV:** *Concierto n.º 2 en do menor, Op. 18.* Van Cliburn, piano. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: Fritz Reiner. RCA Victor 09026 61961 2. ADD. 72'14". Grabaciones: 1961 y 1962.

STRAUSS: *Don Quijote, Op. 35. Burlesca.* Antonio Janigro, violonchelo. Byron Janis, piano. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: Fritz Reiner. RCA GS 09026 61796 2. ADD. 63'08". Grabaciones: 1959 (Op. 35) y 1957.

WAGNER: *Los maestros cantores de Nüremberg (Preludios de los actos I y III, Danza de los aprendices y Procesión de los Maestros). El Ocaso de los dioses (Viaje de Sigfrido por el Rin y Marcha fúnebre). Lohengrin (Preludio del acto III) (*). Tannhäuser (Marcha de los invitados) (*). HUMPERDINCK: Hänsel y Gretel (Pantomima del sueño) (*). Orquesta Sinfónica de Chicago. Orquesta Sinfónica de la RCA Victor (*). Director: Fritz Reiner. RCA GS 09026 61792 2. ADD. 60'49". Grabaciones: 1959 y 1957 (* en Mono).*

OBRAS RUSAS PARA ORQUESTA. Musorgski (orq. Ravel): *Cuadros de una exposición.* Musorgski: *Una noche en el monte pelado.* Chaikovski: *Marcha miniatura (de la Suite n.º 1).* Marcha eslava. Borodin: *Marcha polvtsiana (de El príncipe Igor).* Kabalevski: *Colas Breugnon, abertura.* Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: Fritz Reiner. RCA Victor 09026 61958 2. ADD. 71'21". Grabaciones: 1957 y 1959.

En todos los casos, Productor: Richard Mohr. Ingeniero: Lewis Layton. Precio medio.

Enrique Pérez Adrián

Hartmann, menos olvidado

Karl Amadeus Hartmann nació en Baviera en 1905 y murió en 1963. Discípulo de Hermann Scherchen y Anton Webern, con el advenimiento del nazismo se convirtió en un *exiliado interior* —según la expresión que acuñó Miguel Salabert— y vivió sin dar a conocer ninguna de sus obras. Tras la derrota del Tercer Reich, Hartmann se convirtió en una de las figuras musicales más importantes de Alemania. Sus conciertos de *Música Viva* en Munich se convirtieron en centro de agitación y punto de referencia a la vez para la mayor parte de los compositores jóvenes alemanes, que a través de Hartmann y de su trabajo pudieron recuperar el espíritu de las vanguardias musicales de los años veinte y treinta. Hartmann murió todavía joven y el conocimiento de su obra, hasta hace

bien poco, ha permanecido circunscrito a un reducido número de admiradores. La aparición reciente de varias grabaciones fonográficas debe ser saludada como la recuperación de una de las grandes figuras de la música en nuestro siglo, continuador de la gran tradición del sinfonismo centroeuropeo, en la estela de Bruckner y de Gustav Mahler —dos compositores a los cuales reverenció. Durante los años de su *exilio interior*, Hartmann compuso mucho —obras de cámara, sinfónicas, su ópera pacifista *Simplicius Simplicissimus*— etc., —pero, con alguna excepción de conciertos fuera de Alemania, su música permaneció ignorada. Su hermosa *Primera Sinfonía* —dedicada al gran director de orquesta suizo Franz André— fue compuesta en 1935/36, revisada en 1947/48 y definitivamente en 1950. Estrenada en 1948 por el discípulo de Arnold Schoenberg, Winfried Zillig, inició la fama de Hartmann entre los aficionados más inquietos.

El espléndido álbum de la firma Wergo aparecido en 1980 con la obra sinfónica de Hartmann fue reeditado hace unos años en disco compacto. Las versiones se deben, en su mayor parte a Rafael Kubelik —que fue, junto con Eugen Jochum y Hans Rosbaud, uno de los mayores difusores de sus obras—, pero hay otras firmadas por Fritz Rieger, Ferdinand Leitner y Zdenek Macal. Antes había aparecido la citada *Primera Sinfonía* en versión fonográfica de su dedicatario, Franz André. Recientemente ha aparecido también, en compacto, una vieja grabación en directo de la *Sexta Sinfonía*, realizada por Erich Kleiber



al frente de la Orquesta de la Radio Bávara. Ahora ese breve catálogo de grabaciones se amplía con dos discos excelentes, firmados por Ingo Metzmacher, un joven e inquieto director alemán, nacido en 1957, y Karl Anton Rickenbacher, otro buen director, desconocido en España. Ambos firman dos buenas grabaciones de la *Cuarta Sinfonía* —Metzmacher— y de la *Segunda*, de la imponente *Gesangsszene* sobre un texto de Jean Giraudoux, y de la hasta 1989 iné-

dita *Sinfonía trágica*, compuesta en 1940 y que se creyó perdida. A lo que hay que añadir, en el caso de Metz-macher una muy interesante versión de la obra de Messiaen *Et expecto*. Las grabaciones tienen, desde luego, una calidad técnica superior al antiguo álbum de Wergo realizado a partir de tomas en concierto, y aunque la calidad artística se mantiene en general alta, la *Gesangsszene* —que canta aquí Siegmund Nims-ger— no hace olvidar del todo la otra versión fonográfica, con Fischer-Dieskau como solista, Kubelik como director y la Orquesta de la Radio Bávara.

Junto a las grabaciones de obras sinfónicas hay que añadir ahora, además de una del bellissimo *Concerto funebre* realizada por Spivakov y los Virtuosos de Moscú para el sello RCA —de la que se ha ocupado ya SCHERZO—, las de los *Cuartetos de Cuerda n.º 1* *Carillon* y *n.º 2* en soberbia interpretación del Pellegrini-Quartett, y un disco del sello Virgin interpretado magníficamente por Siegfried Mauser, que incluye la obra pianística de Hartmann, cuya pieza cumbre es la deslumbrante *Sonata 27 de abril de 1945*, compuesta para celebrar la derrota del nazismo. A todo lo cual habría que añadir otra grabación, que ha pasado por nuestro país sin pena ni gloria, del citado *Concerto funebre*, con Christiane Edinger como solista, Krzysztof Penderecki como director y la Orquesta de la Radio de Katowice para el sello Thorofon. Tanto las versiones de Spivakov como la de Edinger son sobresalientes, pero difícilmente hacen olvidar la maravillosa de Josef Suk con la Orquesta Filarmónica Checa dirigida por Karel Ancerl, aparecida hace muchos años en el sello Supraphon y que uno sepa todavía no pasada a compacto —si es que lo es alguna vez.

Estamos, pues, de enhorabuena, ya que parece que la obra de Hartmann vuelve a ser considerada y apreciada como se merece. Compositor de inspiración humanística, que reflejó en su música el mundo angustiado y trágico de nuestro tiempo, el relativo silencio que ha envuelto hasta ahora su obra parece por fin disiparse. Si esa tendencia se confirma permitirá que un número creciente de melómanos pueda tener acceso, al menos fonográfico, a una de las obras musicales más cautivadoras de la postguerra.

Javier Alfaya

HARTMANN: *Sinfonía n.º 4. MESSIAEN:*

Et expecto resurrectionem mortuorum. Orquesta Sinfónica de Bamberg. Director: Ingo Metzmacher. EMI CDC 7 54916 2. Co-producción con la Radio Bávara. Directores artísticos: Friedrich Weltz y Gerd Berg. Ingenieros: Wolfgang Schreiner y Herbert Frühbauer. DDD. Grabación: 11, 12-III-1993.

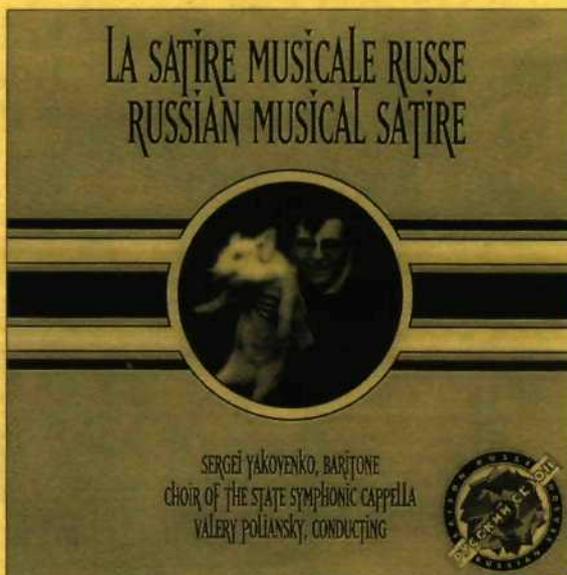
HARTMANN: *Cuartetos de Cuerda n.ºs. 1 y 2. Pellegrini Quartett. CPO 99*

*219-2. Supervisor de la grabación: Günther Georgi. Ingeniero: Claus Seyforth. Productores ejecutivos: Burkhard Schmilgun y Gisela Koch. Grabación: XII/1992. VI/1993. Karl Amadeus Hartmann: *Sinfonía n.º 2. Adagio. Sinfonía trágica. Gesangsszene zu Giraudoux («Sodom und Gomorha»). Orquesta Sinfónica de Bamberg. Siegmund Nimsger (baritono). Director: Karl Anton Rickenbacher. KOCH SCHWANN 3-1295-2. Co-producción con la Radio Bávara. Director de la grabación: Wilhelm Meister. Ingeniero: Herbert Frühbauer. Grabación: 4, 7-II y 23-X-1992. Bamberg.**

Músicas exóticas y sus públicos

Despina es una ciudad que se presenta diferente, según Italo Calvino, a quien viene de la tierra y a quien lo hace del mar. Dunas, chepas de los camellos, mástiles de tiendas para el marinero; olas y velas para el hombre del desierto. Cada ciudad, pero cada música también, recibe su forma del desierto al cual se opone; y así quien viaja sobre la arena y quien va sobre el mar ven a Despina, ciudad fronteriza entre dos desiertos. La música occidental ha quedado demasiado aislada, para poder conocerla e incluso apreciarla, y necesita de un desdoblamiento de nuestra escucha, para percibir sus riquezas de manera más misteriosa o compleja. Pienso en el reciente disco del Ensemble Organum de Marcel Pérès dedicado al repertorio de la Catedral de Benevento en el cual se mezclan las lenguas griegas e itálicas, el Oriente y el Occidente. Maravilla saborear aún más plenamente al escuchar el repertorio bizantino dirigido por Lycourgos Angeloupoulos (colabora con Pérès): las improvisaciones del protopsaltis (primer cantor) en las formas ikonofónicas se corresponden con la melodía libre del canto llano; los melismas del kratima con la ornamentación italiana, casi arabesca, que alegra el corpus modal... El repertorio bizantino (Siglos VIII-XV) en este CD contiene también tesoros intrínsecos como su organización cromática o enarmónica, sus microintervalos para refinar la melodía, la creación de la tonalidad a partir del bordón iso... Y para apreciar más aún estas peculiaridades exóticas, habría que escuchar el CD de música popular búlgara. Encontraremos el mismo bordón iso, pero utilizado de forma más compleja, ya que es un bordón móvil, una perfecta segunda voz que acompaña a la melodía a una distancia de un tono, en una disonancia continua. Escucharemos de nuevo unos microintervalos producidos esta vez con otros medios, por el trespone, temblor vocal para embellecer el canto. Para los bailes, los instrumentos gadulka, kaval, svirka... crean los ritmos aksak (:cojos) que entusiasmaron a Bartók. Sabores ásperos en estado bruto que no necesitan arreglos para encontrar, hoy como ayer, a su público.

Los CDs *Fiestas del Año litúrgico ortodoxo* y *Ave María* (Vols. 6 y 7) se inscriben en una corriente opuesta a la antes citada: los cantos basados sobre temas tradicionales griegos son *mejorados*, o sea armonizados según fórmulas establecidas. Y por ello, el Coro del Ural di-



rigido por Vladislav Novik y el Coro Bizantino dirigido por Costas Zorba, a pesar de todo el buen hacer, no provocan ninguna extrañeza (como con los búlgaros), ni interés musicológico (CD bizantino), ni tampoco transmiten el sobrecogimiento religioso (como en los registros *Misa en San Sergio* o *Pascua* en

Monte Athos, ambos Archiv).

El álbum *Músicas judías* fue grabado durante el Festival berlinés de 1992 que intentaba (re)presentar (cito) escenas de la vida judía. ¿Cómo interpretar en un escenario un repertorio que iba dirigido a un público restringido: su propia comunidad? Los artistas resolvieron el problema con inteligencia, prescindiendo de él: las cantantes sefardíes de Turquía y Bulgaria entonan sus *romances* (del *Duque de Gandía* o de *Don Bueso*), sus cantos de amor (*Ansi, ansi mi almanzi*), como lo hacían sus madres cuando tarareaban en sus patios de España. El repertorio religioso sefardí es más variado ya que recoge textos españoles (de Ibn Ezra, de Ibn Gabirol) cantados en los estilos de Irak, Siria o Yemen, y

con acompañamiento de laúd. La liturgia ashkenazy (Europa Central) tal vez sea más asequible: lírico exacerbado de las melodías, belleza clásica de las voces de los *hazani* (cantantes) que fueron, muchos de ellos, cantantes de ópera. Los *klezmerim* eran músicos que tocaban para amenizar bodas tanto judías como gentiles, y su música sigue hoy teniendo el mismo sonido escandaloso (clarinete, trompeta, tambores) y jaleoso de antes de la *shoa*. A un público más especializado está dirigido el Teatro yidish (media hora) ya que, obviamente, se necesita el conocimiento de esta lengua o del alemán por lo menos.

El mismo problema plantea el CD *Sátira musical rusa*. Las obras centradas en el significado de los textos (aparecen Stalin, Jdanov, un seminarista...) más que en la música misma de la lengua, llegan difícilmente a quien no conoce el ruso, a pesar de los textos contenidos en el libreto. Curiosamente son las obras más largas (los *Rayok* de Musorgski y de Shostakovich) las que parecen tener vida propia, como unas óperas-minuto.

Más asequible, pues, el CD *Cantos judíos* para chelo y piano. La adaptación instrumental, extremadamente cuidada por el compositor Jean François Zygel y los propios intérpretes, recoge la tradición del *nigun*: las palabras entorpecen el vuelo de la música. El carácter sombrío del chelo, su expresividad conviene a esta música grave. Los intérpretes son muy conocidos y celebrados en la escena internacional en el repertorio romántico y contemporáneo, y además, excelentes.

Pedro Elías

Grecia. *Música bizantina litúrgica.* Ensemble Lycourgos Angeloupoulos. LE CHANT DU MONDE LDX 274971. DDD. 65'. Grabación: 1990.

Ave María. Coro dirigido por Costas Zorba. Vols. 6 y 7. 2 CD ZORBA ZI/18/19. 113'.

Bulgaria. *Música del país shope.* Cantantes, instrumentistas y bailarines de Pernik y Sofia. LE CHANT DU MONDE LDX 274970. DDD. 76'. Grabaciones: 1977-83.

Rusia. *Fiestas del año litúrgico ortodoxo.* Vol. 1. Coro del Ural. Director: Vladislav Novik. LE CHANT DU MONDE LDC 288 076. DDD. 66'. Grabación: 1993.

SATIRA MUSICAL RUSA. Obras de Musorgski, Rajmaninov, Prokofiev, Shostakovich, Kalinnikov, Dargomizhski. Sergei Yakovenko, baritono; Ilya Scheps, piano. Coro a capella del estado. Director: Valeri Polianski. LE CHANT DU MONDE LDC 288 075. DDD. 70'. Grabaciones: 1992-93.

MOMENTOS DE VIDA JUDIA. Varios intérpretes del Romancero, de la liturgia ashkenazy y sefardí, de los cantos hasídicos y de los ghettos, para las fiestas y Teatro Yidish. 2 CD WERGO 281 604-2. DDD. 148'. Grabación: 1992.

QUINCE CANTOS JUDIOS PARA CHELO Y PIANO. Sonia Wider-Atterton, violonchelo; Daria Hovora, piano. ADDA 243712. DDD. 56'. Grabación: 1989.



III LICEO DE CÁMARA DE LA FUNDACION CAJA DE MADRID



1. SÁBADO, 15 DE OCTUBRE DE 1994, 19.30 H.

(A) **ENSEMBLE LA ROMANESCA**
DIRECTOR: JOSE MIGUEL MORENO
«Música en tiempos de Velázquez»

2. SÁBADO, 29 DE OCTUBRE DE 1994, 19.30 H.

(B) **ENSEMBLE VILLA MÚSICA**
Mozart: *Cuarteto en Fa Mayor para Oboe*
Prokofiev: *Quinteto op. 29*
Beethoven: *Septimino en Mi b Mayor, op. 20*

3 Y 4. JUEVES, 3 (22.30 H) Y SÁBADO, 5 (19.30 H)
DE NOVIEMBRE DE 1994

CUARTETO ISAYE

(A) *Integral de los Cuartetos de Mendelssohn (I)*
(B) *Integral de los Cuartetos de Mendelssohn (II)*

5. MIÉRCOLES, 23 DE NOVIEMBRE DE 1994, 19.30 H.

(A) **TRÍO L'ARCHIBUDELLI**
Boccherini: *Tríos de cuerda, op. 14*
(nº 2 en Do menor y nº 1 en Fa Mayor)
Beethoven: *Tríos de cuerda, op. 9*
(nº 1 en Sol Mayor y nº 3 en Do menor)

6. VIERNES, 16 DE DICIEMBRE DE 1994, 19.30 H.

(B) **CUARTETO LINDSAY,
ANDREW MARRINER**
(clarinete)

Haydn: *Cuarteto a determinar.*
Mozart: *Quinteto para clarinete y cuerda en La Mayor (K. 581)*
Brahms: *Quinteto para clarinete y cuerda en Si menor, op. 115*

7. JUEVES, 12 DE ENERO DE 1995
SALA SINFÓNICA, 19.30 H.

(A) Y (B) **AUGUSTIN DUMAY**
(violín),
MARÍA JOAO PIRES
(piano)

Schumann: *Sonata nº 1 en La menor, op. 105*
Grieg: *Sonata nº 1 en Fa Mayor, op. 8*
Beethoven: *Sonata nº 7 en Do menor, op. 30 nº 2*

8. MIÉRCOLES, 18 DE ENERO DE 1995, 19.30 H.

(A) **MÚSICA ANTICUA KÖLN**
DIRECTOR: REINHARD GOEBEL
J.S. Bach: *14 Canon (BWV 1087)*
Concierto en Re Mayor (BWV 1050 a)
«La Ofrenda Musical» (BWV 1079)

ABONOS

Se establecen dos modalidades de abono con ocho conciertos cada uno (siete en la Sala de Cámara y uno en la Sala Sinfónica del Auditorio Nacional de Música).

Abono A (8 conciertos)

1. Ensemble "La Romanesca" (15-X)
3. Cuarteto Isaye (3-XI)
5. Trío L'Archibudelli (23-XI)
7. (*) A. Dumay, M. J. Pires (12-I)
8. Música Antigua Köln (18-II)
9. C. Melos, C. Sine Nomine (25-II)
10. Melvin Than (15-III)
12. Cuarteto de Tokyo II (25-III)

Abono B (8 conciertos)

2. Ensemble "Villa Música" (29-X)
4. Cuarteto Isaye II (5-XI)
6. Cuarteto Lindsay (16-XII)
7. (*) A. Dumay, M. J. Pires (12-I)
11. Cuarteto de Tokyo I (24-III)
13. Gustav Leonhardt (5-IV)
14. The New London Consort (26-IV)
15. Chr. Coin, P. Cohen (13-V)

Precio de Zona A: 18.000 ptas. Precio de Zona B: 15.000 ptas.

(*) Este concierto se celebrará en la Sala Sinfónica del Auditorio Nacional.

VENTA DE ABONOS

• **Abonos: del 21 de Septiembre al 1 de Octubre de 1994** en las taquillas de los Teatros integrados en la Red del INAEM (Auditorio Nacional de Música, Teatro Lírico Nacional La Zarzuela, Sala Olimpia, Teatro María Guerrero y Teatro de La Comedia), dentro de los horarios habituales de cada teatro.

LOCALIDADES SUELTAS (*)

Precios Sala de Cámara

Zona A: 3.000 ptas.
Zona B: 2.500 ptas.

Precios Sala Sinfónica

Zona A: 3.000 ptas.
Zona B: 2.500 ptas.
Zona C: 1.500 ptas.
Zona D: 1.000 ptas.

(*) En el caso de que no se haya agotado el aforo por el sistema de abono.

VENTA DE LOCALIDADES

- Venta anticipada para cualquiera de los conciertos del ciclo: **del 7 al 15 de Octubre en las taquillas** de los Teatros de la Red. (Tlfn. de información: 337 01 00).
- Venta para cada concierto: una semana antes de la celebración del mismo en las taquillas de los Teatros de la Red.

Nota importante: Todos los programas e intérpretes del Liceo de Cámara de la Fundación Caja de Madrid son susceptibles de modificación. En caso de cancelación de alguno de los conciertos programados, se devolverá a los abonados la 1/8 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 concierto en las taquillas de los Teatros de la Red. La suspensión de un concierto será la única causa admitida para el reembolso del precio de la localidad.



FUNDACION
CAJA DE MADRID

9. SÁBADO, 25 DE FEBRERO DE 1995, 19.30 H.

(A) **CUARTETO MELOS Y
CUARTETO SINE NOMINE**
Debussy (*Melos*): *Cuarteto en Sol menor op. 10*
Ravel (*Sine Nomine*): *Cuarteto en Fa Mayor*
Mendelssohn: *Octeto en Mi b Mayor, op. 20*

10. MIÉRCOLES, 15 DE MARZO DE 1995, 19.30 H.

(A) **MELVIN THAN**
(fortepiano)

Mozart:
12 *Variaciones sobre «Je suis Lindor» (K354)*
Sonata (K330, K282, K533, K494)
9 *Variaciones sobre «Lison dormait» (K264)*

11 Y 12. VIERNES, 24 Y SÁBADO, 25 DE MARZO
DE 1995, 19.30 H.

CUARTETO DE TOKYO

Beethoven:

(A) *Cuartetos op. 18/3, op. 18/1, op. 59/2, Gran Fuga*
(B) *Cuartetos op. 18/4, op. 74 y op. 131*

13. MIÉRCOLES, 5 DE ABRIL DE 1995, 19.30 H.

(B) **GUSTAV LEONHARDT**
(clave)

Obras de H. D'Anglebert, G. Böhm, A. Forqueray, J. Ph. Rameau.
J. S. Bach: *Fantasia en Do menor (BWV Anh. 205) Suite en Mi menor «für das Lautenwerk».*

14. MIÉRCOLES, 26 DE ABRIL DE 1995, 19.30 H.

(B) **THE NEW LONDON
CONSORT**
DIRECTOR: PHILIP PICKETT
«Música del Camino de Santiago»

15. SÁBADO, 13 DE MAYO DE 1995, 19.30 H.

(B) **CHRISTOPHE COIN**
(violonchelo),
PATRICK COHEN
(piano)

Beethoven: *Sonata para violonchelo y piano nº 3*
Mendelssohn: *Sonata para violonchelo y piano nº 2*
Chopin: *Sonata para violonchelo y piano*

Boris siempre consigue sorprendernos

Es fascinante lo que sucede con cada nueva versión que vemos o escuchamos de *Boris Godunov*, sea en un teatro de ópera, en versión de concierto o, como ahora, en una nueva versión fonográfica. Existen, en efecto, tres primeras versiones de esta ópera que salieron de la mano de Musorgski. Es, al fin y al cabo, la única ópera que llegó a concluir, a diferencia de obras anteriores, como *El casamiento*, o posteriores, como *Jovanschina* o *La feria de Sorochinsti*. Pero aunque la concluyó, no puede hablarse de una versión definitiva, sino de las siguientes: la versión primitiva (1869), en siete escenas; la versión intermedia (1872), que ya incluye el acto polaco (tercero); la versión original (1874), la última que se debe al compositor; y, en fin, la versión orquestada por Rimski-Korsakov (1896), que le hizo al amigo y a la posteridad el inmenso favor de posibilitar la representación de una ópera que había sido retirada del repertorio definitivamente en 1882. La versión de Rimski ha sido única hasta hace poco como materia dramática y sonora, y suponía una adaptación (orquestación y determinados cortes) *edulcorada* y respetuosa con el ya herido zarismo, pero sin ella muy probablemente no hubiese habido una tan pronta recuperación de esta obra ni la hubiese podido popularizar un cantante de la envergadura de Fiodor Chaliapin.

Ahora estamos en otro momento histórico y todo el mundo regresa a las versiones del propio Musorgski. ¿Por qué no sólo a la versión original, es decir, la tercera? Porque esa versión también está viciada por determinadas censuras y es producto de un *arreglo* con el régimen zarista. Además, ¿cómo prescindir del bello cuadro de San Basilio? ¿O sería mejor prescindir del bosque de Kromi? Se impone una elección cada vez que se hace esta ópera. Y no es suficiente con acudir a la versión de Lloyd-Jones (1975) realizada a partir de la de Pavel Lamm (1928): aun así es preciso elegir.

En consecuencia, Abbado sigue su propia alternativa en esta lectura que ahora comentamos. Su elección parte, desde luego, de la versión Lloyd-Jones. Esto es, prefiere la orquestación Musorgski a la de Rimski (lo cual es, hoy día, una conquista sin posible vuelta atrás), pero al comparar las versiones de 1869 y 1874 se permite determinadas elecciones dramáticas. En primer lugar, mantiene San Basilio y Kromi, pero la primera de ambas escenas queda reducida para evitar repeticiones

y dejar el apoteosis para la escena final; mantiene, pues, como final el cuadro de Kromi, frente a la tradición de Chaliapin, que cerrada con el de la Duma: aquí, esta escena, que es la de la relación de Pimen y la muerte de Boris, queda entre San Basilio y Kromi, constituyendo las tres el acto cuarto.

La grabación que aquí comentamos es consecuencia posterior a dos veladas berlinesas de noviembre pasado (versiones de concierto). Abbado ha interpretado en vivo esta ópera, en la versión original recuperada por Lamm y Lloyd-Jones, desde 1979 hasta el propio momento de la grabación. Es, además, un inequívoco musorgskiano, como demuestran registros suyos como aquél de música orquestal para RCA (con versiones originales de *Una noche en Monte Pelado* y otras piezas) y, especialmente, su espléndida *Jovanschina* para Deutsche Grammophon.

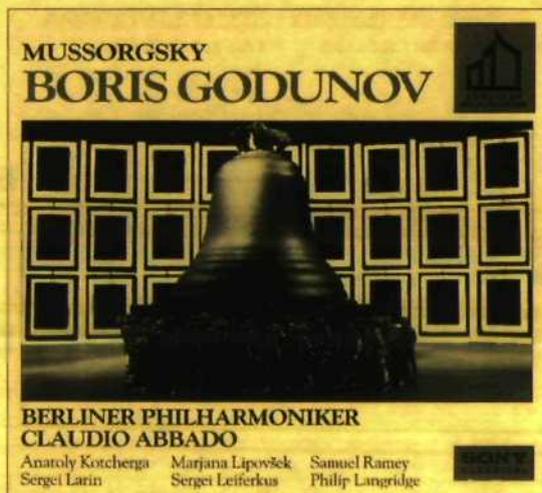
El registro que comentamos nos trae, por fin, un Boris de altura suficiente en una variante de la versión original. Estamos ante la superación de las versiones rimskianas del pasado, que tanto juego dieron y que tanto ayudaron a esta maravillosa ópera en su carrera frente al adocenamiento del repertorio. Pero ese tiempo ha pasado y las lecturas de Melik-Pashaev (Melodia), Cluytens (EMI), Karajan (Decca), etc., que-

vista dramático, como aquella *Jovanschina*, aunque sí se trate de una lectura aún más virtuosa. Es, en fin, el mejor Boris posible hasta el momento en la versión de 1874. Abbado tiene un sentido progresivo de este drama terrible de la conmoción histórica, del poder, del crimen, de la manipulación del pueblo, pero se muestra mesurado, descreído del énfasis, más refinado matizador de los componentes de un todo que proteico pintor de un mural. No pretende impresionarnos ni conmovernos. Tal vez hace con Boris lo que Brecht pretendía que se hiciese con su *Galileo* o con su *Madre Coraje*.

La orquesta de Abbado es un instrumento envidiable que describe, matiza, aplasta, eleva, define, señala, envuelve; que, en fin, es protagonista, junto con un coro sencillamente maravilloso (formado por otros tres, véase, entre los que destacan el eslovaco) y un solista excepcional, Kocherga, que, como es habitual, ha ascendido al puesto de zar a partir de otros papeles de su misma tesitura en la misma obra (este verano cantará Pimen en Salzburgo). Korchega es barítono, y tanto por timbre como por tesitura se aparta (como empieza a ser habitual) de la tradición inaugurada por Chaliapin.

La docena de cometidos importantes de esta ópera están perfectamente servidos. Al menos, creemos que sería muy difícil que hoy día se consiguiese un elenco más idóneo, como conjunto, al margen de que se nos demuestre que tal o cual papel concreto podría estar mejor servido. Veamos los otros dos zares, esto es, los personajes que llegarán a reinar en Rusia tras Boris: el plebeyo, el falso Dimitri; y el boyardo Shuiski. Son dos tenores muy en la tradición rusa, que evocan el tenor altino sin llegar nunca al falsete, y que se apartan de la clara emisión del tenor ligero occidental, aunque se emparentan con él. Pero la límpida emisión propia del héroe en ocidente se transforma aquí en sinuosa expresividad de la intriga, la ambición, la doblez. De tal manera que tanto el ambicioso y a ratos franco Dimitri de Larin como el astuto Shuiski de Langridge acaban mereciendo el parentesco de otro tenor, el Rangoni de Leiferkus, que los resume y esquematiza, y también el de un rival de éste, que representa otra cara de la mentira (la eclesiástica) que se impone al pueblo: el Misail de Wildhaber.

El personaje del iuródivi sí es el de un tenor altino, esa tesitura cercana a la



dan como referencias de otra manera de entender esta partitura (no radicalmente distinta, sólo relativamente diferente). Tras una versión como la temprana de Senkow, fiel en la letra a la versión original, pero insuficiente en el espíritu, el Boris de Abbado se presenta como la auténtica referencia. Auténtica, aunque no absoluta: no creemos que Abbado haya conseguido en este caso algo tan redondo, desde el punto de

de contratenor que en el repertorio ruso ha dado tantos papeles señalados (el astrólogo de *El gallo de oro*, por ejemplo). Este breve cometido es trascendental en *Boris Godunov* y protagoniza dos momentos impresionantes: San Basilio, presente en Pushkin; y Kromi, inventado por Musorgski, que hace uso de ese fascinante personaje imaginado-recreado por el poeta (se sabe que Iván el Terrible consultaba a los iuródivi, pues la época creía que aquella imbecilidad era trasunto de una interior lucidez que dependía de Dios). Febin consigue uno de los grandes iuródivi del sonido grabado, si bien hay que reconocer que tan limitada parte es muy agra-
decida.

La madre Rusia se presenta en los retratos de tres bajos-barítonos: el propio Boris, desde luego, pero también Pimen y Varlaam. Ramey, versátil barítono americano, presta su voz poderosa y penetrante al cometido de Pimen, trascendental pese a tener sólo dos escenas, y recrea este personaje tan racial con su dignidad y riqueza propias: parece mentira. Nikolski despliega la falsa simpatía de Varlaam, que representa la brutalidad irreflexiva de la Rusia profunda, la oposición a cualquier novedad, el populismo como reacción; la pareja

Wildhaber-Nikolski cumple perfectamente con la expectativa que la unión de tan turbios y malolientes personajes levanta siempre en los escenarios.

Ni siquiera en las voces femeninas hay salvación. La eslovena Lipovsek (Octavian, Dorabella, Ulrica, Azucena, Eboli, Amneris) construye una figura de intrigante que ha aprendido mucho de sus *parientes* verdianas, una perfecta Marina que se luce con Larin en el magistral *antidúo-de-amor* del acto polaco. Frente a ella, Xenia y el zarevich, cuyos horribles destinos conocemos (son los

Godunov una familia precipitada en el orco por haber rozado la púrpura), presentan una descarnada inocencia que no les librarán del hierro, ni siquiera tras el juramento boyardo en la Duma. El zarevich Fiodor, hijo de Boris, sí murió históricamente a manos de los usurpadores posteriores, a diferencia del hijo de Iván, que, pese a leyendas como la que recogen Pushkin y esta ópera, no murió por orden de Godunov. El niño y la adolescente de las dulces intervenciones de Nichiteanu y Valente son las tiernas víctimas de una lógica implacable definida por los otros personajes, solistas y coro; no menos víctimas que los demás, pero sí más inocentes. Ambas cantantes (mezzo y soprano, respectivamente) definen un equilibrio infantil, al tiempo que intimista, ante el inexorable desarrollo de los acontecimientos. Es un ejemplo más de la sabia definición de equilibrios de este Boris, de la dosificación de sus distintas perspectivas, cuidadas con especialísimo esmero. Para Abado, rodeado de un magnífico equipo (también en lo técnico), supone la consagración como musorgskiano y un logro de primer orden como titular de la Filarmónica de Berlín.

Santiago Martín Bermúdez

MUSORSGSKI: *Boris Godunov*. Anatoli Kocherga (Boris Godunov). Sergei Larin (El falso Dimitri). Samuel Ramey (Pimen). Marjana Lipovsek (Marina). Philip Langridge (Shuiski). Alexander Fedin (El iuródivi). Gleb Nikolski (Varlaam). Helmut Wildhaber (Misail). Sergei Leiferkus (Rangoni). Valentina Valente (Xenia). Liliana Nichiteanu (El zarevich Fiodor). Coro Filarmónica Eslovaca de Bratislava. Coro de la Radio de Berlín. Coro de niños de Tolz. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Claudio Abbado. 3CD SONY S3K 58977. DDD. 200'42". Grabación: Berlín, XII/1993. Productor: Michael Haas. Ingenieros: Toni Fielder y Sid McLaughlan.

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

Rellene y envíe este cupón

schërzo

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

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

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

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

(2) El importe de la suscripción será de 5.500 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.

DISCOS

ADAM: *Giselle*. Orquesta de la Royal Opera House Covent Garden. Director: Mark Ermler. ROYAL OPERA HOUSE 75321 18308 2. DDD. 74'18". Grabación: 1993. Productor: Tryggvi Tryggvason. Ingenieros: Tryggvi Tryggvason y Andrew Hallifax.



Cuarta grabación completa, a excepción de la abreviada y sin duda la mejor, musicalmente hablando, de von Karajan, la que nos presenta la Orquesta del Covent Garden dirigida por el ruso Mark Ermler.

Generalmente las obras escritas para ballet requieren necesariamente la visión de la representación danzada, perdiendo mucho con la mera escucha. Sólo se salvan de esta natural degradación las obras realmente maestras, como los ballets de Chaikovski y pocas más, entre las que se encuentra *Giselle*, la obra maestra de Adolphe Adam; pero requieren inevitablemente una interpretación magistral, llena de matices y sutilezas que de alguna manera pueda suplir (si es que esto es posible) la ausencia de la danza. No estamos en el caso. Ciertamente la orquesta suena con una claridad inusitada y suntuosa (quizá el sonido sea lo mejor de la grabación) pero carece de la ligereza y matices que le imprime un Bonyngue, además de ser la *completísima*; o la fuerza de un Tilson Thomas, aunque esta última tampoco es demasiado refinada y tiene algunos cortes. Ermler consigue en el segundo acto envolvernos en una atmósfera más sutil y realmente mágica, así como el virtuosismo del viola solista, John Brearley. Interesante.

F.G.R.

BACH: *Obra para órgano vol. 5: Fantasía y fuga BWV 537 y 542. Preludio y fuga BWV 545. Sonatas en trío BWV 527-529. L. Ghielmi, órgano. DEUTSCHE HARMONIA MUNDI 05472 77312 2. DDD. 66'27"*. Grabación: órgano Ahrend de la basílica de san Simpliciano, Milán, X/1993. Ingeniero: Dr. T. Gallia.



Nos llega ahora el quinto volumen de la integral de las obras para órgano de Bach que edita la Deutsche Harmonia Mundi. Como ya hemos señalado, se trata de una serie concebida alrededor del estupendo órgano Ahrend de la basílica de san Simpliciano en Milán, en el cual diferentes organistas se encargan de la interpretación de los distintos volúmenes de la colección. En este disco nos volvemos a encontrar, puesto que ya había grabado el volumen tercero de la serie, dedicado a pequeños preludios y fugas, al organista titular de san Simpliciano, el italiano G. Ghielmi. En este caso, se enfrenta este intérprete al Bach más monumental y, en cierta forma, tradicional, como lo es el de las obras BWV 542, 545 y 537, y, por otro lado, al Bach más galante y original, tal como se nos revela en las *Sonatas*

El equilibrio



Desde el momento de su aparición, la *Iberia* de Ricardo Requejo se impuso como una de las interpretaciones señeras de la obra genial de Isaac Albéniz, una de las cumbres del pianismo del siglo XX. Las razones para ello fueron las mismas que se advierten en su nueva escucha, ahora que reaparece en compacto en el mercado español en compañía de dos soberbias lecturas de la *Suite Española* —en la que se prescinde de *Asturias* y *Castilla*— y de los *Cantos de España*. Por encima de todas, quizá, el extraordinario equilibrio sonoro —¿la elección por el solista de un Bösendorfer?— y conceptual de Requejo, que no extrema jamás ni las dinámicas ni los *tempi*, que trata de clarificar siempre el discurso para que ninguna línea quede oculta, que se engolfa en los meandros de la melodía —*Corpus Christi en Sevilla, Málaga, Jerez*— sin emborracharse con ella, que sujeta la brida de la pasión sin caer ni por asomo en la neutralidad. Elegancia suprema, limpidez máxima la de este acercamiento a una música que no siempre es toda luz, que intelectualiza lo popular sin amanerarse, que hace de la técnica un camino imponderable hacia la expresión de un mundo.

Si De Larrocha (EMI-Hispavox, Decca en dos ocasiones) es el corazón calculadamente meridional y Orozco (Auvadis) pone en clara sintonía esta música con su estricta contemporaneidad —o sea, con un Debussy junto al que forma—, Requejo parece buscar un cierto espléndido aislamiento. Así, pues, de las tres versiones señeras



de la pieza la suya es la más despojada de referencias exteriores, también la menos esmaltada, quizá la más depurada, la más aérea, la más diáfana si no la más soleada. Da un poco de fatiga en momentos de crisis decir esto, pero sólo la conjunción de las tres —cinco discos, pues, en total, y como está la vida— nos da la más cumplida idea de lo que es *Iberia*. Pero el esfuerzo bien vale la pena.

L.S.

ALBENIZ: *Iberia. Suite española. Cantos de España. Ricardo Requejo, piano. 2 CD CLAVES 50-8003/4. ADD. DDD. 144'50"*. Grabaciones: Voralberg y Aargau, 1980 y 1984. Ingenieros: Tejte van Geest y Alfons Seul.

en trío BWV 527, 528 y 529 (la mitad de las que compuso).

L. Ghielmi nos presenta un Bach perfectamente articulado y pensado, lleno de contrastes y viveza en las distintas piezas, que en ocasiones llega al dramatismo. El movimiento introductorio de la *Fantasía y fuga en sol menor* (BWV 542) es una de las cumbres de la literatura organística de todos los tiempos y es, igualmente, la pieza de más calado de la grabación. Ghielmi nos presenta una lectura emotiva de la pieza, donde los registros y la afinación del instrumento contribuyen al mejor efecto dramático: la grabación se ciñe, como es habitual, a los distintos cambios de textura de la escritura de la fantasía, resaltando el color y tensión de los acordes disminuidos tan propios de la escritura bachiana. Las *Sonatas en trío*, tan originales en su concepción como problemáticas en su interpretación y grabación, se tocan aquí con una gran viveza de *tempi*, destacando con énfasis las simetrías evidentes entre los tiempos extremos de cada una de ellas. Las notas de Ghielmi a la grabación son correctas aunque escuetas en exceso, teniendo en cuenta la complejidad de algunas piezas (por ejemplo las cuatro versiones existentes de la BWV 545).

Esta entrega, con un excelente sonido, confirma el buen nivel del proyecto de la DHM y constituye una opción a tener en cuenta en la ya extensa oferta de integrales

de la obra para órgano de Bach.

J.J.C.

BACH: *Pasión según San Mateo, BWV 244. Ernst Haefliger, tenor; Kieth Engen, bajo; Irmgard Seefried, soprano; Hertha Töpfer, contralto; Dietrich Fischer-Dieskau, bajo. Coro y Orquesta Bach de Munich. Director: Karl Richter. 3CD ARCHIV 439 338-2. ADD. 197'47"*. Grabación: Munich, 1958. Ingeniero: Werner Wolf.



Con sus reediciones del Bach de Karl Richter, Archiv parece orientarse a una especie de operación nostalgia. Para muchos esas grabaciones fueron una verdadera iniciación que abrió perspectivas inimaginadas por lo que suponían además de revisión de la forma de entender a Bach. Es fácil acusar, a la vista de lo que ha venido después, de falta de rigor filológico, de subjetivismo, de arbitrariedad, pero ninguna valoración será justa si no tiene en cuenta lo que se hacía por los años cincuenta. Un ejemplo entre otros. Existe una grabación en vivo de esta *Pasión* (Cetra) de un concierto que tuvo lugar en abril en 1954 bajo la dirección de Furtwängler con la Filarmonica de Viena y un grupo de solistas voca-

les de entre lo más granado de la época. Sin entrar en otras consideraciones estilísticas, llama la atención que se prescindiera alegremente de casi la mitad de las arias, siete, y además de un arioso, tres coros de turbae, cinco corales, se mutilen diez números de recitativo y, lo que es peor, en cinco de las arias suprimidas se mantenga el arioso previo, que queda flotando errático sin su lógica conclusión sintáctica y dramática.

Estas inconsecuencias obedecían a prejuicios estéticos muy arraigados. Las obras del barroco y clasicismo se veían como una colección de números inconexos, valiosos

en sí mismos, cuya supresión o manipulación se consideraba normal, lo que era tanto como desconocer en muchos casos, y Bach es un buen ejemplo, sus claves simbólicas y expresivas. Con Richter y lo que siguió ya no era aceptable tal estado de cosas y al mismo tiempo adquirió carta de naturaleza el especialista con toda una serie de consecuencias positivas y negativas. Una verdadera revolución copernicana, pues el director tradicional dejaba de ser el centro del universo interpretativo para ser reducido también a especialista al sustraersele parcelas sobre las que su conocimiento era nulo o superficial. Al

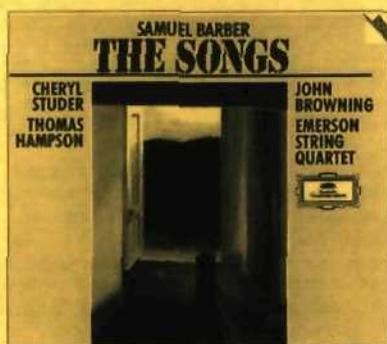
principio, su falta de autoridad científica se suplía con el prestigio carismático, pero el proceso estaba en marcha y a la larga la ficción no podía sostenerse.

Grabada en 1958, esta *Pasión* se adelanta en muchos aspectos a su tiempo. Destaca por su fuerza y espontaneidad y está planteada como un gran fresco teatral en el que el discurso dramático prima sobre cualquier otra consideración. En muchos momentos abruma la excesiva densidad de texturas unido a unos bajos pesantes y poco elásticos y a unos instrumentos sin el color y la ligereza requeridos. El coro se pliega con eficacia a las indicaciones del director mientras se deja a los solistas vocales una mayor libertad, con un Fischer-Dieskau en plenitud de facultades y un Kieth Engen que encarna un Cristo heroico de poderío casi miguelangelesco.

Melodías americanas



El compositor estadounidense Samuel Barber (1910-1981) se mostró especialmente inclinado hacia la canción desde niño. Su tía, la contralto Louise Homer, fue una de las grandes divas del Metropolitan y consumada liederista, y el esposo de ésta, Sidney Homer, un reputado compositor de canciones. Él mismo estaba dotado de una estimable voz de barítono y en varias ocasiones demostró sus dotes como pianista acompañante. Sus primeras obras importantes en este campo datan de los años veinte y treinta, y entre ellas destaca *Dover Beach* (1931), para barítono y cuarteto de cuerda, sobre un melancólico poema de Matthew Arnold, estrenado en audición privada por el propio compositor y más tarde en público por otra estrella del Met, Rose Bampton. Después de un período en el que se dedicó principalmente a la música sinfónica aparecieron las *Melodías Pasajeras* (1950-51), sobre poemas franceses de Rainer Maria Rilke; las célebres *Hermit Songs* (1952-53), sobre textos anónimos irlandeses de los siglos VIII al XIII, y más tarde los ciclos *Despite and Still* (1968-69) y *Three Songs* (1972). Al igual que la mayoría de los compositores estadounidenses, Barber parte de las raíces populares de la canción americana con ese punto de ingenuidad hasta adoptar un lenguaje cada vez más sintético y personal. Asimismo se observa un excelente criterio literario en la elección de los poetas (además de los mencionados, James Joyce en una amplia proporción, como en las excelentes *Three Songs* de 1935-36, o también W.B. Yeats y, en las últimas canciones, Robert Graves y hasta Czeslaw Milosz). La presente edición ha sido preparada con todo el rigor que el sello amarillo pone en sus integrales liederísticas, siguiendo un orden cronológico. Incluso se han añadido algunas canciones inéditas, autorizadas por el compositor Gian-Carlo Menotti, amigo, colaborador y testamentario del músico. La grabación, aunque realizada en distintas etapas y lugares, no se resiente por ello. Cheryl Studer, con menor compromiso que en sus múltiples y discutibles incursiones operísticas más recientes, muestra la generosa salud vocal de su instrumento y sus buenas cualidades, que las tiene en abundancia, aunque siempre se echa en falta un punto más de expresividad (en este sentido, la soprano Roberta Alexander, con un instrumento de inferior calidad, resulta mucho más sugesti-



va y mórbida en su disco para Etcetera). El estilo liederístico de Thomas Hampson está muy vinculado a la escena, y así explota el aspecto dramático de las obras, con resultados muy satisfactorios en una música no tan introspectiva como puedan serlo Schumann o Mahler. El excelente pianista norteamericano John Browning, solista a su vez muy destacado, aporta una calidad indiscutible al producto y es autor de unas magníficas y completas notas al programa. El Cuarteto Emerson, en su única intervención en *Dover Beach*, hace gala de su soberanía entre las actuales agrupaciones camerísticas. El sonido general es impecable. Como grabación más complementaria que estrictamente alternativa destacaríamos el disco Sony que incluye, además de *Dover Beach* con Dietrich Fischer-Dieskau y el Cuarteto Juilliard y las *Hermit Songs* con Leontyne Price y el propio compositor al piano, otras dos importantes obras vocales: *Knoxville: Summer of 1915* con Eleanor Steber y *Andromache's Farewell* por Martina Arroyo. Muy atractiva la portada de Edward Hopper, un pintor que exprime como ninguno esa misma desolación que describen algunas de estas canciones.

R.B.I.

BARBER: *Canciones completas*. Cheryl Studer, soprano; Thomas Hampson, barítono; John Browning, piano. Cuarteto Emerson. 2CD DEUTSCHE GRAMMOPHON 435 867-2. DDD. 109'50". Grabaciones: Abersee (Austria), VIII/1991; Viena, IX/1991; Nueva York, XII/1992 y Purchase (Nueva York), XII/1992. Productor: Pal Christian Moe. Ingenieros: Wolfgang Mitlehner, Max Wilcox.

D.C.C.

BACH: *Coros famosos*. The Monteverdi Choir. The London Oratory Junior Choir. The English Baroque Soloists. Director: John Eliot Gardiner. ARCHIV 439 885-2 AH. DDD. 74'30". Grabaciones: 1985-6-7-9, 1990-2. Productores: Karl-August Naegler y Dr. Steven Paul. Ingenieros: Ulrich Vette y Karl-August Naegler.



Muy bello disco aunque no aporte nada novedoso, ya que se trata de una recopilación de fragmentos corales de algunas de las principales obras de J.S. Bach interpretadas por el Coro Monteverdi como homenaje de su sello discográfico a los treinta años de su nacimiento al lado de su mismo director y con motivo de un concierto con las *Visperas de la Virgen* de Monteverdi. Todo cuanto se ha dicho y escrito en la prensa especializada sobre este coro (y conjunto orquestal) es aplicable al caso ya que son grabaciones que van desde el año 85 al 92. El empaste rotundo, la adecuación al estilo, la brillantez y espectacularidad, alegría (fragmento del *Oratorio de Navidad*), y la profundidad religiosa, casi mística (fragmento de la *Pasión según S. Mateo*), o la maravillosa expresividad (fragmento de la *Misa en si menor*), todo esto y más lo convierten en un disco muy recomendable como introducción a la escucha de estas obras completas. Muy buen sonido, claro y limpio. Especialmente indicado para quienes quieran iniciarse y para jóvenes. Atención, crea adicción.

FG-R.

BEETHOVEN: *Sonatas para piano n.º 21 en do mayor Op. 53 («Waldstein»), n.º 22 en fa mayor Op. 54, n.º 23 en fa menor Op. 57 («Appassionata»), n.º 24 en fa sostenido mayor Op. 78, n.º 25 en sol mayor Op. 79, n.º 26 en mi bemol mayor Op. 81a («Los adioses») y n.º 27 en mi menor Op. 90*. Jean-Bernard Pommier, piano. 2CD ERATO 4509-91727-2. DDD. 174'. Grabaciones: Abadía de Fontfroide, Narbonne, XII/1991, VII y XII/1993. Productor: Arnauld de Froberville. Ingeniero: Jacques Doll.



Tercer volumen de la grabación integral que el pianista francés Jean-Bernard Pommier está registrando para Erato, aunque éste es el primero que el firmante tiene ocasión de escuchar. Pommier, como se advierte desde el primer movimiento de la *Waldstein*, escoge tempi muy vivos, es agresivo —a veces casi hiriente— en la acentuación, articula con notable claridad, teniendo en cuenta las velocidades, la resonante acústica de la Abadía de Fontfroide y la no muy transparente toma sonora. La matización no se caracteriza por demasiada diferenciación y sutileza ni en la gama *p-pp*, conseguidos éstos casi siempre con cierta tendencia al abuso del pedal izquierdo, lo que produce unos cambios de timbre excesivamente notorios, ni en la *f-ff*, constantemente más cerca del segundo, un tanto rudo; Richter, Gilels o Brendel, entre muchos otros, han mostrado suficientemente que el poderío puede conseguirse sin ser demasiado martilleante; nada sorprendente, teniendo en cuenta que nunca fue el refinamiento sonoro una característica esencial de este pianista. Hay algún detalle sorprendente: nadie diría que los compases 196 y 197 del primer tiempo de la *Waldstein* están marcados *dolce* en esta ejecución; también en este movimiento está el casi *glissando* en el que convierte las escalas de corcheas de los compases 465-6 y siguientes, cuyo carácter casi lisztiano no será del gusto de todo el mundo. Detalles —más o menos importantes, por lo demás— aparte, es la de Pommier una aproximación energética, sí, con toda la fuerza temperamental del Beethoven maduro, aunque, en bastantes momentos, dicha de una forma un tanto tosca. Los momentos más *cantabile* —pasajes del primer movimiento de las *Sonatas* n.ºs. 22 y 24—, más ligeros —n.º 25— quedan un tanto sosos, faltos del contraste y la delicadeza expresiva de un Barrenboim (EMI), Kempff (DG) o Backhaus (Decca), por citar tres integrales de gran nivel y precio notablemente más atractivo. Su *Appassionata* no está exenta de vigor, pero se echan en falta el fuego y la tensión irrepitibles de Richter (RCA). En *Los adioses*, el primer tiempo se antoja demasiado lineal y, de nuevo, la sonoridad un tanto dura. Pommier muestra buenas maneras expresivas en el segundo tiempo, pero de nuevo maneja la dinámica de forma un tanto uniforme (el *forte* al comienzo del *Finale* más bien un *fortissimo*). No cambian las cosas en la n.º 27 (de nuevo Richter, Praga u Olympia, es otra cosa).

En fin, un Beethoven bien delineado, aunque de trazo un tanto grueso. Lo malo de esta versión es que la competencia, en la forma de los ciclos citados anteriormente, más Brendel o Arrau, es magnífica y, además, más barata. Ustedes mismos.

R.O.B.

BEETHOVEN: *Concierto para piano y orquesta n.º 1 en do mayor Op. 15*. **CHOPIN:** *Estudios Op. 10 n.ºs. 1-4, 6, 11 y 12*. **Sviatoslav Richter**, piano. Orquesta del Festival de Schleswig-Holstein. Director: Christoph Eschenbach. RCA 9026-61534-2. DDD. 57'52". Grabaciones: (en vivo) Festival de

El arte de conversar



En la música de cámara, en diálogo con otros intérpretes sin tentaciones divistas, pero sin abdicar por ello del propio protagonismo, es cuando un instrumentista de la estatura de Casals da la medida de su grandeza. No basta aquí calidad y dominio técnico, es necesaria una capacidad de comunión y complicidad con sensibilidades a veces muy lejanas. Para comprender esto compárese la versión del *Trio del Archiduque* de 1958, que recoge esta grabación con Mieczyslaw Horszowski y Sándor Végh, con las realizadas en 1928 con Cortot y Thibaud y en 1951 con Eugene Istomin y Alexander Schneider. En ninguno de los tres casos y sin mengua alguna de su poderosa personalidad se cierra el paso al despliegue expresivo de unos interlocutores tan singulares y distintos con los que no obstante logra en todo momento una conjunción casi milagrosa.

Se ha hablado a propósito de la estética de Casals de un supuesto romanticismo esencial ajeno a contingencias temporales. Se pasa por alto que contrariamente a la escuela de Grützmacher que tenía por meta principal la plenitud del sonido que permitiese al solista enfrentarse a la orquesta en igualdad de condiciones y usaba un vibrato extremado y muy romántico, Casals abrió la vía para una aproximación más sobria, técnica y rigurosa. Resulta oportuno contraponer su arte y su modelo interpretativo a las modernas investigaciones filológicas, maniqueísmo que siempre ha gustado al pensamiento inmovilista, enemigo de cualquier innovación. Pero de hecho Casals estuvo lejos de dar por bueno lo ya existente y se aplicó a crear nuevas posibilidades de digitación y técnica del arco al servicio de un fraseo flexible y rico en matices cuya expresión se aproxima a la emisión vocal. Esto se aprecia claramente en el planteamiento del *Trio del Archiduque* expuesto con amplitud de *tempo* y un acusado lirismo, por momentos de tonos schubertianos, opción en parte justificada si se tiene en cuenta la sombra que la escritura de este *Trio* proyecta sobre la *Sonata*, en la misma tonalidad, *D. 960*.

Pero ese espíritu *cantabile* nunca daña la estructura. Incluso en esta ocasión se apuesta por la homogeneidad estilística y



en el último movimiento en forma de rondó, y que queda algo separado del clima general del resto de la obra, se modera la petulancia algo impertinente del tema del estribillo y se matizan con sumo cuidado las indicaciones «dolce» y «espressivo» que aparecen en los episodios.

Pero el álbum pone de manifiesto que no se aplican recetas de validez universal. Así, en la *Sonata Op. 102, n.º 2*, Casals y Horszowski adoptan el contraste extremo entre la lírica ensoñación del *Adagio* con mucho sentimiento *d'affetto* y el encrespado y desapacible *Allegro fugato*. En el *Trio Op. 70, n.º 1*, obra singular dentro del catálogo beethoveniano —aquí el pianista es Karl Engel—, se captan los más variados registros de la sensibilidad, desde la dramática elipsis del *Allegro vivace* al misterio gótico y fantasmal del *Largo assai ed espressivo*. En fin, el diálogo con Kempff en la *Sonata Op. 5, n.º 1* es toda una prueba de finura analítica, donde la vena emotiva y el *Stimmung* romántico nunca rebasan ciertos límites y un autocontrol más férreo de lo que puede parecer en una impresión superficial.

D.C.C.

BEETHOVEN: *Trios y Sonatas*. Pablo Casals, violonchelo; Sándor Végh, violín; Mieczyslaw Horszowski, piano; Karl Engel, piano; Wilhelm Kempff, piano. 3CD PHILIPS 438 520-2. ADD. 198'21". Grabación: (conciertos públicos) Beethovenhaus, Bonn, IX/1958 y Festival Casals, Prades, VII/1961.

Schleswig-Holstein: Flensburg, 7-VI-1988 (Beethoven); Hasselburg, 10-VII-1988 (Chopin). Productora: Helene Steffan.



Pertenece esta grabación, CD del mes de RCA, a uno de los lugares de actuación preferidos del pianista ucraniano, el Festival de Schleswig-Holstein. La toma sonora es un tanto oscura; no obstante es muy, muy superior al registro de la obra beethoveniana realizado en 1956 para Praga y comentado no hace mucho tiempo en estas páginas. La aproximación, en los 32 años que separan ambas grabaciones, se ha tranquilizado en los movimientos extremos, ahora más serenos y

pausados en cuanto a tempo, pero siempre con la cuidada expresividad y el magnetismo que transmite este irrepitible artista, capaz de que la música mantenga una tensión extraordinaria aunque el tempo escogido sea relativamente lento. Eschenbach acompaña con escasa fortuna: aunque la intención está ahí, ni la orquesta es gran cosa —cuerda flojita— ni su batuta es muy refinada, y además tampoco parece comulgar mucho con el concepto de Richter, al que incluso toma ligeramente la delantera en algún momento en el último tiempo.

Lo verdaderamente electrificante de este disco se encuentra en los 7 *Estudios* de la *Op. 10* de Chopin, que son verdadero

fuego, y de los que el aficionado recordará un sabroso anticipo en un antiguo LP de Melodía. Impresionantes, arrolladores, los n.ºs. 1, 2, 4 y 12, llevados a *tempi* muy vivos, con tremenda tensión y brío. Sereno, preciosamente cantado el n.º 6 —cómo gradúa la tensión!— y ligero, de un bello lirismo, exquisitamente matizado, el n.º 11. Romántico, apasionado el famoso n.º 3 —tremenda sección central—. Hay, naturalmente, algunos —pocos— roces aquí y allá en los estudios más peligrosos, como los citados al principio: no olvidemos que estamos ante un anciano de 73 años —en aquel momento—, pero que no sólo no actúa de forma conservadora sino que asume todos los riesgos en unas páginas que se encuentran entre las más comprometidas del repertorio. Pronto se olvida uno de estas minucias; la realización es técnicamente impresionante (escuchen el n.º 4 —sin comentarios—, o la imponente mano izquierda en el último), de una asombrosa claridad. Pero lo que engancha, lo que hace de estas versiones algo memorable es el poderío e intensidad dramática que transmiten. Otra vez, y van... ni se sabe, Richter nos saca toda la adrenalina. Irresistible.

R.O.B.

BERLIOZ: *La condenación de Fausto*. Consuelo Rubio, Richard Verreau, Michel Roux, Pierre Mollet. Coro Elisabeth Brasseur. Coro de niños de la RTF. Orquesta Lamoureux de París. Director: Igor Markevich. 2CD THEOREMA TH 121170/171. 52'52" y 59'38".



Misterios de la vida: este registro berlioziano de Markevich ve la luz casi al mismo tiempo en dos ediciones: la que motiva esta reseña, a precio fuerte, y la debida a DG en su nueva serie económica de álbumes dobles a precio sencillo, de la que se ocupará Luis Suñén. Más de un lector no pasará de aquí y se irá directamente a por la de DG, y hará bien, porque la presentación de este ejemplar es rúcana —apenas los títulos de las pistas—, y aunque no he tenido ocasión de ver la de DG, no hay que ser adivino para anticipar que la superará, pero aunque así no fuera, desde luego sí es más barata. Por lo demás, Markevich era un notable intérprete de Berlioz, como demostrara en su excelente *Fantástica* con esta misma orquesta (Philips). Aquí también lo prueba, con una excelente, briosa pero nunca desbordada dirección, buenas dosis de dramatismo y una refinada tímbrica, sólo parcialmente apreciable en la toma sonora, abiertamente mediocre (ignoro si DG ha efectuado un reprocesado mejor; éste no pasará a la historia, ciertamente). En estudio se grababa bastante mejor por entonces que lo que permite adivinar este disco, con bastantes momentos de distorsión y muchos de congestión en los *tutti* (escúchese la famosa *Marcha húngara*). El reparto vocal incluye notables prestaciones de Rubio y Roux en los papeles de Margarita y Mefistófeles, respectivamente. Verreau está un poco justo en el agudo en ciertos momentos, y el Coro Brasseur, por lo demás discreto, presenta desajustes y tirantezas en más de una ocasión (*Qui sait quelque plaisante histoire*, en la primera parte).

En suma, Davis (Philips) sigue constitu-

yendo la opción preferible, pero si decide irse a por éste, explore antes el de DG.

R.O.B.

BIBER: *Sonatas de «Sonatae tam Aris, quam Aulis servientes»* (Salzburgo, 1676): n.º 2 en re mayor, n.º 3 en sol menor, n.º 5 en mi menor, n.º 9 en si bemol mayor, n.º 11 en la mayor. **MUFFAT:** *Sonatas de «Armonico tributo cioè sonate di camera»* (Salzburgo, 1682): n.º 2 en sol menor, n.º 5 en sol mayor. **Freiburger Barockorchester Consort. DEUTSCHE HARMONIA MUNDI 05472 77303 2. DDD. 59'.** Grabación: Utrecht, I-IV/1993. Productor: Jan Höfermann. Ingeniero: François Eckert.



Las sonatas que aquí nos presenta el conjunto de Friburgo tienen en común el que los dos notables compositores a que pertenecen coincidieron en el servicio del arzobispo de Salzburgo, uno como maestro de capilla (Biber), el otro como organista y músico de cámara de la corte del prelado. Las *Sonatas* de Muffat reflejan un mayor carácter *da camera*, con algunos movimientos de danza, mientras que las del bohemio, más breves y menos próximas al *concerto grosso*, sirven un doble propósito, camerístico y religioso, con frecuentes y contrastados cambios de *tempo*, que otorgan un cierto aire danzable aunque la danza en sí no sea explícitamente mencionada. Los citados cambios de *tempo* están magníficamente realizados por el grupo alemán de instrumentos originales, compuesto por dos violines, tres violas, chelo, contrabajo y clave, que luce además un bello sonido y proporciona una aproximación viva, con adecuado contraste expresivo. Especial mención merecen la nítida y precisa articulación de los dos violines, como puede apreciarse en los virtuosos pasajes de las dos primeras obras de Biber. No se debe negar la importancia que estos dos músicos tienen en el conocimiento de la música barroca centroeuropea, y bueno es poder tener algunas sabrosas muestras de su arte, especialmente si están realizadas y grabadas con tan notable nivel. Muy disfrutable.

R.O.B.

Un Septimino en su justo punto



Creo que al fin tenemos una grabación modélica del popularísimo *Septimino* beethoveniano, y no decimos referencial por salvar a los melómanos que no gustan especialmente de las interpretaciones con instrumentos originales o de época, aunque sí lo sea para quien esto escribe. Una grandísima inteligencia la preside, aquélla que resulta de la adecuada lectura de unos pentagramas escritos en un contexto y circunstancias muy determinadas: Beethoven escribió una obra feliz, ligera, un divertimento, y esto es lo que hace el conjunto fundado por Hogwood; parece notarse la alegría y relajado de los intérpretes al hacer esta música; manifestándose, por otra parte como extraordinarios virtuosos: oigase, por ejemplo el clarinete del *Adagio cantabile*, o la trompa del *Scherzo*; el tan manoseado *Tempo di minueto* parece oírse por primera vez, nuevo, delicado, exquisito. La hasta ahora primera versión, la de Miembros del Octeto de Viena, pasa a segundo lugar: carece de esa ligereza e ingenuidad, siendo una buena versión.

Los mismos planteamientos para el *Quinteto con clarinete* de von Weber, con el clarinetista virtuoso Antony Pay, dúctil, ensoñador (*Adagio ma non troppo*), ro-



mántico sin exageración. Toda la grabación disfruta de un sonido excepcional por claridad, relieve y limpieza. Importante.

F.G.R.

BEETHOVEN: *Septimino Op. 20*. **WEBER:** *Quinteto para clarinete Op. 34*. The Academy of Ancient Music Chamber Ensemble. L'OISEAU-LYRE 433 044-2. DDD. 68'21". Grabación: Londres, III/1990. Productor: Peter Wadland. Ingeniero: John Dunkerley.



He aquí una entrega más de la colección de todas las sinfonías de Boccherini, realizada por el grupo de tradición romántica Deutsche Kammerakademie Neuss, con un resultado más o menos parecido a los discos anteriores: un *pelín* empalagoso, a ratos monótono y conceptualmente antiguo (!).

Las tres sinfonías incluidas en este trabajo (vol. 7) refuerzan una vez más la visión de Boccherini como un autor inteligente, moderno y hábil, pero aparentemente carente del buen gusto y exquisita belleza italiana que le pertenecen; aquí prima la belleza exacerbadamente romántica de la interpretación. Sin embargo, hay que reconocer que el conjunto logra, en general, un buen nivel que poco o nada tiene que ver con el nuevo Boccherini que hemos ido descubriendo con otros grupos e intérpretes en los últimos años.

Nuevamente insistimos en la idea que hoy en día la obra musical del luqués debe responder a los planteamientos más avanzados en torno al autor y su obra (cfr. J.J. Carreras, *Discografía boccheriniana*, SCHERZO n.º 72, marzo, 1993, pp. 130-132). La interpretación de nuestro músico italiano necesita y exige de la belleza sonora del instrumento original y del espíritu auténtico de su correcta ejecución.

V.P.

BOITO: *Nerone*. Ilva Ligabue, Ruza Baldani, Bruno Prevedi, Alessandro Cassis, Antonio Zerbini y Agostino Ferrin. Orquesta y Coro de la RAI de Turín. Director: Gianandrea Gavazzeni. ITALIAN OPERA RARITIES. LO 7704-05.



Amigo Boito ha pasado a la historia de la música por una sola ópera, *Mefistofele*, y por haber sido el libretista de Verdi en sus últimas obras. Sin embargo, escribió otras óperas, algunas de las cuales tuvieron un cierto éxito cuando se estrenaron; éste fue el caso de *Nerone*, que subió al escenario de la Scala, después de su muerte, de la mano de Arturo Toscanini y con un reparto que estremece sólo leerlo: Aureliano Pertile, Rosa Raisa, Carlo Galeffi, Marcel Jourmet y Ezio Pinza. La obra, que había quedado incompleta, fue acabada, al igual que Turandot por encargo del director italiano, por otro compositor, en este caso Vincenzo Tomassi, que completó la obra y acabó la orquestación. Sin alcanzar la madurez de su obra más famosa, *Nerone* tiene páginas de gran belleza y una cierta ampulosidad, como el inicio del acto cuarto. Algunas de las cuales recuerdan su paso por Alemania donde se familiarizó con la música de este país y la reforma wagneriana.

En su día se publicó por Hungaroton una versión, y esta nueva grabación tiene el esencial interés de poder ampliar el conocimiento de una obra hoy casi desconocida. Lo mejor es la dirección de Gianandrea Gavazzeni, que al frente de la Orquesta y Coro de la RAI de Turín, sabe adentrarnos en la tragedia con una versión coherente, con momentos de fuerza y matices. Algo inferior es el reparto vocal con Bruno Prevedi, tenor brillante en lo vocal, pero más limitado en la expresión, Ilva Ligabue con una voz no especialmente bella y una cierta capacidad de comunicación, Ruza Baldani que imprime fuerza vital e intención. El papel del barítono tiene algunas de las páginas más bellas de la obra, y encuentran en Alessandro Cassis un cantante de buena línea, pero limitado en el instrumento por penetración y en los registros extremos; junto a él



Tercera entrega del ciclo Beethoven de Giulini, en esta ocasión con una bellísima *Pastoral* acompañada por dos populares oberturas, *Egmont* y *Coriolano*. El maestro italiano siempre ha traducido esta sinfonía con particular fortuna, tanto en vivo como en los estudios de grabación (recordemos, en uno y otro caso, su interpretación hace un par de años en el Auditorio Nacional de Música de Madrid, así como cualquiera de sus registros discográficos, especialmente su primera versión para EMI con la New Philharmonia, de una intensidad y un lirismo realmente extraordinarios). La grabación que motiva estas líneas es característica de los últimos modos de Giulini, es decir, amplitud de tempi, lógica expositiva, perfecta planificación dinámica y orquesta caliente, empastada, vital y poderosa (la agrupación de La Scala se muestra brillante, segura y totalmente entregada a su director); no se observan ciertas caídas de tensión presentes en algunas de sus últimas interpretaciones para el disco —por ejemplo, su segundo ciclo Brahms para Deutsche Grammophon, o su versión de la *Sinfonía* de César Franck con la Filarmónica de Berlín, también para el sello amarillo—. Al contrario, la vena lírica del maestro, su fraseo noble y elocuente, su cálida efusividad y su intensidad rítmica hacen de esta *Pastoral* una de las principales versiones a tener en cuenta dentro de la amplia discografía de esta obra; quizá haya determinados episodios (tercer y cuarto movimientos) demasiado grandiosos y monumentales a pesar de sus indudables coherencia y variedad, echándose de menos más dinamismo y ligereza orquestal, lo cual no obsta para considerarla como una versión de gran amplitud expresiva, profundamente lírica y poderosa, contenida e intensa a la vez, una recreación que supone una relación de amor entre la obra y el intérprete, además de ser uno de los puntos más altos en el nuevo ciclo Beethoven de Giulini. Quizá algunos prefieran la claridad y el

dos bajos: Antonio Zerbini, con una voz más penetrante, y Agostino Ferrin, más limitada.

A.V.

BRAHMS: *Trio para piano, violín y trompa*, Op. 40. **KOECHLIN:** *Quatre petites pièces*. **LONQUICH:** *Trio*. **HANS:** *6 nicht durchgeführte Ohrlinge*. **Trio de trompa de Colonia**. ANTES BM-CD 31.9013. 61'45". Grabación: Colonia, IV/1993.



El subconsciente (esta fuente enigmática del conocimiento humano) asocia, en mi persona, la ciudad alemana de Colonia con el excelente grupo historicista del Musica Antiqua Köln. A partir de ahora, sin embargo, otro nombre puede incorporarse a este substrato de mi ser: el Kölner Homtrio.

Amplitud expresiva



dinamismo de un Erich Kleiber (Decca), o la depurada elaboración de un Klemperer (EMI) o, en fin, la sutileza y encanto de un Monteux (Decca), lo cual no nos impide recomendar vivamente la audición de esta espléndida grabación, uno de los testimonios sonoros más emotivos en la carrera fonográfica de Carlo Maria Giulini.

Hagamos hincapié también en las dos magníficas interpretaciones de las dos oberturas que completan el disco, así como la clarísima y refinada toma sonora que presta una inestimable colaboración a orquesta y director. Buen artículo de Wolfgang Stähr en los idiomas acostumbrados, más una expresiva e impresionante fotografía del maestro en el interior del libreto firmada por Agustín Muñoz. Muy recomendable.

E.P.A.

BEETHOVEN: *Sinfonía n.º 6 en fa mayor*, Op. 68, «Pastoral». *Oberturas de Coriolano*, Op. 62 y *Egmont*, Op. 84. Orquesta Filarmónica de La Scala. Director: Carlo Maria Giulini. SONY SK 53974. DDD. 65'28". Grabaciones: Milán, IX/1991 y IX-XI/1992. Productor: David Mottley. Ingenieros: Sid McLauchlan y Marcus Herzog.

En efecto, este conjunto que se presenta a través de este CD muestra una calidad artístico-musical realmente excepcional.

No se trata, única y exclusivamente, de un conjunto más o menos cohesionado, con un nivel de afinación y coordinación aceptables, sino de un conjunto que intenta, a través de sus armas, que su interpretación repercuta en el oyente y en su concepción del mundo y la realidad.

El misterio e inefabilidad musicales consiguen, aquí, unos efectos que, en última instancia, ultiman esta nueva concepción del mundo y del Ser.

Son las repercusiones de una propuesta sólida en unas obras (Brahms y Martin Lonquich, principalmente) que, a través de estos impresionantes intérpretes, van más allá de la simple audición musical para incidir en lo más hondo del alma humana.

O.P.T.

CICONIA: *Motetes, Virelais, Baladas, Madrigales, Alla Francesca, Alta, OPUS 111 OPS 30-101. Grabación: París, X/1993. Productora: Yolanta Skura. Ingeniero: Arnaud Moral.*



El hilo conductor de las interpretaciones de Alla Francesca se basa en la exteriorización del dualismo fundamental del estilo de Ciconia, quien en su música mezcló elementos procedentes del Ars Nova francés con el gusto por la melodía italiano. Esto se vuelve muy evidente en las baladas y los madrigales. Las versiones parecen basarse, por otro lado, en los avances técnicos recientes de grupos

como Voces góticas, si bien aquí con ejecuciones de calidad técnica un punto inferior. No obstante, se trata de realizaciones de gran transparencia, donde las voces pasan a primer plano, se ocultan o funden en el conjunto con total naturalidad, juego especialmente notable en la balada *Merçé o morte*. Las interpretaciones únicamente instrumentales de páginas vocales desde luego se tambalean desde un punto de vista histórico, pues no cabe suponer que en su época se dejaran de cantar. Los instrumentos dan a estas partes una orientación decididamente popular.

E.M.M.

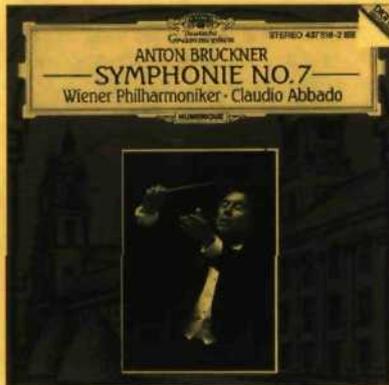
Hojas de álbum



Llamar *Hojas de álbum* a las *Sinfonías Sexta y Séptima* de Anton Bruckner puede parecer una *boutade*; tómese la cosa en el sentido de que los dos registros que aquí se comentan son hojas de un todo superior, de eso que llamamos ciclo o integral, que en el caso del director alemán avanza ya decididamente hacia su logro (*Cuarta, Quinta, Sexta, Séptima, Octava, Novena*) si bien haciéndolo hacia atrás como el cangrejo, mientras que el del italiano es aún una pequeña nebulosa (*Cuarta, Séptima*) en la galaxia —hoy en poderosa expansión— de la discografía del sinfonismo bruckneriano. Pues, como bien sabe todo discófilo, no es lo mismo registrar para la oportunidad que para la circunstancia.

El ciclo de Dohnányi tiene ya cabeza y tronco; puede saberse, por tanto, lo que va a dar de sí. Su registro de la *Sinfonía en la mayor* confirma en todo lo esperado: claridad, equilibrio, construcción y neutralidad expresiva. La orquesta de George Szell continúa figurando entre las punteras americanas; probablemente, Dohnányi ha enlazado sin sobresaltos con la tradición *objetiva* establecida por el maestro húngaro. Pero éste no sólo fue un *grande* de la dirección de orquesta, sino que dejó al menos dos ejemplos brucknerianos interesantes: *Tercera (Segunda revisión)* reeditadas en CD por Sony (SB 2K 53519), y *Octava (Revisión)*. Al Bruckner de Dohnányi le falta el genio, el gran vuelo, sin que pueda decirse que por eso se quede a ras de tierra. La entrega suelta de la *Sexta* viene complementada con la orquestación que hiciera Anton von Webern de la *Fuga ricercata* a seis voces de *La ofrenda musical*. Desde sus comienzos Dohnányi tradujo con precisión la música más abstracta: ahora lo hace con autoridad y en beneficio del conjunto del disco.

Claudio Abbado había grabado la *Sinfonía n.º 1 «Linz»* en el ya lejano 1969, para Decca, con la Filarmónica de Viena (reeditada en CD, 433 330-2) y magnífica acogida general —juventud, luminosidad, vigor, lirismo— en una época abierta todavía a las sorpresas. Precisamente fue eso, una sorpresa, el largo silencio bruckneriano de Abbado tras tan deslumbrante aparición; y ahora, cuando después de la *Romántica* llega su entrega de la *Séptima*, es decir, de la más lírica, más gustada y mejor grabada de las sinfonías de Bruckner, el sentimiento



no es tanto el de decepción como el de perplejidad. Toca la Filarmónica de Viena, y no hay que decir más. La ingeniería es buena. La acústica resulta espaciosa. Pues bien, compás a compás, frase a frase se impone una lectura de refectorio, de fondo sonoro para otra cosa, y la hora larga llega a hacerse bastante pesada si el oyente no opta por poner la atención en otros quehaceres. Especialmente, el Trío del tercer movimiento tiene menos gracia que un elefante africano abanicándose con las orejas, y en conjunto, por más que se busca, no se encuentra lo que aquí no existe: el alma. ¿Seguirá adelante Abbado, repetirá la suerte? Si es así, ¿es aún recuperable el espíritu de hace veinticinco años? Quedémonos con la perplejidad y, a lo más, reconozcamos a esta fallida aventura un beneficio mínimo: el de la duda.

A.F.M.

BRUCKNER: *Sinfonía n.º 6. BACH/WEBERN:* *Fuga ricercata. Orquesta de Cleveland. Director: Christoph von Dohnányi. DECCA 436 135-2. DDD. 55'17". Grabaciones: Cleveland, 1991 y 1993. Productores: Paul Myers, Michael Woolcock. Ingeniero: John Pellowe.*

BRUCKNER: *Sinfonía n.º 7 (ed. Nowak). Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Claudio Abbado. DEUTSCHE GRAMMOPHON 437 518-2. DDD. 64'22". Grabación: Viena, 1992. Productor: Christopher Alder. Ingenieros: Ulrich Vatte, Jobst Eberhardt, Klaus Behrens.*

DONIZETTI: *Fausta. Raina Kabaiwanska, Giuseppe Giacomini, Renato Bruson, Luigi Roni. Orquesta y Coro del Teatro dell'Opera di Roma. Director: Daniel Oren. ITALIAN OPERA RARITIES LO 7701-03. Les martyrs. Leyla Gencer, Ottavio Garaventa, Renato Bruson, Ferruccio Furlanetto. Orquesta y Coro del Teatro La Fenice di Venezia. Director: Gianluigi Gelmetti. ITALIAN OPERA RARITIES 7716-18.*



A partir de finales de los años cincuenta se inicia un redescubrimiento de las obras de Gaetano Donizetti, y gracias a magníficos intérpretes podemos conocer óperas olvidadas, que presentan valores, en algunos casos muy importantes. Dentro de este renacimiento se hace justicia a la inspiración innata del compositor de Bergamo, si bien es cierto que en sus obras se alternan momentos brillantísimos, con otros que demuestran oficio, y en algún caso prisa. El hecho que algunas de estas representaciones hayan podido ser recogidas por grabaciones privadas, hace que este conocimiento sea alcanzable por un mayor número de aficionados, circunstancia que se produce en las dos obras que comentamos, que tienen, además, varios puntos en común: *Fausta* es la primera ópera seria después de su triunfo en *Anna Bolena*, que contó con un gran reparto en su estreno y tuvo una acogida favorable; en ella encontramos momentos de gran belleza e inspiración como los dúos entre padre e hijo y la impresionante escena final. *Les martyrs* es la versión francesa de *Poliuto*, que exhumó en la Scala Maria Callas; como era lógico la obra sufrió una transformación para adaptarla al estilo de la *Grand Opéra* francesa, incluido, por supuesto, el imprescindible ballet y un tratamiento más ampuloso del coro; ambas merecían ser sacadas del olvido.

Otro elemento que les une es el hecho que las dos protagonistas son cantantes a las que la discografía comercial no ha hecho justicia: Raina Kabaiwanska, cantante de una gran musicalidad y sentido interpretativo, en un repertorio que hoy puede parecer raro, sabe frasear con una gran sutileza, e imprimir la fuerza necesaria, como en la escena final a la que da un vigor inusitado: Leyla Gencer, que en esta versión francesa, al igual que hacía cuando interpretaba *Poliuto*, sabe imprimir a su Pauline o Paolina la fuerza y vitalidad necesaria, con una voz que impresiona por su vitalidad, sin olvidar ambas el estilo donizettiano. En ambas grabaciones están acompañadas por el barítono Renato Bruson, prototipo de cantante belcantista, poseedor de una voz pastosa, con un fraseo elegante, sin que por ello pierda su carácter incisivo y dramático. Completan el reparto de *Fausta* el tenor Giuseppe Giacomini brillante en el vocal, pero en un tipo de repertorio que siempre le ha sido ajeno y Luigi Roni, correcto como Massimiliano; junto a ellos la Orquesta y Coro del Teatro de la ópera de Roma, dirigidos por Daniel Oren cumplen correctamente y sin especial relieve su cometido. En *Les martyrs* encontramos a Ottavio Garaventa, correcto tenor para este tipo de repertorio y al entonces joven Ferruccio Furlanetto, mientras que la Orquesta y Coros del Teatro La Fenice, dirigidos por Gianluigi Gelmetti, saben mantener la fluidez melódica.

A.V.

DVORAK: *Quinteto para piano, dos violines, viola y violonchelo, en la mayor, op. 81; Cuarteto para piano, violín, viola y violonchelo, en mi bemol mayor, op. 87. Menahem Pressler, piano. Cuarteto Emerson. DEUTSCHE GRAMMOPHON 439 868-2. DDD. 75'24". Grabación: Nueva York, IV/1993. Productor: Max Wilcox. Ingeniero: Nelson Wong.*
JANACEK: *Cuarteto para cuerdas n.º 1, «La sonata a Kreutzer»; Cuarteto para cuerdas n.º 2, «Cartas íntimas». DVORAK: Cuarteto para cuerdas n.º 10, en mi bemol mayor, op. 51. Cuarteto Venbrugh. COLLINS 13812. DDD. 73'10". Grabaciones: East Finchley, VII/1992 (Janáček); Cambridge, VIII/1993 (Dvorák). Productor: Mark Edwards. Ingenieros: Steve Burston (Janáček) y Iestyn Rees (Dvorák).*



Quien ya conozca las obras que contienen no necesitará más que la indicación de que están maravillosamente interpretadas para lanzarse a la busca y captura de estos dos discos. A los no familiarizados se les presenta una ocasión inmejorable para entrar por la puerta grande en una parte importantísima de lo mejor que en el terreno camerístico dieron de sí los dos principales puntales, junto con Smetana, de la música checa de todos los tiempos y de todos los géneros.

De su admirado Brahms Dvorák aprendió la ciencia de la escritura musical precisa y rica en detalles, la cual aplica al distintivo ingrediente del estilo popular bohemio que consiste en el constante juego de contrastes entre tonalidades mayores y menores. Desde los primeros compases de esa obra maestra absoluta que es el *Op. 81*, Pressler y los Emerson deslumbran por la plenitud y rotundidad de una imagen sonora (loor también a los mezcladores) en la que piano y cuerdas funden sus voces sin merma de su carácter individual. Su forma de tocar es muy sensible, a un tiempo apasionada y elegante, es decir, por igual atenta a la inspiración zingaro-eslava como a las sutilezas del lenguaje armónico de Dvorák. En el *Quinteto*, por fin llegó el momento de que Richter y los Borodin encontraran una competencia seria; y para el *Cuarteto*, he aquí la referencia absoluta del futuro.

Siendo también muy bueno, el Dvorák incluido como complemento del otro disco no tiene tanta fuerza y sólo alcanza un puesto intermedio en una tabla encabezada por el Praga (integral), el Lindsay y el Chilingirian, no necesariamente en ese orden. Donde el Venbrugh, en cambio, se hace imprescindible es en Janáček, todo el dramatismo de cuyos dos cuartetos, aquí y allá exacerbado hasta lo trágico (*Kreutzer*) y patético (*Cartas*), se ve traducido por una paleta amplia y eficaz en un tono narrativo muy adecuado, es decir, que exagera allí donde tiene que exagerar y se contiene donde se tiene que contener.

A.B.M.

ELGAR: *Concierto para violonchelo y orquesta en mi menor, Op. 85 (versión para viola de Lionel Tertis). Tres piezas caracterís-*

El descubrimiento de una voz



Olga Borodina es, sin duda, una de las voces más importantes de la actualidad. Ganadora de los Concursos Internacionales Rosa Ponselle (1988) y Francisco Viñas (1989), se dio a conocer con las giras del Teatro Kirov de San Petersburgo, al que pertenece desde 1987. Posteriormente ha actuado como cantante invitada en la Bastilla (*Boris Godunov*), Viena (*Khovanchina*), Covent Garden (*Sansón y Dalila, La condenación de Fausto*), etc., y en febrero estaba previsto que ofreciese un recital en el Liceo. Es una mezzo de timbre cálido, muy sugestivo, manejado con excelente escuela. Recuerda inmediatamente a las grandes cantantes rusas de su cuerda (a Elena Obraztsova por el temperamento, Irina Arkhipova por la musicalidad), pero la belleza y pastosidad de su instrumento hacen pensar también, por ejemplo, en toda una Jessye Norman. Por otra parte, es una mujer muy hermosa, de grandes rasgos, e imponente presencia escénica, y cabe esperar de ella que, si sigue una carrera acertada, se convierta de aquí a poco tiempo en una de las artistas más cotizadas.

En este disco se erige ya en una de las primerísimas intérpretes de las maravillosas canciones de Chaikovski por su inteligentísima combinación de espíritu ruso, emoción y belleza vocal. El acompañamiento de Larissa Gergieva (hermana del director titular del Kirov) es asimismo magnífico. En suma, nos encontramos ante uno de los mejores discos vocales del año. A modo de presentación se regala un segundo compacto, de corta duración, con fragmentos de sus grabaciones completas de *La dama de picas*

PHILIPS



(como Polina en el dúo con la soprano Maria Gulegina, otra cantante a tener en cuenta), *Khovanchina* (donde hace una Marfa más juvenil y mucho más sensual de lo habitual) y *Eugenio Onieguin* (como Olga junto a la deliciosa Tatiana de Nuccia Focile), las dos primeras dirigidas con buen estilo por Valeri Gergieva y la última con pasión aunque cierto descuido por Semion Bichkov. Las grabaciones son excelentes, así que les invitamos a descubrir a esta apasionante artista.

R.B.I.

CHAIKOVSKI: *Romanzas. Olga Borodina, mezzosoprano; Larissa Gergieva, piano. PHILIPS 442 013-2. DDD. 59'42". Grabación: Hamburgo, VII/1993. Productora: Anna Barry. Ingenieros: Onno Scholtze, Jean-Marie Geijssen.*

ticas, Op. 10. BAX: Fantasía para viola y orquesta. Rivka Golani, viola. Real Orquesta Filarmonica. Director: Vernon Handley. CONIFER 74321 18438 2. DDD. 66'20". Grabación: Londres, VIII/1988. Productor: Andrew Keener. Ingenieros: Tony Faulkner y Tim Handley.



En 1929, el viola Lionel Tertis «tonalidades doradas, expresión apasionada y fraseo maravilloso» en palabras de Vaughan Williams proponía muerto de miedo a Sir Edward Elgar la posibilidad de arreglar para su instrumento su *Concierto para violonchelo*. El terror desapareció de inmediato ante el entusiasmo de un compositor tan impresionado que él mismo dirigió su estreno el año siguiente. No era para menos, pues la adaptación respeta en todo la escritura original y la expresividad de la viola no resta un ápice de emoción a tan bella partitura. Tan es la misma obra que ciertamente cuesta recomendarla a quien no siendo elgariano convicto y confeso posea ya el original, pero quien sí ame la música del autor inglés encontrará aquí una buena razón para confirmarse en su pasión. Las *Tres piezas características* son, sin embargo, muy menores a su lado. No así la *Fantasía para viola* de Sir Arnold Bax, una composición de los años veinte, que trasluce el gusto del músico por

el folclore de Irlanda y Escocia y esa suerte de nostalgia tan suya, a veces impregnada de una afirmativa presencia de la naturaleza.

Rivka Golani resuelve con expresividad y pericia técnica los problemas de unas partituras que piden por igual una y otra cosa, acompañada con amor por ese especialista siempre entregado en este repertorio que es Vernon Handley.

L.S.

FRESCOBALDI: *Arie musicali. Concerto italiano. Director: Rinaldo Alessandrini. 2 CD OPUS III OPS 30-105/106. Grabación: Roma, XII/1993. Productora e ingeniera: Yolanta Skura.*



Las *Arias musicales* de Frescobaldi reúnen piezas de casi todas las variedades conocidas en su época: recitativos, arias estróficas, piezas a varias voces, por cuanto hace a la forma musical; sonetos profanos y textos de orientación espiritualista, en lo relativo a su contenido. No existía una interpretación completa, aunque Figueras y Savall habían grabado un disco muy valioso con algunas páginas (Philips). La presente versión del *Concerto Italiano* se

nutre de la experiencia monteverdiana de los músicos: lecturas frescas, inteligibles y de retórica barroca comedia. Hay un rico acompañamiento instrumental muy presente —incluida una guitarra rasgueada a la española en *Se l'aura spira*—, aunque como es lógico las lecturas se inclinan del lado de lo cantable. Asistimos a un recorrido muy completo por los afectos que animan la música; así, por poner un caso, la languidez amorosa de *Soffrir non posso*. Las intervenciones vocales son de general solvencia estilística, aunque podría señalarse a la soprano Rossanna Bertini en *Così mi disprezzare*, secundada sensacionalmente por Maurizio Naddeo al violonchelo.

E.M.M.

GEMINIANI: *Concerti Grossi, Op. 3. I* Musici. Mariana Sirbu, violín; Claudio Bucarella, violín; Luciano Vicari, viola; Francesco Strano, chelo; Maria Teresa Garatti, clave; Peter Solomon, clave continuo. PHILIPS 438 145-2. DDD. 49'48". Grabación: La-Chaux-de-Fonds, Suiza, VI/1992. Ingeniero: Jan Wesseling.



De gran interés hemos de considerar la aportación al género del concierto grosso por parte de Francesco Xaverio Geminiani. Las experiencias musicales en la sonata da chiesa, sin lugar a dudas, dieron su aportación a la consolidación de una forma que, más o menos, llega hasta las experiencias brahmsianas en su *Doble Concierto para violín y violonchelo*.

Si bien Geminiani ha sufrido un olvido importante, las grabaciones de The Academy of Ancient Music o La Petite Bande han sido un reclamo de justicia a dicha obra.

I Musici, el conjunto paradigmático durante muchos años en la interpretación de la música barroca, en su nueva imagen iniciada mediante la grabación de *Las 4 estaciones* vivaldianas con Federico Agostini a su frente, nos ofrece su propuesta de los *Concerti Grossi con due violini, viola e violoncello di concertino obbligati, e due altri violini e basso di concerto grosso, Op. 3* del citado compositor de Lucca.

Brillantez y solidez técnica dando lugar a un sonido aterciopelado, poderoso y amplio pero falto, a mi parecer, de toda la riqueza de detalles minuciosos en la actual concepción de interpretación barroca, son las que ofrecen una versión que recuerda a las ejecuciones barrocas de los años 70. De todas formas, sin embargo, el resultado no está falto de interés y fuerza.

O.P.T.

HAENDEL: *Acis and Galatea*. Joan Sutherland, soprano (Galatea); Peter Pears, tenor (Acis); Owen Brannigan, bajo (Polifemo); David Galliver, bajo (Demonio). Cantores de San Antonio. Philomusica de Londres. Director: Adrian Boult. Arias de Haendel, Bononcini, Paisiello, Piccini, Arne y Shield. Joan Sutherland. Philomusica. Directores: Anthony Lewis y Granville Jones. 2

CD DECCA ADRM 436227-2. 128'69". Grabación: 1959. Productor: Michael Bremser. Ingeniero: Alan Reeve.



Hacia 1718 compuso Haendel esta partitura, la primera que produjo sobre un texto inglés y que, junto con *Esther*, funda su estilo oratorio. Conservando cierto aire de fábula italianizante, de corte pastoral, sus bajos cruzan el escenario con perfil demoníaco de ópera seria y sus coros cobran la grandeza expresiva de los oratorios que le harán secuela.

Boult conduce con toda su experiencia y la seguridad estilística de un viejo maestro de masas británico, sin confundir pompa sensual barroca con monumentalidad bíblica. Su lectura es colorida, briosa, expresiva y de un fraseo enérgico y jugoso. Lo suficiente como para que los cantantes luzcan su musicalidad y, en el caso de Sutherland, un virtuosismo que entonces empezaba a mostrarse y hoy es modélico.

Como sabrosas propinas, vienen unas arias de la época donde la soprano australiana despliega todos sus recursos belcantísticos: saltos, trinos, adornos, escalas, fiorituras y algún sobreagudo por si quedase algún incrédulo. La haendeliana *Ombre pallide, The soldier tired* de Arne y *When William at eve* de Shield figuran entre sus realizaciones antológicas.

B.M.

HAYDN: *Sinfonías n.ºs 96 en re mayor «Milagro», 97 en do mayor y 98 en si bemol mayor. La Petite Bande. Director: Sigiswald Kuijken. DEUTSCHE HARMONIA MUNDI 05472 77294 2. DDD. 77'50".* Grabación: Haarlem, I-II/1993. Productor: Nicholas Parker. Ingeniero: Erik Sikkema.



Este segundo disco de Kuijken dedicado a las *Sinfonías londinenses* de Haydn sale casi al mismo tiempo que el de Brügger, comentado recientemente en estas mismas páginas. El holandés ofrece sólo las dos últimas, por lo que su disco parece, a priori, ofrecer menos que el del belga. Éste, por su parte, mantiene el excelente nivel acostumbrado: sus versiones son vivas, elegantes y nítidas, más contenidas que las de Harnoncourt o el mismo Brügger en cuanto a incisividad, pero desde luego deliciosas. Sin embargo, la toma sonora es inferior, con menos presencia y claridad que la de Philips para el holandés. Kuijken tiende a emplear un contingente de cuerda (7-6-4-3-3) que puede parecer excesivamente corto y quedar en ocasiones un punto eclipsado por maderas, metal y percusión en algunos *tutti*. Brügger, en este sentido, es más equilibrado, con un 9-9-6-5-3 que otorga más solidez a su cuerda. Un par de detalles: en el bello *solo* de teclado durante el final de la n.º 98 el belga utiliza clave (Pierre Hantaï) y el holandés, como reseñamos en su día, fortepiano, al igual que Harnoncourt. La partitura marca *cembalo*, pero cualquiera de las dos decisiones puede ser válida, teniendo en cuenta el creciente auge del fortepiano por aquellas fechas. Aunque la partitura no indica cambio alguno, Brügger

gen retiene el *tempo* en este pasaje, dándole un carácter *cantabile* de gran belleza, que parece ir muy bien a la música. Kuijken mantiene exactamente el mismo *tempo*, siguiendo estrictamente la partitura.

En definitiva, Kuijken ofrece una excelente versión, y su disco tiene más por el mismo precio, pero no conviene olvidar que Brügger es más equilibrado y brillante, y goza de superior toma de sonido. Ustedes mismos.

R.O.B.

HERSANT: *Concierto para violonchelo y orquesta. Nachtgesang para piano, clarinete, violín y chelo. Movimiento para piano. Pavana para viola sola. Lebenslauf (Seis melodías sobre poemas de Hölderlin). Sharon Cooper, soprano; Siegfried Palm, violonchelo; Alice Ader, piano; Pierre Henri Xuereb, viola. Ensemble Alternance. Director: Arturo Tamayo. HARMONIA MUNDI HMC 905216. ADD (?). 55'47".* Grabación: 1993.



«Mi música es esencialmente consonante» dice el compositor de manera provocadora o perversa. De hecho su música es mucho más que eso, que un retomo nostálgico. Habría que escuchar, como prelude a la obra de Hersant a Bernd Alois Zimmermann (*Canto di speranza y Concierto para chelo*, Philips), Bartók (*Música nocturna* de la suite *Al aire libre*, para piano), Messiaen (el *Cuarteto*). Migajas melódicas van y vienen como posibles recuerdos, sueños, en un universo sonoro que utiliza la *consonancia*, cierto, pero una consonancia ensanchada o libre de toda pureza estilística. El disco cubre diez años de la obra del compositor: la escritura de 1979 (*Movimiento para piano*) era ya extremadamente refinada; en 1989 (*Concierto para chelo*), la escritura es aún más compleja, y potente, en su capacidad para manejar y evocar una gran variedad de impresiones superpuestas y a la vez sucesivas en un tiempo extremadamente concentrado.

Música asequible y contemporánea, sobre todo cuando está servida, como es el caso hoy por excelentes intérpretes, dirigidos por Arturo Tamayo que acierta una vez más en su repertorio.

P.E.

IBERT: *Escalas. Concierto para flauta y orquesta. Homenaje a Mozart. París, suite sinfónica. Bacanal. Bostoniana. Concierto de Louisville. Timothy Hutchins, flauta. Orquesta Sinfónica de Montreal. Director: Charles Dutoit. DECCA 440332-2. DDD. 79'.* Grabación: 1992. Productor: Ray Minshull. Ingeniero: John Dunkerley.



He aquí una excelente miscelánea de este músico hedonista y desparpajado, en el cual se unen las virguerías impresionistas con el humor y el populismo del Grupo de los Seis, al que no perteneció pero al que puede asociárselo

fácilmente.

Tenemos en programa su obra más frecuentada, *Escalas* (1922) de un pintoresquismo complaciente y refinado, suerte de fondo para un filme documental de viaje. Ibert insistió en la música de cine y *París* (1932) es una serie de postales sonoras extraídas de una partitura para escena, a propósito de *Donogoo-Tonka* de Jules Romains. En cuanto a su *Concierto para flauta* (1934) revela la frecuentación de Ibert de los modelos dieciochescos, de los que extrae, además, un homenaje mozartiano (para el centenario de 1956).

El resto del compacto son obras de encargo: el *Louisville Concert* (1953) americaniza un poco para el público de Kentucky; la *Bacanal* celebra el Tercer programa de la BBC (1956); la *Bostoniana* es un movimiento de sinfonía inconclusa que se estrenó póstumo, en 1963, por Charles Munch.

Dutoit está aquí en su mejor repertorio, luciendo su capacidad para las sonoridades coloridas y suntuosas, su buen humor indispensable y su excelente melodismo contemporáneo. Se puede cantar en el siglo XX y el encuentro Ibert-Dutoit así lo demuestra.

B.M.

KEISER: *La Pasión según San Marcos*. Georg Jelden, tenor; Juliette Bise, soprano; Margrit Conrad, contralto; Ulrich Gilgen, bajo. Coros y Orquesta de Berna. Director: Jörg Ewald Dähler. 2 CD CLAVES CD 50-9223/24. ADD. 86'32". Grabación: Langnau, II/1971. Edición en CD: 1993. Ingeniero: Jakob Stämpfli.



Por lo que la fonografía nos ha dado a conocer hasta la fecha de la música de Reinhard Keiser —*Die Grossmütige Tamiris* por Linde (EMI)—, su fuerza creativa se encuentra ante todo en las óperas. Desde luego, esta pálida interpretación se muestra corta a la hora de extraer el posible contenido dramático de la *Pasión*. La lectura, a la que el tiempo transcurre desde el registro original no ha favorecido precisamente, no pasa de una coloración grisácea, con acentos y articulaciones blandos o hasta inexistentes. Versión casi mortecina que da una idea de la obra en la que la narración se encuentra detenida, carente de contrastes efectivos. Lo más conseguido está posiblemente en los coros, pese a que sus cuerdas estén un tanto destimbradas, produciendo un efecto global blanquecino. Los solistas vocales no pasan de lo correcto, con accidentes como la emisión estrangulada de Gilgen de la consumación «Eli, Eli...».

E.M.M.

LASSO: *Lagime di San Pietro*. Motete «Vide homo, quæ pro te patior». Ensemble Vocal Européen. Director: Philippe Herreweghe. HARMONIA MUNDI HMC 901483. DDD. 59'30". Grabación: VI/1993. Productor e ingeniero: Nicholas Parker.



La obra que nos presenta Herreweghe es la última que compuso Lasso, dedicada el 24 de mayo de 1594 al papa Clemente VIII. Se trata de un ciclo de madrigales espirituales, sobre textos de Luigi Tansillo, en torno a la experiencia religiosa y psicológica de San Pedro tras traicionar a Jesús. Los lamentos y lloros del discípulo, la mirada del Maestro, el dolor de la negación... todo ello ofrece elementos muy sugestivos para componer una música que debería ser algo así como la cima de la polifonía. Música en la que abundan los contrastes, las sincopas, el claroscuro... pero todo dentro de un estilo clasicista y más bien sereno.

El conjunto que dirige Herreweghe está formado con términos medios: dos componentes para cada voz (cantus, altus, tenor; una para el bajo), en un conjunto reducido y expresivo, pero incluyendo voces femeninas para el *cantus* y contratenores para el *altus*. Total: un experimento que para nada se basa en la historia (las *capellæ* católicas eran exclusivamente masculinas), ni en la tradición posterior (coros incluyendo voces blancas), ni en la solución inglesa tipo Pro Cantione Antiqua. Los resultados, sin embargo, son musicalmente excelentes, y la grabación vale la pena, pues se escucha sin cansancio. Las voces son exquisitas, de una entonación pulcra, llevadas con suavidad. Les falta algo más de profundidad dramática basada en una dicción más enfervorizada: pero eso ya depende del gusto.

S.B.S.

LASSO: *La Pasión según San Mateo*. *Visitatio*. *Exultet*. *Theatre of Voices*. Director: Paul Hillier. Paul Elliott, tenor. HARMONIA MUNDI HMU 907076. 77'29". ADD (?). Grabación: Los Angeles, III y IX/1993. Productores: Robina G. Young y Paul F. Witt. Ingeniero: Brad Michel.



Posiblemente no es esta *Pasión* una de las páginas más renovadoras del catálogo de Lasso, pese a consistir en una musicalización muy ponderada del tema central del año cristiano. Pero precisamente por tratarse de un asunto capital de la liturgia, la ortodoxia del canto llano le viene impuesta por la tradición al compositor, quien lo utiliza de modo literal en las partes de Cristo y el Evangelista y toma motivos del canto llano para darle una formulación polifónica en las de los otros personajes y las intervenciones de las turbas. Se produce así un contraste muy efectivo entre el estatismo de las primeras y la animación de las segundas, juego en el que entra la versión del Theatre of Voices con una narración que oscila entre la retórica moderadamente declamatoria de los solos y una animación no muy acentuada en los coros polifónicos, de tímbrica clara. Esta bipolaridad cuenta además para resultar más elocuente en su resultado final con la contribución excelente del evangelista de Paul Elliott y la no menos convincente encarnación de Cristo debida al mismo director.

E.M.M.

LISZT: *Sinfonía Dante*. *Sonata Dante*. Voces femeninas del Coro de Radio Berlín. Orquesta Filarmónica de Berlín. Dirección y piano: Daniel Barenboim. TELDEC 9031 77340 2. DDD. 66'31". Grabaciones: Berlín, concierto público, II/1992; Bayreuth, VII/1989 y VIII/1993. Productores: Bernhard Mnich, Nikolaus Deckenbrock. Ingenieros: Michael Brammann, Werner Mayer.



Disco oportuno, pues es la única grabación que se puede encontrar actualmente en España de la *Sinfonía Dante* (la notable versión de Kurt Masur al frente de la Orquesta de la Gewandhaus fue descatalogada hace tiempo por EMI, mientras que la discreta de Jesús López Cobos con la Orquesta de la Suisse Romande todavía no ha aparecido reprocesada en disco compacto —según noticias de Decca, saldrá próximamente en un álbum doble acoplada con la versión de Ansermet de la *Sinfonía Fausto*—. También ha desaparecido la de Gerd Albrecht con la Filarmónica Checa en el sello Praga; en cuanto a las dos o tres interpretaciones existentes en Hungaroton, seguramente Nadir Madriles les pueda dar noticia de ellas en alguna de sus próximas crónicas). Así las cosas, hay que dar la bienvenida a esta grabación de Barenboim tomada en Berlín durante un concierto público, además de ponderar el apropiado acoplamiento pianístico con el que sale al mercado. Los resultados interpretativos se mueven dentro de una más que notable corrección, la Filarmónica de Berlín presta su soberana colaboración y se muestra a la altura que era de esperar. En cuanto a Barenboim, dirige con apasionamiento y convicción, aunque en ocasiones se le podría pedir más diferenciación tímbrica, más fantasía, imaginación y riqueza de resortes interpretativos para que la peculiar retórica lisztiana hiciera más mella en el oyente de hoy; no obstante, aclaremos que es una magnífica versión, posiblemente la que tiene más interés de todas las citadas más arriba (exceptuadas las húngaras de Lehel y Ferencsik que este comentarista no conoce), creemos que con unos planteamientos coherentes y con espléndidas calidades de reproducción sonora. En cuanto a la *Sonata Dante* y en contra de lo previsible, Barenboim no está a la altura del extraordinario pianista que suele ser cuando quiere: el empleo abusivo del pedal, el embotamiento de abundantes notas graves, las diferentes tomas sonoras en distintas fechas de grabación (julio de 1989 y agosto de 1993, para una obra de poco más de un cuarto de hora) y el empleo de un instrumento algo añejo, no permiten apreciar grandes alardes ni especiales cualidades interpretativas.

Así, pues, notable versión de la *Sinfonía Dante* y discreta recreación de la *Sonata*. Magníficas grabaciones (sobre todo la del sonido orquestal de la Filarmónica de Berlín) y buen artículo divulgativo de Dorothea Redepenning en los idiomas acostumbrados. Recomendable para todos los amantes de la música orquestal de Liszt.

E.P.A.

LULLY: Phaëton. Crook, Yakar, Smith, Gens, Theruel, Fouchécourt, Huttenlocher.

Ensemble Vocal Sagittarius. Les Musiciens du Louvre. Director: Marc Minkowski. 2 CD ERATO 4509-91737-2. DDD. 144'. Grabación: París, V y VI/1993. Productor: Daniel Zalay. Ingeniera: Madelaine Sola.



Esta grabación por completo excepcional viene a poner de relieve que *Phaëton* es uno de los grandes logros líricos salidos de la colaboración entre Lully y Quinault. Los discos muestran también que Minkowski es un lulliano al nivel del Christie de Atys. Versión vibrante que se beneficia de las funciones que tuvieron lugar en Lyon con los mismos efectivos en fechas próximas al registro parisien- se. La columna vertebral de la interpretación de Minkowski pasa por un claro sentido bailable de los números que se basan en esta

necesidad y que se descubre ya desde la misma abertura. Pero la vitalidad que anima coros y danzas —con fragmentos de brillantez absoluta como la entrada de las furias del tercer acto— contrasta eficaz y muy teatralmente con los pasajes que constituyen el centro anímico de la tragedia lírica, sobre todo la escena cuarta del acto segundo. Este tipo de cambios funciona muy activamente en la construcción de un lenguaje esencialmente barroco para la visión de la obra, que por lo que respecta a Minkowski cobra perfiles más angulosos e incisivos que un Atys en manos de Christie. Las contribuciones solistas tienen un nivel muy elevado, destacando el canto flexible y elegante de Crook en el papel titular.

E.M.M.

El encantamiento de Ligeti



Tras los discos dedicados a Kurtág y Holliger, el Ensemble Modern vuelve a ofrecernos otra grabación memorable. Con la edición de este disco Sony se cumplen dos objetivos: por un lado, se recuperan para el mercado fonográfico algunas de las obras clásicas del catálogo de Ligeti en una puesta al día interpretativa y, por otro, se tiene la oportunidad de conocer el reciente *Concierto para piano y orquesta*.

Ante el cúmulo de aciertos que se reúnen en este registro (la música misma, la modélica toma de sonido y la rigurosa interpretación), el aficionado aún despistado, tal vez recalitrante en su desapego hacia las bellezas que se esconden en la modernidad musical, no tiene escapatoria posible. Al fin será atrapado por lo que viene siendo una evidencia desde hace muchos años: el enorme y vital sentido de la melodía que posee un autor como Ligeti, y que es la principal arma con la que un disco como el presente ha de conquistar, irremediablemente, los oídos de los melómanos. Deben convenir los aficionados, de una vez por todas —y por si no hubieran sido pocos los casos de fenomenal melodismo los recogidos en los recientes discos de Kurtág y Zimmermann— que buena parte de la contemporaneidad musical bebe, bajo una perspectiva *sui generis*, en la potenciación melódica y en el fuerte contraste de planos sonoros típicos del Barroco.

El *Concierto de violonchelo* de Ligeti, desde la óptica de Peter Eötvös, se aleja de la *pesantez germánica* con que Michael Gielen lo grabara en 1967 para el sello Wergo (efectos de *cluster* «a lo 2001»). Eötvös entiende a Ligeti en su justo tono de levedad. La música no sugiere espacios, sino que se despliega rota en fragmentos, vaga en el espacio. Una lectura moderna, analítica, cuasi espectral. Nueva lección de musicalidad del Ensemble Modern, la prestación que hacen del *Concierto de piano*. La obra es un fiel trasplante a gran escala de los entrecruzamientos rítmicos y melódicos de los *Etudes* para piano y el virtuosismo del *Trio para trompa*. La mirada al Barroco se hace ostensible en la línea melódica quebrada, en la diferenciación de volúmenes sonoros y, como siempre en Ligeti, a través de una complica-



da y vasta red de motivos que fascinan tanto por el juego de sonoridades como por el tono de cuestionamiento que aquí subyace. Ligeti se pregunta acerca de la validez de la historia. De la tradición sólo queda la pura invención melódica y tímbrica en una actitud de placer por el juego sonoro, del mismo modo que el escritor Italo Calvino miraba al pasado, como una recreación lúdica de las formas. Ligeti no cae en el gesto sentencioso, típico de la Gran Tradición europea. Cuando adapta al instrumento solista de su *Concierto de piano* el tono virtuosístico del pasado, plantea un juego de sonoridades que pierden toda su posible enfatización gracias a una deslumbrante presentación fragmentaria: los trozos del discurso —los sonidos— chocan entre sí y el referente clásico se diluye dentro de unas masas que componen un objeto artístico fascinante, sin principio ni fin claramente discernibles, leve y flotante, abierto a mil interpretaciones.

F.R.

LIGETI: Concierto para violonchelo y orquesta. Concierto para piano. Concierto de cámara. Ensemble Modern. Director: Peter Eötvös. SONY SK 58945. DDD. 56'32". Grabaciones: Szombathely, Hungría, 1990; Hainzendorf, Austria, 1992. Productores: Andras Wilhelm y Andreas Neubronner. Ingenieros: Ferenc Peci y Stephan Sahellmann.

MAHLER: La canción de la tierra. Lieder sobre poemas de Rückert. Lili Chookasian, mezzosoprano; Richard Lewis, tenor. Orquesta de Filadelfia. Director: Eugene Ormandy. Frederica von Stade, mezzosoprano. Orquesta Filarmónica de Londres. Director: Andrew Davis. SONY SBK 53518. ADD. 77'31". Grabaciones: Filadelfia, II/1966; Londres, XIII/1978. Precio medio.



Reedición de estas dos discretas interpretaciones mahlerianas que, la verdad, podríamos haber pasado muy bien sin ellas. Ormandy presta su correcta, poco refinada y un tanto prosaica dirección para dar vida a una *Canción de la tierra* que posiblemente en el año de su grabación, 1966, podía tener cierto sentido, ya que se podían contar con los dedos de una mano los registros disponibles de esta obra. Hoy, sin embargo, son más de treinta los que el comprador interesado puede encontrar en el mercado del disco, algunos de ellos (aparte de los clásicos de Walter, Klemperer o Van Beinum) de importancia indiscutible, como Haitink, Reiner, Giulini, Horenstein, Bernstein y un largo etcétera que impiden que Ormandy vaya más allá de los límites de la digna corrección interpretativa. Los solistas, quizá contagiados por la abulia de la batuta, tampoco ofrecen nada especial. En cuanto a los *Rückert Lieder*, son traducidos por Frederica von Stade con expresividad algo cursi y amanerada, con evidente falta de idioma y convicción. Recordemos, una vez más, que el binomio Baker-Barbiroli (EMI) ha sentado cátedra en estas canciones. En consecuencia, y después de todo lo que antecede, la conclusión es que pueden pasar de largo ante este disco sin ningún problema.

E.P.A.

MAHLER: Lieder de juventud sobre poemas de Des Knaben Wunderhorn: «Consuelo en el verano», «En el fortín de Estrasburgo», «No volver a verla», «Para hacer obedientes a los niños malos», «Juan y Margarita», «Con alegría fui a través de un bosque verde», «Mañana de primavera», «Despedida y separación», «Recuerdo». Orquestación: Luciano Berio. R. STRAUSS: Himno, Op. 33, n.º 3; Canción matinal del peregrino, Op. 33, n.º 4; El valle, Op. 51, n.º 1; El solitario, Op. 51, n.º 2; Nocturno, Op. 44, n.º 1. Andreas Schmidt, baritono. Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín. Director: Cord Garben. RCA RS 09026 61184-2. DDD. 62'07". Grabación: Berlín, VI/1992. Producción: RIAS Berlín y BMG. Ingeniero: Sören Pehrs.



Disco atractivo que reúne, además de cinco hermosos *Lieder* de Richard Strauss, nueve de la colección que Gustav Mahler compusiese entre 1880 y 1890 para voz y piano y que son los que ha elegido Luciano Berio para instrumentarlos en el espíritu de los *Lieder* con orquesta del propio compositor bohemio (éstas, por supuesto, no son las únicas traslaciones existentes; recordemos que siete de estos *Lieder* están orquestados por Colin y David Matthews —colaboradores de

Deryck Cooke en la reconstrucción de la *Décima* de Mahler junto a Berthold Goldschmidt— y de los que existe una buena grabación protagonizada por Jill Gomez y la Bournemouth Sinfonietta dirigida por John Carewe (Unicom-Kanchana UKCD 2024/25)). El caso es que el espléndido trabajo de Berio ha conseguido, efectivamente, dar un ambiente muy parecido al de las doce canciones del *Knaben Wunderhorn* orquestadas por el propio Mahler y, si bien la interpretación no consigue el idioma y el estilo ideales, la escucha de estas canciones se recomienda por sí sola. En cuanto a los *Lieder* de Strauss, de estilos diferentes entre sí, son más elaborados y en general más avanzados que los de Mahler existentes en este disco, aunque la dificultad de graves en unos (*Op. 51-2*, *Op. 44-1*) y la imponente orquestación de otros (*Op. 33-3*), supongan serias trabas expresivas y canoras para el solista. Los medios vocales de Andreas Schmidt no son realmente para tirar cohetes: tiene problemas arriba y abajo, y se desenvuelve adecuadamente en la zona media con un bello timbre, fraseo noble y buena dicción e intencionalidad expresiva. El acompañamiento es discreto, notable en algunas ocasiones, siguiendo y arropando al solista con ligereza y comedimiento, aunque a veces se eche de menos más inspiración, mayores contrastes y más incisividad. De cualquier forma, un disco notable, con interesantes orquestaciones de Berio que constituyen la novedad absoluta de esta publicación, y notables lecturas del binomio Schmidt/Garben. Grabación excelente y artículo de Roger L. Lustig más los textos de los *Lieder* en alemán traducidos a francés e inglés.

E.P.A.

MARTINU: *Los milagros de María*. Anna Barová, Marie Mrázová, Jindrich Jindrak (Prólogo: *Las vírgenes sensatas y las vírgenes necias*). Jirina Marková, Václav Zitek (*Mariken de Niméga*). Ana Kratochvílová, Dalibor Jedlicka (*La Navidad*). Eva Depoltová, Anna Barová, Anna Kratochvílová (*Hermana Paskalina*). Coro de Radio Praga. Coro Bambini di Praga. Orquesta Sinfónica de Praga. Director: Jiri Belohlávek. 2 CD SUPRAPHON II 1802-2 632. DDD. 151'20". Grabación: 1982-1983.



La traducción del título puede ser distinta: *Los juegos de María*, por ejemplo; *juegos* tendría aquí el mismo sentido que *jeu*, que *play* (mystery play, por ejemplo). Martinu compuso estas cuatro breves óperas, de una duración conjunta superior a las dos horas y media, en la primera mitad de los años treinta, cuando llevaba en París más de una década. Pretendía llevar a cabo, en checo, un tipo de dramaturgia escaso o inexistente en la tradición nacional. Se trataba de *jeux* en el sentido medieval: el *jeu* como representación que surge a partir de los tropos en forma dialogada, de carácter litúrgico, a menudo bíblico, y que en lo profano llevó a obras tan significativas y duraderas como el *Jeu de Robin et Marion* de Adam de La Halle (finales del siglo XIII).

Merecería la pena referirse con más am-

plitud (tal vez lo hagamos un día) a este delicioso ciclo de óperas de Martinu, que tanto compuso para la escena y que creemos que es un compositor cuya memoria será cada vez más revalorizada tanto en lo sinfónico, como en lo lírico-dramático y lo camerístico. Estas operitas constituyen dos partes; en ambas es el segundo título (*Mariken de Niméga* y *Hermana Paskalina*) lo que podemos considerar el número principal; cada uno de ellos está precedido por una suerte de prólogo, formado por las otras óperas, más breves. Los procedimientos clasicistas (oratorio, por ejemplo) y nacionales (Janáček, sin duda alguna) se mezclan para conseguir un resultado de gran originalidad, venerable y fresco, lleno de vida, un logro muy anterior a las grandes obras de la etapa final, como *La pasión griega*, y algo previo a esa obra maestra de finales de la década, *Juliette*.

Este generoso álbum es un muy bello regalo que nos llega de la República Checa. Conocíamos el álbum de tres LPs y hemos tenido ocasión de programarlo parcialmente en Radio Nacional de España. La calidad sonora acoge un buen plantel de solistas: breves cometidos, bellas líneas vocales, profundo sentido de este teatro deliberadamente ingenioso, arcaizante, moderno sin embargo: deliciosas las sopranos Marková (*Mariken*) y Depoltová (*Paskalina*). Hay que subrayar la importancia de la concepción dramático-orquestal y sinfónico-coral de Belohlávek, adecuadísima para esta singular experiencia teatral. Excelentes los instrumentos básicos, el Coro de la Radio de Praga, el Coro de niños y la Sinfónica de la capital checa. ¡Animo en las ediciones y reediciones! aún quedan sin grabar muchas óperas de Martinu, uno de los grandes dramaturgos líricos de este siglo.

S.M.B.

MARTINU: *Jaque al rey. La revuelta (ballets en un acto)*. Orquesta Sinfónica de Praga. Director: Jiri Belohlávek. SUPRAPHON II 1415-2. DDD. 44'41". Grabación: Praga, VIII/1987. Productor: Jaroslav Rybar. Ingeniero: Martin Kusak.



Martinu podría haberse convertido muy pronto en un compositor oficial de la flamante República Checoslovaca surgida en 1918, pero desestimó los halagos y la oportunidad y se marchó a Francia, a perfeccionarse con Albert Roussel. Allí pasó un buen montón de años en precaria situación económica, antes de darse a conocer. Su aprendizaje culminó en esos años que van hasta 1930, más o menos, época en la que se mostró especialmente prolífico (algo, por lo demás, muy propio de él). Se impregnó de espíritu francés, del humor, el clasicismo y el gusto popular de mucha de la música que componían los del Grupo de los Seis, Stravinski y el propio Roussel, pero sin olvidar el acervo checo, que para él fue permanente motivo de inspiración. Entre sus obras de aquel período hay varios ballets y óperas, enamorado como estaba por la expresión escénica. Este disco nos trae los primeros registros de dos ballets de entonces, *La revuelta* y *Jaque al rey*, de 1925 y 1930. Las interpretaciones a

cargo de Belohlávek y la Sinfónica de Praga son de una extraordinaria musicalidad, con hondos contrastes entre los números, de gran eficacia escénica a lo largo de números tan disímiles como un blues junto a un nocturno, o una secuencia de music hall, danza española y foxtrot. Un disco de gran interés.

S.M.B.

MENDELSSOHN: *Cuartetos de cuerda*, Op. 44, n.ºs 1 y 2. Cuarteto Ysaÿe. DECCA 440 369-2. 57'57". Grabación: Abadía Real de Fontevraud, Francia, I/1993. Ingeniero: Colin Moorfoot.



Rondaba Mendelssohn la treintena cuando compuso los Cuartetos del opus 44 (1837-38) en un periodo de su creación que ha sido a menudo calificado de vuelta al conservadurismo. Hasta cierto punto pueden causar una cierta decepción dadas las expectativas despertadas por el Cuarteto en la menor Op. 13, diez años anterior, una obra que recibe inspiraciones del Cuarteto en la misma tonalidad de Beethoven y cuya precoz calidad lo sitúa sin demérito al lado de logros tan sorprendentes como el *Octeto* y la *Obertura de «El sueño de una noche de verano»*. Con todo, son una muestra palpable de buen hacer y el academicismo y la obsesión formal no ahogan una efusividad de impronta romántica. De hecho estos cuartetos influirán en los tres del Op. 41 de Schumann (1842).

El Cuarteto Ysaÿe, un conjunto joven que ya ha hecho sus primeras armas discográficas en dos volúmenes, uno dedicado al propio Mendelssohn y el otro a Debussy y Ravel, toma buena nota de lo que tiene entre manos y opta por acentuar las inflexiones más originales y personales de una música elegante y de luminosidad atenuada, sorteando un doble peligro, difuminarla en lo que tiene de fragilidad o solidificarla en su textura arquitectónica. En el Cuarteto en re mayor hay muestras de notable virtuosismo sobre todo en los efervescentes movimientos extremos, y la fluidez febril del Cuarteto en mi menor, emparentado por tonalidad y talante con el célebre *Concierto para violín*, tiene una acertada traducción, sin cargar las tintas y ahorrando la tentación siempre latente de un exceso de sentimentalidad.

D.C.C.

MENDELSSOHN: *Sinfonía n.º 3 en la menor Op. 56 «Escocesa»*. *Sinfonía n.º 4 en la mayor Op. 90 «Italiana»*. Orquesta Filarmónica de Israel. Director: Leonard Bernstein. DEUTSCHE GRAMMOPHON Galleria 439 980-2. ADD. 69'46". Grabaciones: (en vivo) Auditorio Frederic Mann, Tel-Aviv, X/1978 (Op. 90) y Kongressaal, Deutsches Museum, Munich, VIII/1979 (Op. 56). Productor: Hans Weber. Ingeniero: Karl August Naegler. **MENDELSSOHN:** *Sinfonía n.º 3 en la menor Op. 56 «Escocesa»*. *Sinfonía n.º 4 en la mayor Op. 90 «Italiana»*. Orquesta

Sinfónica de Bamberg. Director: Claus Peter Flor. RCA 9026 08932 2. DDD. 67'40". Grabaciones: Bamberg, VII/1991 y VI/1992. Productor: Almut Telsnig. Ingeniero: Herbert Frühbauer.



Bernstein ya había realizado dos registros espléndidos de estas sinfonías tiempo atrás (Sony Royal Edition, dos discos, junto a la *Sinfonía n.º 5* y el *Concierto para violín* con Zukerman), con la Filarmónica neoyorquina. La reedición en serie media de esta grabación con la Filarmónica de Israel deber ser bienvenida, porque da la oportunidad de hacerse con las dos sinfonías en un solo disco, y Lenny demuestra aquí, como entonces, ser un fenomenal intérprete de Mendelssohn. La aproximación mantiene las características —tempo incluidos— del registro anterior, por lo que quienes lo posean probablemente pueden obviar éste. La *Escocesa*, en sus manos, tiene toda la grandeza, impulso romántico e intensidad expresiva que uno espera en la interpretación de esta hermosa obra. Especial mención para el apasionado primer tiempo y para el sabiamente contrastado final. Notable la respuesta orquestal, en una formación no extraordinaria (la Filarmónica de Berlín de Karajan —DG— marca aquí el punto álgido), aunque la toma sonora, por lo demás con presencia, no proporciona la claridad que sí tiene la *Italiana*. En ésta, Bernstein ofrece una traducción alegre, efusiva y vital, no tan electrizante como la de Szell (Sony, serie barata), verdadera referencia, pero en todo caso llena de tensión en el primer movimiento —magnífico el desarrollo—, con los dos movimientos centrales llenos de lirismo (preciosos segundos violines y violas en el *Con moto moderato*) y la capacidad cantable tan propia del legendario director americano, y con un vivaz tiempo final, de alto voltaje, sin alcanzar el altísimo del mencionado maestro húngaro, pero dotado no obstante de gran impulso rítmico. En un campo donde las posibilidades de elección son abundantes, ésta es una opción, más aún en serie media, más que considerable.

Todo lo contrario le ocurre a la del joven Flor, cuyo brillante *curriculum* no se ve reflejado en los resultados, lo que no hace sino traer a la reflexión la agobiante sequía actual de verdaderos talentos de la dirección. Es el suyo un Mendelssohn, en ambas sinfonías, bien construido y pulcramente realizado, pero que resulta frío, distante, falto de fe, emoción y brío y, en fin, para qué nos vamos a engañar, aburrido y soso a más no poder. La notable toma sonora no alcanza a

salvar un barco que se hunde en las procelosas aguas del bostezo, como en el *Andante* con moto de la *Italiana*, y que apenas resucita —sólo en parte— en el último tiempo de esta obra.

En resumen, en este ultracompetido campo, y entre estas dos versiones, ir a por Bernstein sin la menor duda. Flor es en todo caso prescindible. Recordemos también que Abbado (DG, serie media) proporciona excelentes lecturas de ambas obras, asimismo en un solo disco. Además de los citados Szell para la *Italiana* y Bernstein I para ambas, hay que tener en cuenta en esta obra a Muti (EMI, de momento descatálogo), y Harmoncourt (Teldec), y a Karajan (DG), Masur (Teldec), Klemperer (EMI) y Maag (IMP) para la *Escocesa* (todas a precio medio, de ganga en el caso de Maag).

R.O.B.

MESSIAEN: *Pièce pour le Tombeau de Paul Dukas. Fantaisie Burlesque. Rondeau. Petites Esquisses d'oiseaux. Visions de l'Amen.* Peter Hill y Benjamin Frith, pianos. UNICORN-KANCHANA DKP (CD) 9144. DDD. 79'04". Grabaciones: Brandon Hills, II/1984, IX/1985, XII/1992. Ingeniero: Rob Auger.



Visions de l'Amen (1943) se encuadra en una fecunda etapa creadora inmediatamente posterior al *Cuarteto para el fin de los Tiempos* a la que también pertenecen *Veinte miradas sobre el Niño Jesús* y las *Tres pequeñas liturgias de la presencia divina*. Con todas estas obras Messiaen reafirma sus señas de identidad, su eclecticismo acumulativo que quiere absorberlo todo, las vocalizaciones del gregoriano, los ritmos indios, el canto de los pájaros, ruidos de la naturaleza, toques de campanas. Al igual que Berlioz está lejos del estereotipo francés de la mesura y del buen gusto. Para él es fundamental preservar a toda costa su visión poética antes que dejarse arrastrar por los problemas del lenguaje.

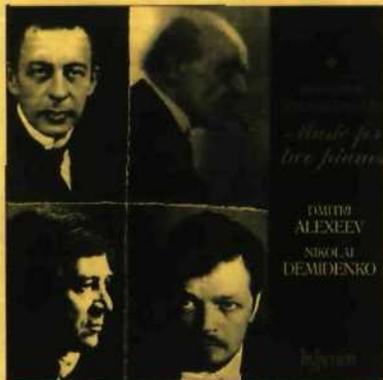
En el pianismo de las *Visions* resuenan ecos de Liszt, de Debussy, de las *Estaciones* acciaccaturas de Albéniz. En ningún momento la masiva sonoridad del dúo de pianos enturbia la elocuencia de un discurso que recorre una amplísima gama de matices. Como en muchas otras obras de Messiaen se suceden varios momentos —aquí siete, en los que aparecen temas conductores que salvan en parte la laxitud estructural. Desde la grabación canónica de Yvonne Loriod con el autor (Vega) se han sucedido otras: Katia-Marielle Labèque (Erato), Uriarte-Mrongrovius (Wergo), Serkin-Takahashi (RCA), Argerich-Rabinovich (EMI).

Peter Hill, que ha grabado la obra pianística completa de Messiaen para Unicorn-Kanchana, hace aquí con Benjamin Frith una estimable aportación a tan frondosa jurisprudencia, tratando de potenciar la emoción y la magia que surgen del puro sonido de las cascadas de notas líquidas y cristalinas, casi inmatrimales, que se precipitan en *glissandi* inspirados en la técnica del arpa. En todo momento son conscientes de que se trata de una meditación antes que de una cele-

Los rusos errantes



Nicolai Medtner y Sergei Rachmaninov se admiraban mutuamente, comulgaban de parecidas ideas estéticas, los dos fueron rusos errantes —el primero recalaba en Inglaterra y el segundo en Estados Unidos— y del mismo modo aunaron la composición con un virtuosismo pianístico del que son excelsos representantes en nuestro siglo. Este disco muestra algunas de sus composiciones para dos pianos, obras que participan de una factura que nace en las consecuencias de un postromanticismo no demasiado uncido al nacionalismo predicado por sus antecesores, magníficamente construidas en su anhelo por seguir un camino al margen de una revolución estética de la que fueron testigos seguramente perplejos. Más contenido Medtner, lírico hasta el extremo Rachmaninov, las obras del primero que aquí se recogen son fruto de los años cuarenta, más densa *El caballero errante*, —todo un retrato—, más apegada a la tradición rusa esta vez el *Rondó*. De Rachmaninov se nos ofrece una obra de primerísima época, la *Rapsodia rusa*, de 1891, pero publicada en 1948, cinco años después de la muerte del autor; otra, la *Suite n.º 2*, que surgió tras reponerse de la profunda depresión a que le condujo el fracaso del estreno de la *Primera Sinfonía* y una tercera, las *Danzas Sinfónicas* —su última composición— que constituye el resumen de su universo en una suerte de testamento estético, de adiós crepuscular. Esta versión para dos pianos precedió en dos meses a la orquestal y resulta extraordinariamente reveladora de la intención de un autor que pareció servirse de la gran formación sólo para subrayar lo que aquí está ya dicho con una absoluta consciencia expresiva.



Dmitri Alexeev y Nicolai Demidenko —errantes ellos también— han demostrado por activa y por pasiva que son dos excelentísimos pianistas, y su trabajo al alimón lo confirma con creces. Su técnica, su entrega, su creencia en una música que defienden con pasión les hacen merecedores a una calificación sobresaliente. Así, un disco que sobre el papel parecía recomendarse por sí solo, se hace, tras su escucha, acreedor de un entusiasmo contagioso.

L.S.

MEDTNER: *El caballero errante, Op. 58, n.º 2. Rondó ruso, Op. 58, n.º 1.* **RACHMANINOV:** *Suite n.º 2 en do, Op. 17. Rapsodia rusa, Op. póst. Danzas Sinfónicas, Op. 45.* Dmitri Alexeev y Nicolai Demidenko, pianos. HYPERION CDA 66654. DDD. 78'53". Grabación: Snape Maltings, IV/1993. Productor: Ates Orga. Ingeniero: Philip Hobbs.

bración o ceremonia hierática. Peter Hill completa el disco con obras a solo, que expone con delicadeza y sentido del color, *Petites esquisses d'oiseaux* de 1985, última creación pianística de su autor, en la que los cantos de pájaros se transcriben al igual que en las restantes obras dedicadas al mismo tema en función del instrumento, estilización ya lejana de los intervalos de origen, y tres piezas de juventud, entre ellas una escrita en memoria de Paul Dukas del año 1936, publicada en la *Revue Musicale* al lado de aportaciones de Falla, Rodrigo y Florent Schmitt, entre otros.

D.C.C.

MOZART: *Serenata n.º 4 - con la Marcha K. 237 (189c) - en re mayor, K. 203 (189b); Sinfonía n.º 23 en re mayor, K. 181 (162b). Concertus musicus de Viena. Director: Nikolaus Harnoncourt. TELDEC 4509-90842-2. DDD. 60'37". Grabación: Viena, XII/1992. Productores: Wolfgang Mohr y Helmut Mühle. Ingenieros: Michael Brammann y Stefan Witzel.*



Harnoncourt y el conjunto que crea hace ya casi cuarenta años han pasado a ser uno de los binomios más relevantes de la posguerra en lo que toca a la revisión, restauración e interpretación de las músicas que van del barroco al clasicismo. Cada nuevo disco confirma —como lo ha hecho su reciente visita a Madrid— los altos grados de excelencia y dominio de un lenguaje puesto al día a los que han llegado. Unen belleza sonora, tímbrica estimulante, un raro equilibrio y, lo que es más extraño aún en agrupaciones que emplean instrumentos de época, impecable afinación. Han conseguido dominar como pocos los secretos del fraseo —que parte de elementos conectados frecuentemente con la tradición— y de la acentuación y controlar a la perfección los factores determinantes de una flexible agógica, que juega siempre en beneficio de los resultados artísticos. Y en materia de expresión, en la búsqueda de la emoción que subyace en el fondo de cualquier partitura, han logrado establecer un milagroso código de alternancias *forte-piano* de contrastes dinámicos y tímbricos que contribuyen a que la interpretación hurgue en los entresijos del pentagrama para que éste quede, por último, adecuadamente explicado.

Todo ello se hace evidente en este moderno disco que brinda la interesante combinación constituida por la relativamente conocida *Serenata n.º 4* y la *Sinfonía n.º 23*. Plana sobre estas dos obras —y sobre la *Marcha K. 237/189c*— un dramatismo más propio del teatro que de la música instrumental. La hermosa *Sinfonía K. 181/162b*, de estilo plenamente italiano, podría haber servido perfectamente para abrir una ópera. Obra admirable por su ceñida estructura y sus hallazgos: trémolos, espectaculares alternancias mayor/menor, saltos de séptima disminuida, síncoas, figuras de imitación, los continuos diálogos viento-cuerdas componen un cañamazo formal y expresivo bien ordenado por director y orquesta, que, como es habitual

Dos auténticos mozartianos



Tercera entrega de los conciertos para piano y orquesta de Mozart, esta vez el 22 y el 26 por el tándem de Larrocha-Davis y la English Chamber Orch.

Alicia de Larrocha nos da unas versiones técnicamente perfectas, claras y sutiles, sin lugar a dudas, especialmente en el Andante, en las florituras que dialogan con las de la madera, del n.º 22. Sin embargo no expresa la solemnidad o pomposidad que también se encuentran en este movimiento, incluida su profundidad. En el *Concierto de la Coronación* brilla más su expresión sonora, su virtuosismo, quizá por la ligereza del mismo. Por otra parte no llega a alcanzar la rotundidad de otros artistas (Barenboim por ejemplo) dejándonos siempre un poco fríos.

Colin Davis vuelve a manifestarse como un consagrado traductor de los pentagramas mozartianos. La Orquesta de Cámara Inglesa suena en sus manos que es una verdadera delicia: delicada, brillante, generosa; un Mozart inigualable. La conjunción de ambos artistas es perfecta. Al lado de las versiones de Barenboim, especialmente la segunda, exagerada en cuanto a la expresión de la profundidad de las obras, claramente en el 22; o de Perahia con la misma orquesta, insuperable para algunos, pero no para quien firma esto; o la versión con instrumentos originales de Bilson y Gardiner, modelo de delicadeza y



exquisitez, podemos situar esta nueva versión muy bella, especialmente inclinada la balanza hacia Davis.

F.G.R.

MOZART: *Conciertos para piano n.ºs. 22, K-482 y 26, K-537. Alicia de Larrocha, piano. English Chamber Orchestra. Director: Sir Colin Davis. RCA 09026 61698 2. DDD. 66'13". Grabación: Hertfordshire, III/1992. Productor: David Frost. Ingeniero: Tony Faulkner.*

Zubin Mehta. 3 CD SONY 53286. DDD. 59'58", 62'20", 62'21". Grabación: Florencia, 1992. Productor: Dorian Sheaves. Ingenieros: Uli Schneider y Pauline Heister.



En menos de diez años el catálogo oficial de esta ópera mozartiana se ha incrementado con nueve versiones. Se ha dado así oportunidad a distintos directores del momento, pero, al mismo tiempo, se iban agotando las posibilidades vocales, porque indudablemente no es fácil reunir en una misma época nueve repartos diferentes de buen nivel. Así, ya las versiones de Barenboim y Davis del pasado año *sonaban* a equipos de saldo. Sony ha apostado por un reparto de jóvenes (salvo Benelli), muchos ya en envidiable situación profesional. Mehta no es un director de especial dedicación al Mozart teatral, aunque en 1968 haya dirigido esta ópera para la RAI, de la cual se conserva testimonio (G.O.P.). En un cuarto de siglo su concepción no ha variado apenas: exposición transparente, fraseo amplio, suntuoso colorido orquestal. Desde la obertura se nota que la *laca* es aquí apacible *jornada*, por su aire tranquilo y lento, criterio que se extiende a los recitativos, con resultados demasiado tediosos. Mehta tiene miedo, parece, a divertirse con Mozart. El reparto vocal, en general, canta muy bien, pero interpreta menos, cada uno a su aire, porque no encuentra en la batuta un criterio orientativo. Pertusi (voz noble, cantante exquisito) estaría mejor distribuido en el Conde, en lugar de Gallo (cantante con tendencia a lo bufo y voz de material menor y que es hoy, precisamente, un Figaro reconocido). Mattila,

en ellos, exhiben su virtuosismo y logran efectos tímbricos muy excitantes, como el de ese casi onírico Andantino. Son constantes que mueven asimismo la interpretación de la *Serenata*, precedida en este caso, como introducción lógica, de una *Marcha* al parecer escrita con tal fin por el compositor. Los aires danzables, el melodismo embaucador que se desprende de ese bellissimo y operístico concierto para violín que forma parte de la composición —admirablemente tocado por Erich Höbarth—, la atmósfera sonora nocturna obtenida en el Andante —con un precioso solo de oboe de Hans Peter Westermann y unas sorprendentes intervenciones, quizá demasiado rudas, de las trompas— son factores que coadyuvan a la calidad de una versión, muy distinta a la antigua, más tradicional y menos agresiva en lo tímbrico, pero igualmente notable, del Conjunto Mozart de Viena.

Un disco que, además de estar muy bien grabado, nos introduce en el meollo expresivo del estilo mozartiano, hecho de contrastes y de rupturas.

A.R.

MOZART: *Las bodas de Figaro. Lucio Gallo, baritono (Conde Almaviva), Karita Mattila, soprano (La Condesa), Marie Maclaughlin, soprano (Susanna), Michele Pertusi, bajo (Figaro), Monica Bacelli, mezzosoprano (Cherubino). Coro y Orquesta del Maggio Musicale Fiorentino. Director:*

material vocal importante (sonidos algo fijos a veces), carece de la poesía y temura que suelen convenir a la condesa. Bacelli es lo contrario: el instrumento es pobre, pero la cantante inteligente y depurada. MacLaughlin, Susanna hoy día aplaudida en medio mundo, caracteriza al personaje más cerca de la concepción de Sciutti, Streich o Grist que de las líneas tipo Mathis, Freni o Cotrubas. Bien el resto del reparto, donde destaca la veterana de Benelli y Nicoletta Curiel, quien canta desahogada la difícil aria de Marzellina.

F.F.

NARVAEZ: *Canción del emperador. Fantasía del cuarto tono. Diferencias sobre «Guárdame las vacas».* **TARREGA:** *Adelita. Mazurca. Marieta.* **FLORES MENDEZ:** *Homenaje a Candelario Huizar.* **VAZQUEZ:** *Elegía.* **BROUWER:** *Sonata.* **BERIO:** *Sequenza XI.* **Gonzalo Salazar, guitarra.** **TABALET CD-577. DDD. 54'50".** Grabación: VII/1992. Ingeniero: Fernando Brunet.

PONCE: *Variaciones y fuga sobre «Folias de España».* **O'HANA:** *Tiento.* **TARREGA:** *Variaciones sobre «Carnaval de Venecia».* **KLEYNJANS:** *A l'aube du dernier jour.* **GINASTERA:** *Sonata Op. 47.* **Aniello Desiderio, guitarra.** **TABALET CD-602. DDD. 62'20".** Grabación: III-IV/1993. Ingeniero: Alfonso Ródenas.



Estos dos compactos corresponden a los guitarristas galardonados en el certamen internacional Francisco Tárrega de Benicàssim de los años 1991 y 1992. Ellos son, respectivamente, Gonzalo Salazar y Aniello Desiderio.

Salazar hace gala de un estilo purista y pulcro en sus versiones del vihuelista Narváez, siendo destacable su exquisito cuidado en el tratamiento del contrapunto.

Con satisfacción se observa que se trata de un instrumentista dúctil, estudioso serio de la música de ayer, y que asume el compromiso con la época en que vive.

Las obras de los mexicanos Flores Méndez y el novel compositor Vázquez, encuentran en Salazar un intérprete de temperamento y categoría, cualidades indispensables para una presentación muy digna de estas partituras de complejidad formal, técnica y expresiva que fácilmente podrían empañarse.

Desiderio aparece como un intérprete menos carismático. Es seguro y está dotado de técnica suficiente, pero se mantiene a tenor de una interpretación lineal y ocurre que no consigue revelar, con una mayor contundencia, la característica propia de cada autor y cada obra.

Se encuentra cómodo en el lenguaje contemporáneo y, aunque parco en ideas, imbuje a su interpretación del clima apropiado.

Dos registros que nos recuerdan que algo está cambiando, muy mucho, dentro del panorama mundial guitarrístico y que permite vaticinar un futuro de bases firmes.

L.M.G.

PACINI: *Maria Tudor.* Penelope Walker, soprano (María Tudor), Keith Lewis, tenor (Fenimore), Christopher Blades, barítono (Malcolm), Marilyn Hill Smith, soprano (Clotilde). Orquesta Sinfónica Inglesa. Director: David Parry. 2CD ITALIAN OPERA RARITIES LO 7714/5. ADD. 70'17" y 70'34". Grabación: (en vivo), Londres, 1983. Distribuidor: Diverdi.



El catanés Giovanni Pacini (1796-1867) sufrió la alargada sombra que proyectaron sobre él y su colega Mercadante, de un lado, los maestros del Ochocientos, a contar de su amigo Rossini; de otra, el joven e incomparable Verdi. Por ello, quizá, con la excepción de *Safo*, sus obras están exentas de frecuentación.

No deja de ser injusto el olvido, y el aficionado podrá comprobarlo recorriendo esta versión. Pacini conocía y aplicaba, con dignidad y eficacia igualmente esmeradas, las recetas del melodrama un poquito histórico, con su población de identidades ocultas, amores cruzados, reinas nerviosas (¡qué poco serenísimas eran aquellas majestades!), calabozos y patíbulos.

Los artistas ingleses aquí convocados se especializan en el repertorio olvidado y se nota que tal dedicación produce un dominio estilístico que corre parejo al cuidado musical por emisión, afinación, pronunciación italiana y belcanto. Las voces son probas aunque ninguna brille por sus dotes, pero lo que no da la naturaleza (Lewis, por ejemplo, se las ingenia con puntillosos *falsettoni* cuando el registro agudo se le subleva) lo alcanza el arte. Sin duda, es pieza importante en el buen hacer del conjunto el equilibrado trabajo de Parry, quien exhibe su dominio en el estilo de transición del belcanto al melodrama verdiano.

B.M.

PALESTRINA: *Músicas para San Lorenzo.* Ensemble Sagittarius. Director: Michel Laplénie. ACCORD 202462. DDD. 49'58". Grabación: VI-IX/1992. Productor: Alain de Chambure. Ingeniero: Alain Nédélec.



El Ensemble Vocal Sagittarius tiene por una parte el mérito ya reconocido en grabaciones anteriores: —la música para San Miguel, del mismo compositor—, de aumentar el repertorio grabado de músicas barrocas y del Renacimiento, y por otra parte conseguir unas versiones que poseen una inequívoca autenticidad, y una muy expresa identificación con el espíritu tanto religioso como estrictamente musical de las obras que interpreta. Así ocurre en este disco de indudable calidad (también sonora), como puede apreciarse ya desde el comienzo de las primeras *Visperas*, expresando con auténtico realismo y sentido de la teatralidad el atardecer y la solemnidad del comienzo de la festividad. Perfectamente singularizados los diferentes momentos de canto llano, polifonía y salmodia, imprimiendo carácter a los distintos momentos de la liturgia en una muy clara y expresiva visión tea-

tral de la misma, casi operística. Muy bello disco.

F.G.R.

PONCHIELLI: *I lituani.* Ottavio Garaventa, tenor (Corrado/Walter); Yasuko Hayashi, soprano (Aldona); Alessandro Cassis, barítono (Arnoldo); Carlo de Bortoli, bajo (Albano). Coros y Orquesta de la RAI de Turín. Director: Gianandrea Gavazzeni. 2CD ITALIAN OPERA RARITIES LO 7708/9. ADD. 68'57" y 62'09". Grabación: (en vivo) V/1979. Distribuidor: Diverdi.



El constante suceso de *La Gioconda* ha dejado en la penumbra el resto de la obra ponchielliana. *I lituani*, estrenada en 1874, la precede en dos años y ha caído en el desuso. Para esa época, el compositor contaba cuarenta años y un éxito: la adaptación de *I promessi sposi*, la novela de Manzoni.

Hoy, escuchamos esta ópera más o menos lituana como un antecedente de su hermana más guapa. Ya desde el prelude estamos por tararear el tema de la cantatriz, los coros piadosos recuerdan los oficios venecianos, el monólogo de Arnoldo esboza el de Barnaba, y la fiestecita del segundo acto anticipa la regata. Ponchielli tiene un oficio seguro y se escora, ya, hacia una transición posverdiana. Como dijo el maestro de Bussetto, había escuchado demasiada música. Agreguemos: la escuchó bien. Sus momentos de conjunto en *I lituani* pueden contarse entre sus mejores páginas.

Gavazzeni, infatigable memoria de la ópera tardorromántica y verista, exhumó en buena hora la polvorienta partitura. Su pericia en el equilibrio sonoro, su habilidad para marcar contrastes y dirigir el fraseo de las voces, son siempre ejemplares. Así obtiene excelentes resultados con voces dignas, aunque no brillantes, entre las que destaca la solvencia de Cassis y la aplicación de Hayashi, que saca partido de una tesitura que no es idealmente la de su voz, pero que ella toma perfectamente audible.

B.M.

PUCCHINI: *Madama Butterfly.* Dorothy Kirsten, Daniele Barioni, Mildred Miller, Clifford Harvout, Alessio de Paolis. Orquesta y Coro del Metropolitan Opera House. Director: Dimitri Mitropoulos. 2CD THEOREMA 121 167/168. 43'28" y 49'53". Grabación: Nueva York, 1957.



Dimitri Mitropoulos, autor de magníficas recreaciones en vivo de *Lescaut* y *Fanciulla*, sale airoso de este encuentro con el estudio que por miopía de los productores nunca fue su medio habitual. Su dirección de *Butterfly* es clara y vivaz —se oye todo el contrapunto bajo las voces—, y la orquesta comenta elocuentemente todas y cada una de las escenas consideradas secundarias o menores, atendiendo obsesivamente cualquier suge-

rencia, ritmo, o diseño que posea atisbos de modernidad. Por el contrario, los grandes momentos líricos como el dúo de amor o el de las flores están un poco faltos de arrebatado, de clímax. Dorothy Kirsten cuando puede cantar con comodidad resulta irresistible, encontrando adecuado relieve tanto la belleza tímbrica y dulzura del instrumento como la feminidad un tanto escolástica de su personaje. Otras veces el sonido se estrecha en el agudo y oscila, la cantante fila mal o exigencias puntuales como la escena postretera la desbordan. Del convencional Barioni puede rescatarse alguna frase apasionada, pero en el registro alto el sonido está mal proyectado, se descompone —hay un si bemol rozado en su *arioso*... ¡siendo la grabación de estudio!— La versión está muy cortada, lo que impide una total adhesión.

J.M.S.

RORE: *Misa «Praeter rerum seriem»*. Des Prés: *Motete «Praeter rerum seriem»*. The Tallis Scholars. Director: Peter Phillips. GIMELL CDGIM 029. DDD. 72'10". Grabación: iglesia de San Pedro y San Pablo, Salle, Norfolk (Inglaterra), 1993. Productores: Steve C. Smith & Peter Phillips. Ingeniero: Philip Hobbs.



La polifonía europea está cada vez más viva en los conciertos y en las grabaciones discográficas: sin embargo, está agonizando en su auténtica esencia, la celebración litúrgica, no parece que su muerte sea evitable. El canto gregoriano, a pesar de la crisis postconciliar, mantuvo sus fieles entre los monasterios y algunas comunidades de entusiastas; pero bien pocos se acuerdan de la enorme carga espiritual de la polifonía (pues incluso en Montserrat, donde no ha dejado de cultivarse, no exploran más allá de lo habitual).

Esta crítica ha querido comenzar así con toda intención: los Tallis Scholars, que cantan de maravilla un repertorio cada vez más amplio y sugestivo, se apartan definitivamente de la tradición litúrgico-cultural: como otros grupos, admiten voces femeninas, falseando radicalmente la sonoridad conseguida para obtener mayor brillantez en las partes agudas. Con todo, el disco que ofrecen ahora, como el resto de la serie, es una auténtica joya (aunque sea de museo), como joyas eran las grabaciones de Pro Cantione Antiqua (dirigidas por Bruno Turner), las mejores en el esfuerzo por conjugar tradición litúrgica y criterios históricos, que la Archiv Produktion hasta ahora sólo reedita en CD de forma muy incompleta, dispersa y pobre: ¿cuándo se decidirán a publicar la antigua serie completa de 10 LPs, que tenía en su concepción global su mayor atractivo?

S.B.S.

ROSSINI: *Sonate a quattro*, n.ºs. 1-4. Academia de Santa Cecilia. Director: Philippe Couvert. PIERRE VERANY 794021. DDD.



Hasta hace relativamente poco, el interés por la música alemana inmediatamente anterior a J. S. Bach era estrictamente de naturaleza histórica: se trataba de reconstruir el contexto que había hecho surgir el milagro de su música. Sólo así resulta posible entender el hecho llamativo de que un compositor del interés de J. Pachelbel (1642-1703), por poner un ejemplo, resulte mayoritariamente conocido por una obra menor como lo es su archifamoso *Canon en re mayor*.

Por fortuna, las cosas están cambiando en los últimos años gracias a grabaciones como la que nos ocupa, que nos muestran que la tradición protestante entre Schütz y J. S. Bach es interesante no sólo como antecesora del esplendor posterior (eso que de manera tan torpe expresamos en la historia de la cultura con el prefijo «pre-»), sino que tiene un interés por ella misma: el contexto se transforma así en sustancia musical, tal como la labor de grupos como el que nos ocupa se encargan de demostrar.

Si la anterior grabación de Cantus Cölln nos mostraba lo que podía dar de sí el repertorio de la cantata anterior a J. S. Bach (*Thomaskantoren vor Bach*. DHM 05472 77203, cf. SCHERZO n.º 80), esta entrega hace lo propio con el motete polifónico que, como es sabido, termina prácticamente su gloriosa tradición con los seis que compuso J. S. Bach. La grabación que comentamos incluye once motetes de J. Pachelbel, tres de Johann Christoph Bach (1642-1703) y dos de Johann Michael Bach (1648-1694), casi todos ellos a ocho voces, en la tradicional oposición de dos coros a cuatro.

La obra vocal de Pachelbel es, sin duda, de menor trascendencia que su importante producción para tecla, donde jugó un papel crucial de síntesis entre las distintas tradiciones del norte y del sur de Alemania, pero no por ello dejan de tener su interés. Los once motetes nos muestran a un compositor sólido en la utilización de los recursos propios de la tradición protestante (trabajo con las melodías del coral luterano, fuga y sólido contrapunto) junto a una escritura muy sonora (y agradecida vocalmente), aunque un tanto superficial: es música sin grandes profundidades expresivas, pero de un maravilloso efecto.

Johann Christoph Bach es, entre los antecesores familiares de Johann Sebastian, sin duda el más interesante: en la crónica familiar que redactó J. S. Bach a finales de 1735 aparece como «profunder Componist». Escuchando su motete *Der Gerechte*, que ya ha sido grabado en otras ocasiones, uno entiende perfectamente las palabras de Carl Philipp E. Bach cuando lo califica

67'30". Grabación: 1993. Productor e ingeniero: Pierre Verany.



Compuestas cuando Rossini contaba apenas doce años y estudiaba con el contrabajista Agostino Triossi, sin dominar todavía el bajo

Motetes en torno a Bach



de compositor «grande y expresivo». Este motete funerario a cinco voces, que bebe en la tradición del madrigal italiano, es sin duda una obra de primera categoría y hace uso, a diferencia de lo que ocurre con Pachelbel, de los recursos de la retórica musical, que tan caros serían al cantor de Leipzig (por ejemplo, el tritono asociado a la maldad, muy bien interpretado por Cantus Cölln al final de esta pieza). Johann Michael, hermano del anterior, es un compositor menos conocido: *Halt was du hast* es una pieza sencilla, que tiene el encanto de combinar el tratamiento polifónico del texto con el coral *Jesu meine Freude*, con el que más tarde edificaría Johann Sebastian uno de sus motetes más impresionantes.

La interpretación del conjunto Cantus Cölln, que utiliza, como es habitual en él, una voz por parte, es depurada en el empaque e idiomática en la interpretación, aunque no exenta de alguna que otra pequeña mácula vocal. La sonoridad *a capella* de los motetes, acompañados algunos de ellos por el órgano, corresponde más a una estética romántica que a una reconstrucción histórica, en la que la utilización de instrumentos doblando las distintas voces está ampliamente atestiguada: sin embargo, también aquí, prima la excelente sustancia musical del disco sobre este detalle histórico-contextual.

Un disco bien grabado y de interés para los que gusten de la música en torno al gran Bach.

J.J.C.

PACHELBEL / J. CHRISTOPH BACH / J. M. BACH: *Motetes*. Cantus Cölln. Director: Konrad Junghänel. DEUTSCHE HARMONIA MUNDI DHM 05472 77305 2. DDD. 63'49". Grabación: Mandelsloh, 1/1993. Productora: B. Schwendowius. Ingenieros: T. Gallia y B. Schwendowius.

cifrado, estas partituras para dos violines, chelo y bajo fueron repudiadas por el Rossini maduro, dueño ya de una instrucción polifónica, armónica e instrumental de refinada panoplia.

A pesar de esta abjuración, cada vez que se vuelve a ellas se disiente del maestro. La

inspiración generosa, el juego de las voces, la galantería irónica y el hedonismo del buen hacer, nos muestran ya al Rossini de toda la vida, el que volverá a la miniatura y al cachondeo erudito en sus piecicillas de vejez.

El cuarteto que conduce Couvert da unas óptimas versiones de las degustadas obritas. Tiene, ante todo, un sonido rico y muelle (los instrumentos están acordados según técnicas de la época rossiniana). El canto es nítido e intenso. El estilo, sabido en sus mínimos detalles. Cabe disfrutar, una vez más, la madurez de aquel chavalito de Pesaro. Tal vez no se nazca físico nuclear. Música, sí se nace.

B.M.

ROSSINI: *Oberturas transcritas para instrumentos de viento. Ricercar Academy. Director: Marcel Poncele. RICERCAR RIC 126114. DDD. 58'28". Grabación: Lieja, IV/1993. Productor e ingeniero: Jérôme Lejeune.*

Reedición de un clásico



Parece ser que RCA va a dedicar al binomio Charles Munch-Sinfónica de Boston la misma atención que está consagrando a las grabaciones de Fritz Reiner con la Sinfónica de Chicago, tratando de sistematizar la reedición de todas las grabaciones del director alsaciano en discos compactos de precio medio y de excelente reconstrucción técnica (no olvidemos que las grabaciones analógicas originales eran un modelo de claridad y definición). Por el momento han salido al mercado, dentro de la serie Living Stereo, la electrizante lectura de *Dafnis y Cloe*, una de las cimas interpretativas del ballet raveliano; los *Conciertos de violonchelo* de Dvorák y Walton, con Gregor Piatigorski; la *Tercera de Saint-Saëns*, acoplada con *El mar* y las *Escalas* (Ibert) y, finalmente, el disco objeto de este comentario. Suponemos y deseamos que la peculiar política de colorido orquestal y de la convicción a prueba de bombas de este excepcional director que, si bien no tuvo la precisión ni los medios técnicos del otro gran artista de la casa (Reiner), sí lo podemos considerar como un gran músico y un inimitable traductor de ciertos compositores (todos los franceses en general) cuyas obras gozaron en sus manos de vitalidad, impulso, fuego expresivo y absoluta espontaneidad.

Las tres obras de Ravel y las *Imágenes* completas de Debussy forman el repertorio de este magnífico disco. El popular *Boleto*, sin especial cuidado en la justeza o el equilibrio sonoro, es, sin embargo, un prodigio de intensidad y de vívido colorido, lo mismo que la impetuosa, nítida, brillante y espectacular *La valse*, o la misteriosa y espléndida *Rapsodia española*. Las *Imágenes* de Debussy son referencia por su color, idioma y convicción, algo único en la historia fonográfica de esta obra. Por supuesto, aquí no hallamos la matización y exactitud



Muchísimas son las ocasiones en las que la sociedad civil se pregunta cuál era la música que la sociedad contemporánea a Mozart, Beethoven o Rossini escuchaba parecida a los actuales (¡je inaguantables!) 40 principales y otros?

Guardando las necesarias distancias y diferencias, podemos asegurar que mucha de la música de consumo era la que triunfaba en los teatros de ópera. Así, por ejemplo, el mismo Mozart explicaba en una carta, poco después de finalizar su *Die Entführung aus dem Serail*, que estaba elaborando unos arreglos de dicha obra para una pequeña orquesta de instrumentos de viento. Es evidente, pues, que los arreglos de obras grandes para pequeñas formaciones, con funciones consumistas, era una constante en la época...

Si la interpretación con instrumentos originales ya ha demostrado, infinitas veces, su eficacia e interés más allá de lo puramente histórico y arqueológico, es lógico que los músicos historicistas de hoy se interesen por estos arreglos propios, también, de la época.



de otros maestros en estas composiciones (Reiner, Boulez, Maazel o el Giulini de la década de los sesenta), pero las de Munch nos convencen plenamente por su magnetismo, por su poder de fascinación y encanto. El disco suena espléndidamente, con el inevitable soplo de fondo propio de las grabaciones de finales de los cincuenta, un inconveniente mínimo si tenemos en cuenta las excelencias musicales que encierra.

Munch en estas obras no consigue resultados perfectos, ni falta que hace, ya que su vitalismo, calor y espontaneidad, además de una impresionante respuesta orquestal, son virtudes más que suficientes para disfrutar de este modélico registro. No se lo pierda.

E.P.A.

RAVEL: *Boleto. La valse. Rapsodia española. DEBUSSY: Imágenes para orquesta. Orquesta Sinfónica de Boston. Director: Charles Munch. RCA VICTOR 09026 61956 2. ADD. 73'51". Grabaciones: Boston, 1956-57. Productor: Richard Mohr. Ingeniero: Lewis Layton. Precio medio.*

Un buen ejemplo lo tenemos en este CD, donde un buen número de los mejores instrumentistas de viento de distintas formaciones históricas se han reunido en el conjunto del Ricercar Academy (el mismo nombre que el de la empresa discográfica) para interpretar algunas de las oberturas rossinianas más conocidas en arreglos, para conjunto formado por flauta, piccolo, oboes, como inglés, clarinetes, trompas, fagotes y contrabajo, de dos contemporáneos de Rossini: William Lengrand y Wenzl Sedlak.

Trascendiendo el interés histórico y tímbrico de escuchar esta formación historicista, el conjunto ofrece una buena imagen de cohesión y consigue brillantes y maravillosas sonoridades llenas del encanto y fascinación rossinianos.

O.P.T.

ROSSINI: *Il barbiere di Siviglia. Teresa Berganza, mezzosoprano (Rosina); Sesto Bruscantini, baritono (Figaro); Renzo Casellato, tenor (El Conde Almaviva); Carlo Badioli, bajo (Bartolo); Giorgio Tozzi, bajo (Don Basilio). Coro y Orquesta del Teatro Colón de Buenos Aires. Director: Bruno Bartoletti. 2CD BONGIOVANNI GAO 149/50. ADD. 139'21". Grabación: (en vivo) Buenos Aires, VIII/1969.*

ROSSINI: *L'equivoco stravagante. Sesto Bruscantini, baritono (Gamberotto); Margherita Guglielmi, soprano (Ernestina); Giuseppe Baratti, tenor (Ermanno); Rolando Panerai, baritono (Buralicchio); Carlo Gaifa, tenor (Frontino); Elena Zilio, mezzosoprano (Rosalia). Coro de Cámara de la RAI. Orquesta «Alessandro Scarlatti» de la RAI de Nápoles. Director: Bruno Rigacci. 2CD BONGIOVANNI GAO 154/55. ADD. 111'10". Grabación: (en vivo) Nápoles, 8-I-1974.*



Nos llegan dos óperas de Rossini en otras tantas grabaciones en vivo. *Il barbiere di Siviglia* procede de la famosa producción del Colón de Buenos Aires que significó la presentación de Teresa Berganza en la capital porteña, donde la artista madrileña se convirtió en un auténtico ídolo. Su Rosina es, al igual que la Angelina de *La Cenerentola* y la Isabella de *L'italiana in Algeri*, una referencia en la interpretación rossiniana. Ella fue quien devolvió a estos papeles su auténtica vocalidad. El de Rosina, en concreto, se había convertido en un vehículo de lucimiento de sopranos ligeras que añadían sobreagudos y adornos a discreción —con mayor o menor gusto, dependiendo de cada intérprete— hasta dejarlo poco menos que irreconocible. En esta ocasión, con una voz esplendorosa, nuestra mezzo da una vez más una lección de canto. Impecable en las agilidades, con una absoluta frescura de timbre y una admirable juventud y seguridad. La dirección de Bruno Bartoletti (mucho mejor en el repertorio serio) parece que no le inspiraba mucho, y más tarde ella misma adquiriría otra picardía, otra intención, otra garra. El resto del reparto es de categoría, sobre todo el Figaro de Sesto Bruscantini, aunque el sonido deja bastante que desear.

Encontramos de nuevo a Sesto Bruscanini, siempre impecable, en una de las deliciosas farsas juveniles del compositor pesaronés, *L'equivoco stravagante* (estrenada en Bolonia en 1811), en una grabación de la RAI napolitana de 1974. Veinte años después (y a través de las ediciones críticas) nos hemos acostumbrado a otras interpretaciones rossinianas, pero la vivacidad de este elenco y de su director, el veterano Bruno Rigacci, con cantantes del brío de Margherita Guglielmi, Rolando Panerai, Carlo Gaifa o Elena Zilio, es muy bienvenida. Tal vez antes no existiese el mismo rigor, pero quizá el espíritu rossiniano estaba muy vivo.

R.B.I.

SCHMITT: *Symphonie concertante pour orchestre et piano, Réves. Soirs.* Huseyin Sermet, piano. Orquesta Filarmónica de Monte Carlo. Director: David Robertson. AUVISID VALOIS 4687. DDD. 74'46". Grabación: 1993. Productor: Michael Petersen. Ingeniero: Pierre Deschamps.



Salvo gracias a un par de obras, el trabajo de Schmitt (1870-1958) permanece protegido por el silencio. No obstante, cabe encontrar su huella en la música francesa de su tiempo, en nombres como Roussel y Honegger, que prefirieron los modelos germánicos a los nacionales: sonoridades masivas, introspección, energía, dramatismo. Este compacto permite examinar medio siglo de su producción, desde los preludios para piano orquestados mientras estudiaba con Fauré (*Soirs*) y en los que la atmósfera impresionista permea bastante, hasta el robusto concierto o sinfonía concertante que Kusevitzki estrenó en 1932 con el autor al piano.

En el medio, la breve composición *Réves* (1913), ilustra con mucha libertad el inasible género del poema sinfónico, esta vez sobre una meditación del escritor Léon-Paul Fargue. De todos los títulos, Robertson, nos da versiones competentes y cuidadas, contando con la digna intervención de Sermet en una comprometida parte solista.

Schmitt murió, anciano y olvidado, consciente de lo anacrónico de su música. Han pasado más de treinta años y cabe un rescate.

B.M.

SCHUBERT: *Sonata para violín y piano en la mayor, op. 162, D. 574**. **MOZART:** *Variaciones (12) para violín y piano en sol mayor, K. 359/374a, sobre la canción francesa «La Bergère Célimène»**. **SCHUBERT:** *Trío para piano, violín y violonchelo n.º 1, en si bermal mayor, op. 99, D. 898****. David Oistrakh, violín **; Frida Bauer, piano *** y Trío Oistrakh***. PRAGA-LE CHANT DU MONDE PR 254 019. ADD. 67'. Grabaciones: (en vivo de la Radio Checa) 18-V-1966*, 17-V-1972** y 26-V-1972.



Nada menos que David Oistrakh (violín), Frida Bauer (piano), Lev Oborin (piano) y

Huir de lo trillado



Ante tanta grabación inútil, o casi, de las obras maestras de repertorio, no podemos por menos de felicitar y felicitamos por las grabaciones que huyen del camino trillado para aventurarse por otros desconocidos y no menos bellos aunque no sean tan magistrales en el conjunto de la obra del compositor correspondiente. Los coros y orquesta que dirige Jacques Mercier con unos más que adecuados solistas nos ofrecen unas versiones absolutamente convincentes y llenas de encanto, prefiguración de otras composiciones más maduras, como su ópera *Samson y Dalila*, entrevista en la dulzura y sensualidad del comienzo del canto del coro de *El arpa y la lira* y el comienzo y desarrollo de *L'aigle est l'oiseau du dieu* (las arpas), o el anuncio de la obra de Debussy, *La demoiselle élue*, en el dúo femenino (estupendas las dos cantantes) acompañado de coro, *Aime! Eros règne*, llena de voluptuosidad. Perfecto equilibrio en la expresión de los ideales pagano y cristiano puestos de relieve en el texto de Víctor Hugo. De las canciones que completan el disco cabe destacar el encanto íntimo que imprime Perraguin a la obra juvenil (16 años) *Réverie*, o la gracia de Pollet en *La cloche*. Sin lugar a



dudas, un disco muy bello.

F.G.-R.

SAINT-SAËNS: *La lira y el arpa. Cinco canciones.* Françoise Pollet (soprano), Hélène Perraguin (mezzo), Daniel Galvez-Vallejo (tenor), Didier Henry (baritono). Coro Regional Vittoria y Orquesta Nacional de L'Île-de-France. Director: Jacques Mercier. ADES 204222. DDD. 67'. Grabación: VI/1993. Ingeniero: Philippe Pélissier.

públicos), Praga, 1956 y 1959. Distribuidor: Harmonia Mundi.



Un buen disco, qué duda cabe, aunque ni su pobre aunque suficiente sonido, ni su precio de serie cara, lo hagan plenamente recomendable. Richter, siempre enorme artista, nos da un espléndida versión de los *Estudios sinfónicos*, con matices, rigor, unidad y progresión como sólo él saber dar, aunque haya otras lecturas del propio pianista ucraniano superiores a la que aquí se comenta (por ejemplo, la tomada en Salzburgo en 1971, grabada por Melodía y comercializada por JVC y por Olympia en un disco técnicamente superior al que motiva estas líneas). Los criterios interpretativos para la *Fantasia* son idénticos a los del propio Richter en su grabación para EMI (1961, o sea, dos años después que la versión que aquí se recoge y ya comentada desde estas mismas páginas), con un empleo muy libre del rubato, un color, una métrica, unas progresiones dinámicas y unos climas oníricos (tercer movimiento) únicos. Algunos, no obstante, prefieren versiones más ortodoxas, más a ras de tierra (Pollini, Weissenberg), pero lo cierto es que, en nuestra opinión, sólo Arrau logra aproximarse a la dimensión artística del protagonista de este disco.

En fin, con las salvedades apuntadas, un disco interesante y, como todos los de Richter, siempre bien recibido. En una obra y otra el propio pianista se ha superado a sí mismo con las versiones en los sellos citados (JVC/Olympia y EMI) en discos de mejor sonido y a precio medio. La elección, por tanto, no deja lugar a dudas.

A.B.M.

SCHUMANN: *Estudios sinfónicos, op. 13. Fantasia en do mayor, op. 17.* Sviatoslav Richter, piano. PRAGA PR 254033. ADD. Mono. 57'20". Grabaciones: (conciertos

E.P.A.

SCHUMANN: *Lieder*. Vol. 2. Nathalie Stutzmann, contralto. Catherine Collard, piano. RCA 09026 61728 2. DDD. 67'11". Grabación: Reitsstadt, Neumarkt (Alemania), II/1993. Productor: Heinz Wildhagen. Ingeniero: Stefan Mikorey.



Nuevo programa de lieder schumannianos en la voz de la contralto francesa Nathalie Stutzmann, quien ya anteriormente había registrado dos de los ciclos más célebres, *Frauenliebe und Leben* y *Dichterliebe*. Esta segunda entrega incluye el *Liederkreis* o ciclo de lieder Op. 39 sobre textos del poeta hiperromántico alemán Joseph von Eichendorff, así como cuatro colecciones de lieder sobre distintos poetas (Op. 27, 51, 77 y 96), publicadas entre 1840 y 1850 con el título global de *Lieder und Gesänge* (lieder y canciones). Estamos acostumbrados a escuchar estas obras, por lo general, a voces masculinas, aunque también las han abordado cantantes femeninas con resonancias graves y profundas, como Jessye Norman, Janet Baker o Brigitte Fassbaender. Nathalie Stutzmann, nueva musa del canto francés, se enfrenta a ellas con cuidado y musicalidad, buena concepción estilística y delicada matización del texto. Sin embargo, hay algo en la propia voz, tan sugerente y misteriosa en otros repertorios como la música barroca, que aquí resulta extraño, aunque hay que reconocer que ciertos momentos alcanzan una gran belleza tímbrica. Por lo demás, no se produce esa magia de otros intérpretes, y al final se acusa una cierta monotonía. Mucho más destacada es la participación de su compatriota, la pianista Catherine Collard, prematuramente desaparecida, quien comprendía a la perfección la poesía schumanniana, tanto a solo como acompañando, y es un modelo de sensibilidad. La grabación es de una presencia y nitidez absolutas.

R.B.I.

SCRIABIN: *Integral de los tres cuadernos de estudios para piano*. Nikita Magaloff, piano. AUVIDIS VALOIS 4714. DDD. 55'30". Grabación: 1992. Productor: Xavier Rist. Ingeniero: Calire Luhan.



Los Estudios de Scriabin atraviesan toda su obra, pues van desde el juvenil *opus 2* (1886) hasta el maduro *opus 65* (1912). Si bien el lenguaje se personaliza y se torna más complejo con los años, ya desde el principio cabe identificar la perfilada personalidad del autor. En cierto modo, el entero Scriabin pianístico cabe en este bloque de obras.

Magaloff grabó la presente integral con ochenta años y en la plenitud de sus facultades, poco antes de morir. Se sabe su preferencia por el teclado romántico (Schumann, ante todo; también Chopin, de quien se sabía la obra completa de memoria). Su lectura parte de esa zona musical. Se aparta notablemente de la tradición rusa, a pesar de su origen, evitando todo patetismo y acolchando los contrastes. Oye a Scriabin desde un Chopin pasado por el impresionismo y dotado de una expresividad contem-

poránea. El resultado es de una contenida energía, un refinamiento sonoro y una inteligencia interpretativa realmente supremos.

B.M.

SIBELIUS: *Cuarteto de cuerdas en re menor, op. 56* (voces íntimas). *Cuarteto en la menor*. *Cuarteto Wilanow*. ACCORD 202492. DDD. 58'19". Grabación: V/1991. Productores e ingenieros: Malgorzata Polanska y Lech Tolwinski.



De la muy escasa obra de cámara de Sibelius destacan su *Primer Cuarteto*, obra de juventud y cierto espíritu francés, descubierto completo en la pasada década, y el *Cuarteto* (voces íntimas), obra ya de madurez y con características plenamente originales, como son los cinco tiempos de que consta y el tratamiento homófono de los cuatro instrumentos en claro contraste con el tratamiento tradicional.

El Cuarteto Wilanow, antiguo Cuarteto Beethoven, nos ofrece versiones ajustadas aunque con poca convicción tanto en lo formal, emborronamiento en el brillante Allegro del op. 56, como en el fondo elegiaco del Adagio, centro de la obra en un claro progreso hacia atrás y hacia delante, por lo que la carencia de vuelo interpretativo se hace más patente. Claridad en la exposición del *Segundo Cuarteto*, presentándolo tal cual es; una obra ligera y cantábil, sin olvidar el anuncio de inspiración posterior. De las cuatro grabaciones de estas obras existentes en el mercado discográfico sigue ocupando el primer puesto la del Ensemble Sophisticated Ladies (BIS) por el vigor e intensidad dramática, o la versión del Cuarteto Sibelius.

F.G-R.

SMETANA: *Dalibor*. Vilém Prybyl (Dalibor), Nadezda Kniplová (Milada), Jindřich Jindřák (Rey Vladislav), Hana Svobodová-Janku (Jitka). Coro y Orquesta del Teatro Nacional de Praga. Director: Jaroslav Krombholc. 2CD SUPRAPHON 11 2185-2 612. AAD 144'16". Grabación: 1967.



Han existido al menos cuatro registros de esta tercera ópera de Smetana: dos de Krombholc (Praga, 1955 y 1967), la corsaria de Krips, en alemán (Viena, 1969) y la de Smetacek, que sirvió para la edición del centenario del compositor (Brno, 1979).

Aunque todas ellas poseen virtudes propias, el equilibrio de voces, despliegue de un rico acompañamiento y calidad de sonido hacen más aconsejable acudir a la que comentamos hoy. Vilém Prybyl ha sido protagonista con Krombholc y con Smetacek, y es el suyo un Dalibor rico, elegante, lírico, exaltado, juvenil, pero la gran estrella del registro es la espléndida soprano Nadezda Kniplová, responsable de, por ejemplo, una sensacional Kostelnicka, papel opuesto al de Milada (Jilek, Supraphon).

Kniplová es una Milada ideal, cálida y afirmativa, rica en matices, un personaje soberbiamente construido. A su lado, la bella voz de Jindřák, en el Rey, y la dulce prestación de Svobodová-Janku en Jitka.

El Coro del Teatro Nacional es también protagonista, junto con su orquesta, siempre presente y siempre virtuosa. *Dalibor*, canto a la libertad de un pueblo, es una obra que aún no ha calado en el gusto de nuestro público; con una versión tan completa, es el momento de conocerla y comprenderla.

S.M.B.

STRAUSS: *Muerte y transfiguración*, *Sinfonía doméstica*, *Danza de los siete velos de Salomé*. Orquesta de Cleveland. Director: George Szell. Orquesta de Filadelfia. Director: Eugene Ormandy. SONY SBK 53 511. ADD. 75'12". Grabaciones: Cleveland, III/1957, I/1964; Filadelfia, IX/1962. Productores: Howard H. Scott, Paul Myers, Thomas Frost.



Sony, con muy buen acierto, está recuperando para una nueva serie de CD en su colección *Essential Classics* algunas de las famosas grabaciones orquestales de sus mejores maestros. Repararnos esta vez en el arte transparente, bien arquitecturado, racional y luminoso de Szell, que hizo de la Orquesta de Cleveland un instrumento de alta precisión y que organiza con notable sabiduría y una planificación y brillo tímbrico descomunales una bien trabada *Muerte y transfiguración*, de la que están ausentes, sin embargo, esa luz íntima y ese tránsito y delicado proceso emocional que arrojan la consiguiente efusión poética sobre la obra. Intachable, en cambio, la claridad meridiana con que, sin perder de vista su sentido confesional y narrativo, es expuesta la *Sinfonía doméstica*, que tiene en las expertas manos del director húngaro un intérprete ideal para rebajar su alto caudal retórico. La monumental partitura se escucha así expurgada, limpia, podría decirse, de polvo y paja, magníficamente construida y tocada, con lo que la versión se sitúa cerca o al lado de las grandes de Kempe, Böhm, Krauss o el propio compositor. Una espectacular y centelleante *Danza de Salomé*, puede que algo falta de sabor orgiástico, dirigida por el eficaz Ormandy, completa un excelente y económico disco.

A.R.

STRAVINSKI: *Petrushka*. *Scherzo a la rusa*. *Scherzo fantástico*. *Fuegos artificiales*. Sinfónica de la Radio Nacional de Dinamarca. Director: Dmitri Kitajenko. CHANDOS CHAN 9198. DDD. 60'31". Grabaciones: Copenhague, 1991-1992. Productor: Brian Couzens. Ingeniero: Jorn Jacobsen.



Nos hallamos ante un enésimo *Petrushka* que resulta inferior a por lo menos otras veinte referencias. Si no fuera por el interés de las dos

lecturas que cierran el disco, éste podría considerarse inútil. El *Petrushka* de Kitajenko posee idioma y a menudo cierta gracia, pero otras veces se cae en el episodio y no tiene demasiado relieve en las danzas. El *Scherzo a la rusa*, obra tendente a lo incoloro, es aquí plenamente gris. Es en *Fuegos artificiales* y *Scherzo fantástico*, las obras coloristas y afrancesadas del discípulo de Rimski que llamaron la atención de Diaghilev, donde brilla a mejor altura la dirección de Kitajenko a una orquesta que, de todas maneras, no es de las más destacadas del continente.

S.M.B.

STRAVINSKI: *Edipo rey. Sinfonía de los Salmos.* Jean Desailly (Narrador); Ivo Zidek (Edipo); Vera Soukupova (Yocasta); Karel Berman (Creonte); Eduard Haken (Tiresias); Zdenek Kroupa (Mensajero); Antonin Zlesak (Pastor). Coro y Orquesta Filarmónica Checa. Director: Karel Ancerl. SUPRAPHON II 1947-2 211. ADD. 73'16". Grabaciones: Praga, XII/1964; I/1965, VI/1966. Ingenieros: Frantisek Burda y Miloslav Kulhan.



Un disco muy bien aprovechado de casi una hora y cuarto de duración y con un sonido de aceptable calidad. A pesar del tiempo transcurrido y de las numerosas versiones existentes, este *Edipo* conserva todos sus atractivos. El arte de Ancerl luce aquí sus mejores virtudes, precisión infalible, flexibilidad rítmica, diversificación tímbrica y sobre todo una loable sobriedad para captar la verdad de la partitura sin exagerar unilateralmente ningún parámetro. La sabia utilización de una orquesta en gran momento, incisiva y elástica, tiene su feliz contrapartida en un reparto vocal sin fisuras ni altibajos, quizá el más equilibrado de cuantos han desfilarado por las distintas versiones discográficas de esta obra, con un Zidek lírico y apasionado, un Berman digno y heroico y una Soukupova cálida y sensual que incluso salva con habilidad las irregularidades de su papel. La expresión severa no altera en ningún momento el pulso dramático que Ancerl mantiene con tanta firmeza como sensibilidad.

No menos valiosa es su propuesta de la *Sinfonía de los Salmos*, en la que abundan detalles magistrales. Así, la imaculada nitidez de la fuga del segundo movimiento parece anticipar la acuidad de línea de que hacen gala ciertas orquestas de instrumentos históricos. En el tercer movimiento la coruscante exaltación del *Laudate Eum in virtutibus Eius* o la admirable gradación sonora de los últimos compases, son ejemplo de técnica e inteligencia directorial. En todo momento se mantiene una acentuación rítmica a la vez austera y salvaje, seña de identidad de ésta y de otras grandes versiones, la de Stravinski con Festivals Singers de Toronto y Orquesta Sinfónica CBS (CBS) y la de Markevich con Coro Académico ruso y Orquesta Filarmónica de Moscú (Philips).

D.C.C.

TANEIEV: *Coros para voces masculinas. Coro Valeri Rybin. Director: Valeri Rybin. LE CHANT DU MONDE LDC 288 074 CM 201. DDD. 87'. Grabación: Moscú, II/1993. Ingeniero: Vadim Ivanov.*



Serguei Taneiev es el máximo representante de la reacción europeizante que, tras la ola nacionalista, experimentó la música rusa en las décadas finales del siglo XIX y primeras del actual. Estudioso de Ockeghem, Josquin, Lasso, Bach, se interesó también por el romanticismo alemán, el más clasicista, hasta tal punto que su credo estético parece prefigurado en algunas de las ácidas sátiras de Musorgski. Su cosmopolitismo le llevó a estudiar esperando llegando a poner música a textos en ese idioma. Sin embargo, su proyección fuera del ámbito ruso ha sido escasa. Las aperturas a occidente de los países periféricos han tenido muy buena prensa, son un halago para la conciencia europea que así se siente superior, pero sus promotores no siempre han visto recompensados sus desvelos, por lo menos en el plano artístico.

Este disco contiene una selección de coros a cappella para voces masculinas. A esta formación que es la del conjunto que dirige Valeri Rybin son adaptados varios coros mixtos amén de dos tríos y un dúo con acompañamiento de piano. La mayoría pertenece al género profano —sólo hay tres de texto litúrgico— sobre poemas de Pushkin, Polonski, Yazikov, Khomiakov... Taneiev también acude a la poesía contemporánea del simbolista Balmont en su último ciclo de 16 *Coros a cappella Op. 35* de los que aquí figura el titulado *El silencio*. A lo largo de esta antología se aprecian influencias del Lied alemán y de la romanza rusa y un oficio notable que se manifiesta en muchos momentos, así en la soltura de la escritura del pasaje fugado de *La noche*. Si en *Canto báquico* y en *El céfiro nocturno*, ambos de Pushkin, se despliega una rica variedad de registros, el toque heroico preside el *Canto del rey Regner* y la apacible serenidad de la *Canción de la tarde*. El recital se oye con placer sin que en ningún momento llegue a hacerse agobiante, gracias sobre todo a la interpretación muy matizada, plena de intención, de efectos de color y de empaque de un conjunto que aquí acredita notable altura, bajo una dirección refinada y musical.

D.C.C.

WAGNER: *Fragmentos de Tannhäuser, Lohengrin, Los maestros cantores de Nuremberg y La Walkyria.* Cheryll Studer, soprano (Elisabeth, Elsa); Waltraud Meier, mezzosoprano (Ortrud, Sieglinde); Siegfried Jerusalem, tenor (Siegfried); Bryn Terfel, baritono (Wolfram, Sachs). Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Claudio Abbado. DEUTSCHE GRAMMOPHON 439 768-2. DDD. 76'39". Grabación: (en vivo) Berlín, 31-XII-1993. Productor: Christopher Alder. Ingeniero: Gernot von Schultendorff.



Segunda edición del Concierto de Fin de Año en la Sala Philharmonie, contrapunto berlinés al

Concierto de Año Nuevo en la Musikverein de Viena. La primera vez estuvo dedicado a Richard Strauss, y el pasado año incluyó fragmentos de óperas wagnerianas. En ambos casos actuó la Orquesta Filarmónica de Berlín con su director titular, Claudio Abbado, y un lujoso elenco de invitados. El maestro italiano no ha frecuentado al compositor alemán, a excepción de su elogiado *Lohengrin* en la Scala con producción de Giorgio Strehler y después en Viena con Plácido Domingo. Su Wagner es claro y luminoso, de gran belleza orquestal (para lo que cuenta con un primerísimo conjunto). Las oberturas de *Tannhäuser* y *Los maestros cantores* son expuestas con buen sentido narrativo y diáfanos texturas. En los dúos de *Lohengrin* y *La Walkyria* se aprecia un intento por dotar de sentido dramático a estos momentos de concierto, aislados de su contexto escénico, aunque en el segundo se echa en falta un poco más de vigor. Los cuatro solistas, quienes sin duda se encuentran entre los más solicitados de hoy, tienen intervenciones desiguales. Una vez más, Cheryl Studer (que puede ser una excelente Elsa y Elisabeth, como ha demostrado en Bayreuth y en otros escenarios) parece ausente y simplemente cumplidora. Más metida en su papel está Waltraud Meier como sinuosa Ortrud en su dúo con la anterior, y además se afirma como una de las Sieglindes más apasionadas de los últimos años. Siegfried Jerusalem acusa dramáticamente su actual situación vocal (papeles como Siegfried o Tristán son implacables), pero todavía es un Siegmund muy creíble. El más joven de los convocados es el baritono galés Bryn Terfel (espléndido Yokanaan en la última *Salomé* salzburguesa y cultivador también del repertorio mozartiano), quien canta una admirable canción de la estrella de *Tannhäuser*, pero aún le falta la madurez de Hans Sachs en el monólogo de las lilas. Un concierto variado y con atractivos, espléndidamente grabado, que permite conocer los derroteros por los que hoy se mueve la interpretación wagneriana.

R.B.I.

WERNER: *Debora.* Gloria Banditelli, Wendy Hill, Klaus Mertens, Martin Klieemann. Conjunto Vocal Savaria. Capella Savaria. Director: Pál Nemeth. QUINTANA QUI 903062. DDD. 78'23". Grabación: IX/1992. Ingenieros: Ferenc Pécsi y Rudolf Pechan.



Interesantísimo oratorio en dos partes de este viejo maestro, antecesor de Joseph Haydn en la corte de los Esterházy. El hecho de que gozara de alta estima por el genio de Rohrau ya es un buen aval sobre la calidad de su trabajo. Su contrapunto austero, manifiesto en los números corales, y sus audacias constructivas (cambios de compases y de tonalidades, describiendo efectos plásticos en los recitativos, como las cuerdas con *sordina*), nos hablan de un compositor barroco pero abierto a los nuevos tiempos del galante rococó.

Matrícula de honor para la contralto Gloria Banditelli (Debora), quien encumbra el reducido pasaje de las contraltos actual-

les. Un tenor de instrumento un poco coreoso, quien debe cuidar los registros graves en los ornamentos dispuestos en *staccato*. Muy buenos los restantes cantantes.

Pál Nerneth, una vez más, nos ofrece su buen arte, con su tradicional división entre las distintas voces instrumentales, una división meridiana y totalmente correcta, en nuestro humilde entender. Su pedagogía sonora, en este punto, es encomiable. Recomendable a todas luces.

F.B.C.

RECITALES

BATTLE-RAMPAL EN CONCIERTO.

Obras de Haendel, Purcell, Rameau, Saint-Saëns, Roussel, Obradors, Martín, Head y Bishop. Kathleen Battle, soprano; Jean-Pierre Rampal, flauta; Margo Garret, piano; Myrron Lutzke, chelo; Anthony Newman, clave; John Steele Ritter, piano. SONY 53106. DDD. 76'37". Grabación: (en vivo) Nueva York, 1991. Productor: Grace Row. Ingeniero: Charles Harbutt.



La caprichosa soprano americana tiene tendencia a asociarse profesionalmente con algún instrumentista y dejar así constancia de su arte a la limón con alguno de ellos. Después de sus discos con Perlman (violín) y Marsalis (trompeta), reaparece ahora acompañada por un flautista de categoría, Rampal. Se trata de un recital en vivo en la sala Alice Tully del Lincoln Center de Nueva York. El programa es variado, aunque abunda, lógicamente, por lo que da de sí, en combinaciones de voz y flauta, el repertorio barroco. Hay páginas en que los dos intérpretes aparecen juntos, uniendo voz e instrumento, y otras en solitario. Rampal demuestra su mágico dominio técnico y su sensibilidad sobre todo en la hermosísima *Sonata* de Martín; cuando se acerca a Battle sigue el juego de la soprano. Ésta canta bien; es fina, a veces deliciosa, en muchos momentos encantadora, siempre inteligente y, a menudo, comunicativa. El disco, en este sentido, está cuidado y es agradable de escuchar, a pesar de exhibir un aire global de monotonía. Por una doble causa: el timbre de la soprano (infantil, blanco) y la uniformidad expresiva de la intérprete. Los aciertos vienen en el repertorio barroco, donde voz y flauta logran momentos penetrantes y refinados, cuya mejor expresión aparece en la página de Rameau *Rosignols amoureux*. Los menos atractivos, *competen* a la cantante, cuando (y no es la primera vez) ataca a Obradors, que hace con gracia, pero sólo parcialmente acertada (*Chiquitita la novia*).

F.F.

ENRICO CARUSO. *Caruso enamorado*. Arias de ópera y canciones. RCA VICTOR

Schumann y Beethoven para el recuerdo

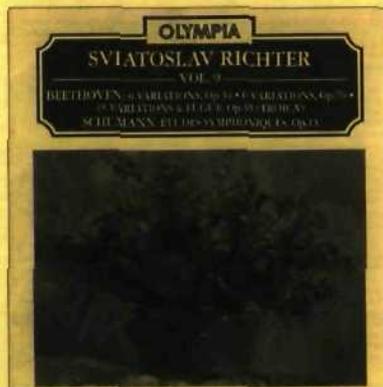


Dos nuevos y, para no variar, sumamente apetecibles volúmenes de la extraordinaria serie que Olympia dedica al irrepitible Richter, en la que uno disculpa y hasta olvida el simplemente pasable sonido, un punto opaco y metálico, por la altura extraordinaria de las interpretaciones. Los *Scherzi* de Chopin en manos de Richter suenan nerviosos, tensos y apasionados, pero nunca atropellados, con ese lirismo y exquisita expresividad que es sello del ucraniano, en las secciones centrales. Un Chopin, en fin, no tan elegante y apolíneo como el de Rubinstein, pero de una energía y vigor inusitados, y como casi todo lo que sale de las manos de Richter, de un especial magnetismo que acaba por captarnos.

Pero lo que es sin la menor duda del todo extraordinario es la versión de las *Bunte Blätter* de Schumann, hermosísima y relativamente infrecuente obra que sirve a Richter para demostrar que ha sido y es uno de los más grandes intérpretes de la colosal y compleja obra para piano de este compositor. Ahí quedan el poderío inmenso en el enérgico n° X (*Praeludium*) o en el impetuoso n° XIII (*Scherzo*), la vitalidad de la *Novelette* (n° IX) junto a la poesía y capacidad cantable en los n°s IV, VI o VII, o la inefable hondura expresiva de la *Marcha* (n° XI), expuesta con una matización exquisita. En fin, Richter traduce con ritmo, gracia y vigor la *Geswindmarsch* final, culminando una asombrosa interpretación de la preciosa partitura.

Y si el primer volumen es extraordinario, el segundo es simplemente imprescindible. Los tres ciclos de variaciones beethovenianas, ya registrados en su día por el ucraniano (un antiguo LP *Melodia*), aúnan el tremendo poderío, una energía y tensión irresistibles en los momentos más tempestuosos, junto a la inefable naturalidad y elegancia cantable en aquellos más emparentados con el clasicismo. Escúchense la arrolladora variación III de la *Op. 35*, la impulsiva visión del *Canon a la octava* (VII), o la tremenda fuga final, de sonoridades casi orquestales pero de una pasmosa claridad. En suma, un Beethoven memorable.

Cierra este segundo volumen una portentosa interpretación de una de las cimas del repertorio pianístico en todos los sentidos, el interpretativo y el puramente técnico: los *Estudios sinfónicos* de Schumann. Una reposada pero intensa introducción no hace adivinar la furiosa tempestad que se desencadenará en buena parte de lo que



sigue. La tensión es palpable desde la primera variación, pero luego se prolonga en tremendas visiones de las siguientes, destacando la asombrosa agilidad de la variación III, las arrolladoras V (pocas veces más respetada la indicación «con gran bravura»), VI y VII y el espectacular estudio IX, verdaderamente un «presto possibile». El estudio final es de una tensión alucinante. Richter —¿hace falta decirlo?— se muestra siempre, además, técnicamente apabullante. Cabe quizá apuntar que en algunos momentos, como en la variación póstuma IV, se podría pedir más reposo del que Richter otorga, pero aunque uno prefiera aquí el recreado lirismo de Arrau, es justo reconocer que Schumann no hace constar indicación de *tempo*, al menos en la edición que firman su esposa y Brahms, y es bien cierto que el ucraniano consigue, pese a lo relativamente vivo del *tempo*, maravillas de expresividad. En suma, de nuevo todo un torrente de tensión, de energía. Tremendo, y, por supuesto, recomendado encarecidamente a todos los amantes de esta imponente obra.

R.O.B.

SVIATOSLAV RICHTER. Vol. 8. Chopin: *Scherzi n°s 1-4*. Schumann: *Bunte Blätter Op. 99*. 5 Hojas de álbum. OLYMPIA OCD 338. ADD. 75'24". Vol. 9. Beethoven: 6 *Variaciones en fa mayor Op. 34*, 6 *Variaciones en re mayor Op. 76*, 15 *Variaciones y fuga en mi bemol mayor Op. 35* («Eroica»). Schumann: *Estudios sinfónicos, Op. 13*. OLYMPIA OCD 339. ADD. 77'22". Grabaciones: Salzburgo, VII/1970 (Beethoven), IX/1971 (Schumann) y VII/1977 (Chopin). Ingeniero: Horst Lindner.

09026 61639 2. ADD. 72'47". Grabaciones: 1908 y 1920.



La firma RCA, que en su día publicó un magnífico álbum con todas las grabaciones del mítico Enrico Caruso, edita periódicamente los discos de este gran tenor, para recordar su vigencia a las nuevas generaciones. En esta misma colección ha sacado al mercado otros compactos dedicados a Verdi, verismo, *Faust* y canciones. Su voz brillante y pe-

netrante, de un bellísimo color, que sabe impregnar fuerza a sus interpretaciones, sin olvidar el contenido del fraseo y su capacidad de canto legato, mantiene siempre una gran seguridad y un amplio poder de expresividad, en un estilo aún hoy en día vigente. El repertorio es amplísimo: desde el *belcanto* de *Lucia di Lammermoor* y *L'elisir d'amore*, lleno de sutileza, a la fuerza verdiana de *Rigoletto* y *Aida*, quizá la parte que le presenta más dificultades, hasta Puccini, pasando por Flotow, Bizet y el hoy desconocido compo-

sitor brasileño Carlos Gomes. Su capacidad de adaptación es evidente en las canciones que abarcan desde las propias de su país de nacimiento, hasta las de su lugar de adopción. A destacar sus compañeros: Amelita Galli-Curci y Giuseppe de Luca, en el cuarteto verdiano, Geraldine Farrar, en el dúo de *La bohème*, o Emmy Destin en el dúo de *Il guarany*.

A.V.

JAMES GALWAY. Obras de Pachelbel y otras barrocas favoritas. Varias orquestas y solistas acompañantes. RCA Victor Red Seal 09026 61928 2. DDD/ADD. 68'31". Grabaciones: 1977-8-9, 1985-6, 1991-3-4. Productores: Ralph Mace, Hans Richard Stracke, Michael Kempff, Jay David Saks, George Korngold, etc.



Recopilación de los fragmentos más característicos o llamativos, por populares o espectaculares de diferentes grabaciones del virtuoso de la flauta Galway, desde los años 77 hasta el 92 con la incorporación de cuatro piezas nuevas: tres fragmentos de sonata de Haendel y el Largo de la ópera *Xerxes* del mismo compositor. A estas alturas no vamos a descubrir las virtudes y defectos del artista titular ni de este tipo de discos. La belleza de sonido del instrumento solista, el vuelo de su canto, ligero a veces, vibrante en otras ocasiones no consiguen hacernos olvidar su falta de adecuación al estilo compositivo de los distintos músicos que interpreta, la deformante presencia, exhibicionista y amanerada, en casi todos los fragmentos (absolutamente penoso en la obra que da título al disco, el *Canon* de Pachelbel). Prescindible. Para aficionados al instrumento y fans del solista.

F. G.-R.

CECILIA GASDIA, LEO NUCCI y RUGGERO RAIMONDI en concierto. Arias y dúos de ópera y canciones. Paolo Ballarin, piano. BONGIOVANNI GB 2516-2. DDD. 60'46". Grabación: (en vivo) Bolonia, 12-XI-1993.



La firma Bongiovanni, siempre alerta a los acontecimientos líricos que se producen en Italia, nos trae un concierto en el Teatro Comunale de Bolonia conmemorativo de los 30 años de la fundación de una casa aseguradora (Unipol). Buena idea la de reunir para celebrarlo a tres cantantes italianos que han alcanzado el *status* de divos y se presentan ante un público que los apoya incondicionalmente, permitiéndoles ciertas licencias—tanto interpretativas como en la elección de un repertorio popular—que no les estarían autorizadas en otros escenarios. Cecilia Gasdia nos brinda, entre otras cosas, una Rosina del *Barbero* de acentos belcantistas, con esa facilidad para las *roulades* que la ha hecho triunfar en óperas como *Maometto II*, un primoroso *O mio babbino caro* de Gianni

Schicchi y la canción de Vilja de *La viuda alegre*, siguiendo la tradición de las sopranos italianas fascinadas por la opereta de Lehár (Tebaldi, Zeani, Kabaivanska, Ricciarelli). Leo Nucci nos ofrece un Fígaro rossiniano algo fatigado y con bastantes trucos, un *Eri tu de Un ballo in maschera* y un *Nemico della patria* de Andrea Chénier de cierto efecto y se une con fuerza a Ruggero Raimondi en el dúo de *I puritani*. El bajo boloñés, por su parte, ofrece a su afición algunas de sus mejores caracterizaciones, como la desopilante *Medaglia incomparabili* de *Il viaggio a Reims* o un *Dúo de los gatos* con la soprano más filológica que humorístico, cerrando con dos emotivas canciones (*Occhi di fata* de Denza y *Core ingrato* de Cardillo). Paolo Ballarin al piano sirve a tan dispar cometido con la solvencia de quienes están acostumbrados a acompañar este tipo de recitales. Entretenido.

R.B.I.

VARIOS

EL ANTHEM INGLÉS. Vol. IV. Coro de la Catedral de San Pablo. Andrew Lucas, órgano. Director: John Scott. HYPERION CDA 66678. DDD. 66'04". Grabación: Catedral de San Pablo, Londres, VI y VII/1993. Productor: Arthur Johnson. Ingeniero: Antony Howell.



La cuarta entrega de esta colección discurre mayormente por compositores a caballo entre la pasada centuria y la presente. Todos ellos, autores de segunda o tercera fila, pero con peso específico dentro de este género tan británico que es el *anthem*. El estilo es tan diverso, que es difícil aquilatarlo en pocas palabras, variando desde las inserciones modales de Mathias hasta el polifonismo pre-rafaelesco de Sir Edward Bairstow.

Buen coro, más por el dominio de estas obras que por sus cualidades intrínsecas (excelente cuerda de bajos); con riqueza de color pero algo lento en los matices. Una versión idiomática, sin duda.

F.B.C.

CANCIONES Y DANZAS DE LA EDAD MEDIA. Conjunto Sonus. DORIAN discovery DIS-80109. DDD. 69'02". Grabación: Charleston, c. 1993. Productores: James Carrier, John Holenko y Hazel Ketchum. Ingenieros: Leonard Gibbs y Marshall Todd.



Estos conjuntillos norteamericanos ponen mucha ilusión y amor en sus interpretaciones (vgr. Música Antigua de Alburquerque); pero sus criterios interpretativos y estilísticos, así como la ejecución *per se* se han quedado en la época de la triste conquista de Constantinopla por los turcos otomanos.

El *aggiornamento*, *hic et nunc* es una urgente necesidad. Zafia ejecución canora y discreta participación instrumental. Por lo demás, el disco trata diversas regiones geográficas de primer rango en el campo de la música bajo medieval: Galicia, el orbe alemán, el francés y el *Libre Vermell* de Montserrat. Huir.

F.B.C.

CANTOS SACROS MELKITAS: Himnos a la Virgen. Sor Marie Keyrouz, SBC. L'Ensemble de la Paix. HARMONIA MUNDI HMC 901497. DDD. 62'38". Grabación: XI/1993. Productor e Ingeniero: Nicolas Bartholomée.



Pocos saben que la Iglesia Católica no es sólo la Iglesia latina, sino que parte de las Iglesias orientales se unieron a la católica durante los siglos XVII y XVIII, conservando sus propios derecho y tradición litúrgica, y que incluso la Iglesia católica de occidente conserva más de un rito litúrgico: además del romano, que es el común, el ambrosiano (en Milán) y el hispano antiguo (en Toledo). Cada familia litúrgica es resultado de la evolución de varios troncos comunes y de la adaptación a la lengua, la historia y cultura de cada país. El rito melquita conserva todo el sabor oriental de su origen bizantino (melquita significa imperial, del siríaco *malka*, rey, y es la Iglesia que se mantuvo fiel al Concilio de Calcedonia, apoyada por los emperadores romano-orientales), que se vio transformado por los siglos de vida bajo la dominación musulmana, y que se manifiesta en una cultura y lengua árabes. Esa riqueza se manifiesta también en una música sacra propia.

La música melquita no es sólo árabe, sino que en ella se encuentran rasgos de su origen griego clásico y de la influencia siríaca. En un momento en que también se revaloriza el canto gregoriano (propio de la liturgia romana), no es extraño que las grabaciones de rito oriental obtengan éxito: esta es ya la tercera que ofrece Harmonia Mundi, precedida de dos CD dedicados al Tríduo Pascual en canto bizantino y en canto maronita (otra de las Iglesias orientales); la Hna. Keyrouz canta con rara perfección y con la sencillez de la proximidad popular unas melodías a la vez lejanas por los siglos que nos separan, pero también cercanas por su origen espiritual.

S.B.S.

CONCIERTOS PARA FLAUTA. Obras de Heinichen, Schickhardt, Telemann, A. Marcello y Vivaldi. Cuarteto Amsterdam Loeki Stardust. The Academy of Ancient Music. Director: Christopher Hogwood. L'OISEAU LYRE 436 905-2. DDD. 57'17". Grabación: Londres, VII/1992. Productor: Chris Sayers. Ingeniero: John Dunkerley.



Un disco que ofrece varias posibilidades de interés, no siendo la menor, en cualquier caso, el am-

plio instrumental puesto en juego por el cuarteto solista. Se recogen obras de un repertorio que cuenta con el protagonismo de las flautas—de dos a cuatro—, ya mediante la fórmula concertante habitual, ya como instrumentos obligados que forman parte de una distribución en dos coros (Vivaldi). Son muchas las combinaciones novedosas que aparecen en los instrumentos principales, a solo o en conjunción con la cuerda—Pastorell del *Concierto a 8* de Heinichen—, aunque también se pueden encontrar leves distorsiones en el registro más agudo de las flautas—tiempos centrales del *Concierto en re menor* de Schickhardt—, quizá achacables a la toma sonora. La obra más interesante del disco es el *Concierto en la mayor «in due cori»* RV 585 de Vivaldi, con su vaivén de lejanía y proximidad, que aquí es mucho más que una aplicación rutinaria del viejo recurso a la imitación del eco. La Academy contribuye con ejecuciones siempre correctas, de las que sobresale algún pasaje especialmente vivo, como el final del segundo de los conciertos de Schickhardt programados.

E.M.M.

MUSICA DIVINA. *Salmos y canciones sacras de la Inglaterra Isabelina.* Conjunto Walsingham. BNL 112854. DDD. 68'16". Grabación: VII/1993. Ingeniero: Bernard Neveu.



Nada nuevo en este disco compacto, excepto la inclusión de algunas obrillas de compositores menores (John Cosyn, Richard Allison). La interpretación es remansada y dulce; con el arpa como interesante aportación instrumental. Un disco correcto, sobre todo por los instrumentistas; pero sin rasgos sobresalientes. Quizás las glosas del flautista de pico merezcan ser resaltadas.

F.B.C.

MUSICA DE CAMARA ALEMANA DEL BARROCO. Vol. 5. Ricercar Consort. Director: Philipp Pierlot. RICERCAR RIC 098112. DDD. Grabación: Heverlee, V/1992. Productores: R. Simons y J. Lejeune. Ingeniero: J. Lejeune.



Esta quinta entrega del sello Ricercar dedicada a la música de cámara del Barroco alemán presenta una panorámica del repertorio para viola da gamba a lo largo de todo el siglo XVII. Repertorio que abarca desde piezas polifónicas interpretadas en cada tesitura por un representante de la familia de las gambas, lo que da como resultado un sonido redondo y denso, muy adecuado para piezas expresivas como la cromática *Paduana* y *Gagliarda* de Isaac Posch (m. 1623), a piezas concertantes, modernas a la italiana, para la *basse de viole*, único superviviente de la familia instrumental en las postrimerías del siglo (sonatas de A. Kühnel y J. Schenk, suite de D. Funck).

La producción del disco es muy correcta y de interés para los aficionados a este bello instrumento, que no sólo habló francés a lo largo de su gloriosa historia.

J.J.C.

MUSICA MEDIEVAL Y RENACENTISTA. Conjunto Supramúsica. Director: Telmo Campos Micó. PERTEGAS EGPCDF-5. DDD(?). 47'37". Grabación: 1992.



Primer disco de un grupo de música antigua castellanense, de la localidad de Vila-Real. Este trabajo es una miscelánea de conocidas piezas, planteado como carta de presentación de la novel agrupación frente al oyente. En él, descuella el ánimo y la sinceridad de estos músicos, así como la entrega a la hora de ejecutar estos pentagramas. Las instrumentaciones son originales y coloristas, respetando los criterios propios de las épocas por las que transitan. Junto al buen hacer de los instrumentistas, el orbe canoro es levemente inferior. En conjunto, una propuesta que merece nuestro apoyo; y que demuestra que las tierras valencianas constituyen un buen emporio para el florecimiento de formaciones dedicadas a estos periodos histórico-estéticos.

F.B.C.

NEVILLE MARRINER. Una celebración de cumpleaños. Bach: *Conciertos de Brandeburgo. Concierto para violín BWV 1042. Concierto para violín BWV 1041. Concierto para dos violines BWV 1043. Aria de la Suite n.º 3 BWV 1068.* Mendelssohn: *A Midsummer Night's Dream, Obertura, Op. 21. Música incidental, Op. 61.* Mozart: *Concierto para clarinete, KV 622. Sinfonías KV 183, KV 184, KV 199, KV 201.* Haendel: *Llegada de la reina de Saba de «Salomón».* Water Music. Chaikovski: *Suite, Op. 71a de «Cascanueces».* Rossini: *Guillaume Tell, Obertura.* Rodrigo: *Concierto de Aranjuez.* Ravel: *Bolero.* Elgar: *Marcha de pompa y circunstancia n.º 1 en re mayor, Op. 39.* Beethoven: *La batalla de Victoria, Op. 91.* Academy of St. Martin in the Fields. Philharmonia Orchestra (Mendelssohn). Staatskapelle Dresden (Ravel). Royal Concertgebouw Orchestra (Elgar). 6 CD PHILIPS 442 313-2. ADD/DDD. 440'21".



Nada que destacar, que ya no sepamos, de este versátil e interesante director como es Sir Neville Marriner. Al igual que el flautista marsellés Jean-Pierre Rampal, el 70 cumpleaños ha sido motivo especial de una reedición para conmemorar dicha efeméride.

Su versatilidad y flexibilidad en el repertorio han sido los elementos destacables y, así, el repertorio que presenta abarca desde Johann Sebastian Bach hasta el *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo.

Tres aproximaciones distintas pueden distinguirse de los seis CD que forman esta

conmemoración. La primera de ellas es la referente a la música barroca. En nuestros días, poco interés y fascinación presentan sus interpretaciones, si bien, en el caso de los *Conciertos de Brandeburgo* muestran el interés musicológico de ser la primera versión discográfica utilizada con los materiales orquestales preparados por Thurston Dart.

La característica común a las tres concepciones presentadas son sin lugar a dudas la solidez en la construcción sonora, llena de seguridad, empaque y expresividad, si bien, como insinuamos, sus versiones barrocas muestran un habla instrumental poco adecuada al discurso musical del siglo de las luces.

Esta lejanía, sin embargo, se hace más próxima en su propuesta mozartiana. Se trata de un Mozart fresco, juvenil, lleno de imaginación, donde cabe destacar al clarinetista Jack Brymer que realiza una fantástica e imaginativa versión del prerromántico *Concierto para clarinete, KV 622*.

Sus ejecuciones sinfónicas mozartianas no se dejan llevar ni por la ampulosidad y excesividad, si bien la intensidad y fuerza expresiva están latentes y vivas, en todo momento, en la ejecución de la única sinfonía *Sturm und Drang* de Mozart, la *Sinfonía n.º 25 en sol menor, KV 183*.

La tercera concepción (la segunda sería la mozartiana) la forman las obras de Mendelssohn, Chaikovski, Rossini, Rodrigo, Ravel, Elgar y Beethoven que nos enseñan al Marriner de las brillantes y fulminantes ocasiones.

Pocos secretos, con una direccionalidad y linealidad muy transparentes, son las que muestran unas lecturas fáciles de convencer al oyente, configurándose, muchas veces, en el punto exacto de referencia entre las diferentes ejecuciones y propuestas...

Parece que todo es fácil en manos de Marriner: justeza, precisión y lo más extraordinario, un sentido y gusto musical irreprochable que han convertido a Marriner en este mito de parámetros, estrictamente humanos y musicales.

O.P.T.

OBRAS PARA ORGANOS. Lionel Rogg, órgano. CASCAVELLE VEL 1028. DDD. 60'. Grabación: Victoria Hall, Ginebra, XII/1992. Ingeniero: Joseph Rotzetter.



El programa contenido en este disco se encuentra dividido en dos grandes bloques: una primera parte consagrada a la música francesa característica del órgano de Cavallé-Coll, con obras de Bach y Brahms. Esta mezcla tan variada de autores y estilos en una misma grabación se debe al propósito perseguido por ésta: dar a conocer las cualidades sonoras del nuevo órgano de la sala de conciertos Victoria Hall de Ginebra. Se trata de un instrumento de tipo sinfónico, que responde perfectamente a la sonoridad típica de los órganos construidos por Cavallé-Coll. El nivel interpretativo alcanzado por Lionel Rogg en este disco es bastante desigual. Las lecturas de los autores franceses citados quedan muy por debajo de las de Bach y Brahms. Esto es notorio, sobre todo, en el *Coral n.º 3* de Franck, presentado con una re-

gistración no demasiado acertada. Es curioso comprobar que la obra más interesante de este disco, tanto por razones interpretativas como por su adaptación al órgano, sea una página no escrita originalmente para este instrumento. Me refiero a las *Variaciones sobre un tema de Haydn op. 56*, conocidas también como *Variaciones sobre el Coral San Antonio*, compuestas por Brahms en dos versiones, una para dos pianos y otras para orquesta. La transcripción para órgano, realizada por el propio Lionel Rogg, resulta plenamente satisfactoria y constituye, al mismo tiempo, una soberbia adaptación a los recursos sonoros del instrumento-rey.

F.G.U.

ORQUESTA Y CORO DE RTVE.

Obras de Falla, Turina, Chávez, R. Halffter, Ginastera, Villalobos y Ravel. Pedro León y Angel Jesús García, violines. Directores: Luis Izquierdo, Enrique García ASENSIO y Sergiu Comissiona. 3 CD RTVE Música 65030 (OSyC-001), 65029 (OSyC-002) y 65028 (OSyC-003). DDD. 48'58", 54'22" y 48'34". Grabaciones: Madrid, X/1991; VI y VII/1991; V y VII/1992. Ingenieros: Garrido, Tejada, Alonso y Díaz.



Se reúnen en este estuche los que son CD n.ºs 1, 2 y 3 —antes hubo un número 0, con Manuel Galduf en el podio— de un empeño que ha puesto en marcha el sello RTVE Música para ofrecer versiones diversas de la Orquesta Sinfónica y Coro de la casa. Bienvenida sea la idea. Máxime cuando se manifiesta el propósito de continuar este primer lanzamiento de grabaciones con otras de conciertos en vivo; no sólo por venir, sino también de los que obran grabados en el archivo sonoro de RNE, tantos de ellos auténticamente históricos (pienso en algunos de la etapa de Markevich).

Estas últimas intenciones justifican, creo, el que se haya pasado por algo que *prima facie* pudiera considerarse como deseable para una iniciativa de este tipo: el establecer una planificación previa, con voluntad didáctica-informativa, de épocas, estilos, autores, etc. En cualquier caso, no le falta a cada uno de estos tres primeros CD una suerte de hilo conductor que les presta homogeneidad. Y así, en el n.º 1 se acoplan sendas obras de Falla y Turina que se graban por vez primera en esas versiones; el n.º 2 se reserva íntegramente a la música iberoamericana; el n.º 3, en fin, acoge, también íntegramente, títulos de Ravel muy íntimamente relacionados con lo hispano.

Como, por otro lado, las traducciones son, en general, plenamente convincentes —tanto por lo que atañe a la labor directorial, como a la respuesta colectiva de las dos agrupaciones radiotelevisivas y, quizás sobre todo, a la contribución de los dos espléndidos solistas propios— y los resultados materiales y técnicos de la grabación también lo son, no cabe sino aplaudir y desearte larga vida al itinerario que ahora comienza.

L.H.

SOBRE EL SIGLO XX. Ravel: *Pièce en forme de Habanera*. Honegger: *Introdu. Tomasi: Tryptique*. Stevens: *Sonata para trompeta y piano*. Poulenc: *Polka de la Torre Eiffel*. Enesco: *Légende*. Bernstein: *Rondo for Lify*. Bozza: *Rustiques*. Hindemith: *Sonata para trompeta y piano*. Wynton Marsalis, trompeta; Judith Lynn Stillman, piano. SONY SK 47193. DDD. 56'29". Grabación: Princeton, I/1992. Productor: Steven Epstein. Ingeniero: Charles Harbutt.



Evidentemente, se trata de un recital para trompeta y piano, un acoplamiento más bien raro en la música de cámara. El resultado es más que aceptable. El protagonista es el joven Wynton Marsalis (nacido en 1961), hijo de un músico de jazz, jazzista él mismo en algún momento y formado desde muy pronto en la más estricta tradición de la música culta, como la impartida, por ejemplo, en la Juilliard School. Desde luego, ha interpretado los típicos conciertos del Clasicismo dedicados a su instrumento. En esta velada de breves piezas de nuestro siglo destacan al menos dos de superior envergadura, la *Sonata* de Hindemith y la *Sonata* de Halsey Stevens, prolífico e interesante compositor neoyorquino que también era conocido por su monografía sobre Bartók. Marsalis y Stillman forman una excelente pareja en este atractivo concierto.

S.M.B.

TO THE EDGE OF DREAM. Obras de Takemitsu, Messiaen, Lutoslawski y Stravinski. John Williams, guitarra; Gareth Hulse, oboe d'amore; Paul Crossley, piano; Tristan Murail, ondas Martenot; John Shirley-Quirck, barítono. London Sinfonietta. Orquesta Philharmonia. Director: Esa-Pekka Salonen. SONY SMK 53 473. DDD. 74'27".



Es este un disco absurdo que recoge obras enteras —vaya por Dios, las dos de Takemitsu, *Vers l'arc-en-ciel*, *Palma* y *To the Edge of Dream*, pero, gracias a Dios, también *Los espacios del sueño* de Lutoslawski— y fragmentos de la *Sinfonía Turangalila* y *De los cañones a las estrellas* de Messiaen y de *La consagración de la primavera* de Stravinski. Todo ello es material conocido de otras grabaciones y el lector de SCHERZO ha sido informado acerca de él en el momento de su aparición. Las versiones son de una garantía absoluta, tanto en el inane Takemitsu como en las geniales propuestas de Lutoslawski, Messiaen o Stravinski que, en el caso de estos dos últimos, hay que escuchar enteras y verdaderas. No creo que así se consigan adeptos a la música contemporánea ni se añada un ápice de gloria a la figura de uno de los grandes directores de la joven generación. Más bien parece que se haya querido tener un detalle con el señor Salonen para que éste se sienta bien tratado por su casa de discos.

L.S.

TRIOS CON PIANO. Obras de García Abril, Montsalvatge y Turina. Trío Renais-

sance. IBERMEMORY IB-CD-028-I. DDD. 65'31". Producción con el patrocinio de Fundación Coca-Cola España. Ingeniero: Enrique Riela.



Coincidiendo con la presentación del Trío Renaissance en la sala de cámara del Auditorio Nacional —en concierto celebrado el 4 de febrero y en el que la Fundación de la Universidad Politécnica colaboró con la que ha auspiciado el presente CD—, salió éste a la luz, con contenido que sólo difiere del programa ofrecido en vivo en una de las obras: en el Auditorio se tocó como cuarto título el *Trío n.º 1, op. 18* de Saint-Saëns, obra sustituida en la grabación por el también *Trío n.º 1, op. 35* de Joaquín Turina.

Cuento lo anterior porque, como tuve la oportunidad de escuchar aquel concierto y comprobar en directo la excelente calidad individual y la homogeneidad camerística del nuevo Trío que forman Maite Berrueta, piano; Roberto Mendoza, violín y Jurgen van Win, violonchelo —homogeneidad bastante más alta, por cierto, que la que cabría esperar en un grupo recién creado—, puedo ahora expresar con mayor seguridad la también magnífica impresión que deriva de la audición de este disco. Y no sólo en el aspecto ejecutor aludido, sino también en lo que atañe a la versatilidad estilística de las versiones y a su mejor que buena plasmación material.

L.H.

LA TROMPETA CONTEMPORÁNEA.

Obras de Maxwell Davies, Jolivet, Nyman, Henze, Berio y Fenton. Graham Ashton, trompeta; John Lenehan, piano. Gregory Knowles, percusión. VIRGIN 7242 5 45003 2/9. DDD. 72'55". Grabaciones: The Maltings, Snape, Londres, V y VII/1991, I y III/1992. Productor: Tim Handley. Ingenieros: Mike Clements, Mike Hatch y Sean Lewis.



Nació este CD después de un quiebro de ciento ochenta grados en relación con la primera idea del trompetista que lo protagoniza, Graham Ashton. Basculó éste, en efecto, desde un propósito inicial de reunir música francesa para trompeta y piano, a hacerlo de las piezas contemporáneas para trompeta con cuya interpretación él había disfrutado más. Lo que, posiblemente, perdiera en homogeneidad el registro, lo ganó en oportunidad de ofrecer diversidades contrastantes en la invención creadora, y aún un más amplio manejo de las distintas fórmulas de mecánica ejecutora que el compositor pone hoy al alcance de los trompetistas. Y así, por ejemplo, si en la *Sonatina* de Henze no podemos hallar propósito renovador importante ni en el lenguaje ni en la técnica instrumental —aunque sí cierto desparpajo expresivo—, ya encontraremos en *Flugel and piano* de Nyman, díscolas ideas de partida para la combinación elegida, o múltiples efectos modificadores de la sonoridad convencional, desde el *flatterzunge* al doble golpe de lengua, en la *Sequeza X* de Berio, o en algún momento, incluso, del ejemplo de Fenton.

El formidable trompetista que es Ashton lo resuelve todo no ya con brillantez -que la gradúa con sabiduría- sino con algo más importante: con muy natural musicalidad. Lo que, predicado para páginas como las que aquí se agrupan, es doblemente meritorio. La diversidad de lugares para las grabaciones no alteran, ni en la substancia ni en los detalles, la alta calidad de las tomas.

LH.

VEINTE AÑOS DE HESPERION XX. Obras varias desde Cantigas de Santa María hasta el Contrapunctus 9 del Arte de la Fuga de Bach. Hespèrion XX. Director: Jordi Savall. ASTREE-AUVIDIS E 8522. DDD. 78'27". Grabaciones: 1978-1994.



Aunque Savall y Hespèrion XX no constituyen el único gran talento artístico de Astrée-Auvidis, pues este joven sello cuenta en su haber con un nutrido plantel de excelentes artistas, hemos de convenir que -quizás- sea el más importante de todo su elenco. El presente disco recopilatorio, al tiempo que muestra la espléndida y reputada trayectoria artística del director oriundo por línea paterna de Oliva (Valencia) y su formación, no deja de ser una *recogida de be-*

neficios (como en las operaciones bursátiles), aprovechando la fama internacional que el gambista de Iguada y su conjunto disfrutan, justamente, entre los aficionados y advenedizos. En consecuencia, absténganse los fieles conocedores del mundillo. Interesante para hacer un buen regalo. En resumen, una operación comercial de venta exitosa; pero de escaso interés para nosotros, a estas alturas de nuestras vidas. Una curiosidad: esta vez la participación de la Sra. Figueras es menos omnipresente que de costumbre.

F.B.C.

LA VOZ EN EL JARDIN. Canciones y motetes españoles comprendidos entre 1480 y 1550. Voces Góticas. Christopher Wilson, vihuela; Andrew Lawrence-King, arpa. Director: Christopher Page. HYPERRION CDA66653. DDD. 52'06". Grabación: IV/1993. Productor: Martin Comp-ton. Ingeniero: Tony Faulkner.



La pintura sobre tabla impresa en la portada de la carpetilla de este disco, la cual debe pertenecer a algún maestro español del denominado estilo hispano-flamenco, -por el acartonamiento de los paños, excesivamente almidonados, así como la introduc-

ción del paisaje, con intención detallista pero sin el conocimiento de la técnica del óleo, al tiempo que se advierte la lejana herencia goticista, por el alargamiento de las figuras- ya refleja a las claras la temática de este disco. Efectivamente, por la presencia de Adán y Eva en esta pintura ya adivinamos que este *Jardín* no es otro que el *Jardín del Edén*, del cual fueron expulsados nuestros bíblicos primeros padres, *primi parentes*. Recorriendo la citada temática a través de obras comprendidas entre los reinados de los Reyes Católicos y el del *Caesar* Carlos I, Christopher Page y su *Voces Góticas* diseñan su concepto de la polifonía, por lo general punzante y plena de aristas, enjuta y desgarrada, recordándonos la imaginería del talentino Alonso de Berruguete, escultor que -como su padre, el pintor Pedro de Berruguete- vivió en este período. Esta ánima interpretativa, de castellano espíritu, mengua en algunos motetes religiosos, como el titulado *Ave, Virgo, gratia plena* de autor anónimo.

Como es habitual, se intercalan piezas instrumentales, para el lucimiento de los instrumentistas acompañantes, especialmente el vihuelista Christopher Wilson. Algunas obras carecen de relación con la temática del pecado original, como la improvisación de Palero titulada *Paseábase el rey moro*.

F.B.C.

ARGENTA BARENBOIM CELIBIDACHE FRUHBECK KARAJAN KUBELIK MAAZEL MARKEVITCH MASUR MARTINON MEHTA MRAWINSKY MUNCH ROS-MARBA TEMIRKANOV SOLT BERGANZA CABALLE CARRERAS LORENGAR LUDWIG NORMAN SCHWARZKOPFF DE LOS ANGELES VISHNEVSKAIA KRAUS DOMINGO BARENBOIM BRENDEL VAN CLIBURN CUBILES GULDA ITURBI KEMPF PUEYO ROSTROPOVICH RUBINSTEIN SABATER WEISSENBERG ARRAU FRANCESCATTI GRUMIAUX LEON ARA MENUHIN HAITINK SPIVAKOV SZERYNG CASSADO COROSTOLA PUYANA SEGOVIA SAINZ DE LA MAZA YEPES RAMPAL ANTONIO CHAUVIRE MERCHE ESMERALDA FONTEYN GADES HOYOS JOSE ANTONIO PILAR LOPEZ LUISILLO MARIEMMA NUREYEV RC

Y este año

ASHKENAZY BÉJART DE LARROCHA MORENTE ULLATE RAIMONDI SAWALISCH... Y MUCHOS OTROS

Información y reservas

Teléfono (958) 22 18 44 - Fax (958) 22 06 91
Ibertex. - Turistex S.A. *258023522# Nivel: 032.

MINISTERIO DE CULTURA
(Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música)
JUNTA DE ANDALUCÍA
AYUNTAMIENTO DE GRANADA
DIPUTACION PROVINCIAL DE GRANADA

PATROCINADORES:
EL CORTE INGLES
LA GENERAL
SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES DE ESPAÑA
CERVEZAS ALHAMBRA
SIERRA NEVADA 95

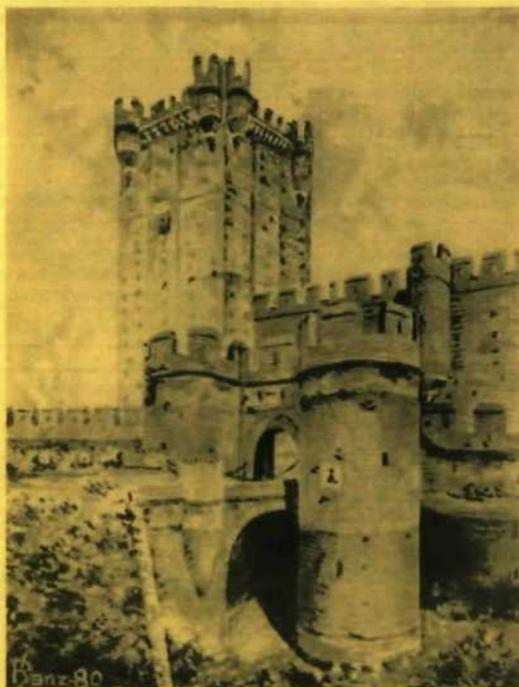
COLABORADORES:
INTRO INFORMATICA DE GESTION S.L.
KAWIBE SERVICIOS CULTURALES



MAY MANOLETE CANI HALFFTER BREM SAV GOMEZ MARTINEZ SERR SKODA HOGWOOD JAN FRUHBECK KARAJAN KU MARBA TEMIRKANOV SCHWARZKOPFF DE LOS CUBILESGULDA ITURBI FRANCESCATTI GRUMIA PUYANA SEGOVIA SAINZ GADES HOYOS JOSE A CAMARON FOSFORITO L HABICHUELAS DUATO OROZCO RILLING PIRES LACROIX CHAPELET TO OBRAZTSOVA ARGENTA MASUR MARTINON MEHTA CARRERAS LORENGAR DOMINGO BARENBOIM E RUBINSTEIN SABATER I SPIVAKOV SZERYNG C ANTONIO CHAUVIRE MEF MARIEMMA NUREYEV RC MAYA MANOLETE CANI HALFFTER BREM SAVALL ROZHDESTVENSKY OROZCO RILLING PIRES PENDERECKI LOPEZ COBOS GOMEZ MARTINEZ SERRANITO ZABALETA VEYRON-LACROIX CHAPELET TORRENT BERIO NONO BADURASKODA HOGWOOD JANOWITZ BATE RICCIARELLI OBRAZTSOVA ARGENTA BARENBOIM CELIBIDACHE FRUHBECK KARAJAN KUBELIK MAAZEL MARKEVITCH MASUR MARTINON MEHTA MRAWINSKY MUNCH ROS-MARBA TEMIRKANOV SOLT BERGANZA CABALLE CARRERAS LORENGAR LUDWIG NORMAN SCHWARZKOPFF DE LOS ANGELES VISHNEVSKAIA KRAUS DOMINGO BARENBOIM BRENDEL VAN CLIBURN CUBILES GULDA ITURBI KEMPF PUEYO ROSTROPOVICH RUBINSTEIN SABATER WEISSENBERG ARRAU FRANCESCATTI ARGENTA BARENBOIM CELIBIDACHE FRUHBECK KARAJAN KUBELIK MAAZEL MARKEVITCH

MAIREMA MENESEMARIO EN KOOPMAN TOLDRA ERECKI LOPEZ COBOS BERIO NONO BADURAZENBOIM CELIBIDACHE RAWINSKY MUNCH ROSR LUDWIG NORMAN BRENDEL VAN CLIBURN WEISSENBERG ARRAU CASSADO COROSTOLA E ESMERALDA FONTEYN ROSARIO PLISETSKAYA JO SANLUCAR DE LUCIA ALL ROZHDESTVENSKY TO ZABALETA VEYRONITZ BATE RICCIARELLI MAZEL MARKEVITCH I BERGANZA CABALLE VISHNEVSKAIA KRAUS PUEYO ROSTROPOVICH ARA MENUHIN HAITINK MAZA YEPES RAMPAL) PILAR LOPEZ LUISILLO AIREMA MENESEMARIO EN KOOPMAN TOLDRA

- Adam:** *Giselle*. Ermier. Royal Opera House.....70
- Albéniz:** *Iberia, Suite española, Cantos de España*. Requejo. Claves.....70
- Bach:** *Coros famosos*. Gardiner. Archiv.....71
- *Misa en si menor*. Karajan. DG56
- *Obra para órgano, vol. 5*. Ghielmi, Deutsche H. Mundi.....70
- *Pasión según San Mateo*. Haefliger, Engen, Seefried/Richter. Archiv.....70
- *Sonatas y Partitas*. Szeryng. DG.....56
- Barber:** *Las canciones*. Studer, Hampson/Browning, Emerson. DG.....71
- Battle/Rampal:** Recital. Sony.....89
- Beaux Arts, Trio:** Beethoven. Philips.....60
- Beethoven:** *Concierto para piano 1, Chopin: 7 Estudios*. Richter/Eschenbach. RCA.....72
- *Misa y Sinfonías 1, 2, 4 y 5*. Böhm. DG.....56
- *Septimino*. Weber: *Quinteto para clarinete*. Grupo de cámara de la Academy of Ancient Music. L'oiseau-lyre.....73
- *Sinfonía 6, Oberturas Coriolano y Egmont*. Giulini. Sony.....74
- *Sonatas para piano 21-27*. Pommier. Erato.....71
- *Tríos y Sonatas*. Casals, Végh, Horszowski y otros. Philips.....72
- Berlioz:** *Condennación de Fausto*. Markevich. DG.....56
- *La condennación de Fausto*. Rubio, Verreau, Roux/Markevich. Theorema.....73
- Biber:** *5 Sonatas*. Muffat: *2 Sonatas*. Conjunto Barroco de Friburgo. Deutsche H. Mundi.....73
- Boccherini:** *Sinfonías. Vol. 7*. Goritzki. CPO.....73
- Böhm, Karl:** Obras de Mozart. Philips.....60
- Boito:** *Nerón*. Ligabue, Baldani, Prevendi/Gavazzeni. I.O.R.....74
- Brahms:** *Trío Op. 40, 1 y otros*. Trío de trompa de Colonia. Antes.....74
- Bruckner:** *Sinfonía 6*. Bach-Webern: *Fuga*. Dohnányi. Decca.....75
- *Sinfonía 7*. Abbado. DG.....75
- Canciones y danzas de la Edad Media.** Sonus. Donan.....90
- Cantos sacros melquitas.** Keyrouz. H. Mundi.....90
- Caruso, Enrico:** Arias y canciones. RCA.....90
- Chaikovski:** *Romanzas*. Borodina/Gergieva. Philips.....76
- *Sinfonías 4, 5, 6*. Abbado. DG56
- Chopin:** *Nocturnos*. Barenboim. DG.....56
- Ciconia:** *Motetes, virelais y otras obras*. Alla Francesca. Opus 111.....75
- Danco, Suzanne:** Soprano. Album Rossini. Philips.....60
- Debussy:** *Obras orquestales*. Barenboim. DG.....56
- Donizetti:** *Fausta*. Kabaiwanska, Giacomini, Bruson/Oren. I.O.R.....75
- *Los mártires*. Gencer, Garaventa, Bruson/Gelmetti. I.O.R.....75
- Dvorák:** *Cuarteto 10. Janáček: Cuartetos*. Venbrugh. Collins...76
- *Quinteto con piano Op. 81, Cuarteto con piano Op. 87*. Pressler/Emerson. DG.....76
- El Anthem inglés.** Scott. Hyperion.....90
- Elgar:** *Concierto para chelo (en viola)*. Tres piezas. Bax: *Fantasia*. Golani/Handley. Conifer.....76
- Ferras, Christian:** Violín. Obras de Beethoven, Brahms, Schumann y Sibelius. DG.....56
- Frescobaldi:** *Arias musicales*. Alessandrini. Opus 111.....76
- Galway, James:** *Obras de Pachelbel y otras barrocas*. RCA.....90
- Gasdia / Nucci / Raimondi:** Arias y dúos de óperas. Bongiovanni...90
- Geminiani:** *Conciertos Op. 3, 1* Musici. Philips.....77
- Gendron, Maurice:** Violonchelo. Obras de Schubert, Beethoven, Debussy y otros. Philips.....61
- Haendel:** *Acis y Galatea*. Sutherland, Pears, Brannigan/Boult. Decca.....77
- *El Mesías*. Richter. DG.....56
- Hartmann:** *Cuartetos 1, 2*. Pellegrini. CPO.....65
- *Sinfonía 2*. Rickenbacher. Koch.....65
- *Sinfonía 4*. Metzmacher. EMI...65
- Haydn:** *La creación*. Markevich. DG.....56
- *Misa de Santa Cecilia*. Jochum. Mozart: *Misa de la Coronación*. Markevich. DG.....56
- *Sinfonías 96, 97, 98*. Kuijken, Deutsche H. Mundi.....77
- Hersant:** *Concierto para chelo y otras obras*. Palm/Tamayo. H.Mundi...77
- Ibert:** *Escalas, Concierto para flauta y otras obras*. Hutchins/Dutoit. Decca.....77
- Keiser:** *Pasión según S. Marcos*. Jelden, Bise/Dähler. Claves.....78
- La trompeta contemporánea.** Obras de Maxwell Davies, Jolivet, Nyman y otros. Ashton/Lenehan. Virgin.....92
- La voz en el jardín.** *Canciones y motetes españoles, 1480-1550*. Page. Hyperion.....93
- Lasso:** *Lágrimas de S. Pedro, Misa «Vide homo»*. Herreweghe. H. Mundi.....78
- *Pasión según S. Mateo*. Hillier. H. Mundi.....78
- Ligeti:** *Conciertos de violonchelo, de piano y de cámara*. Eötvös. Sony.....79
- Liszt:** *Sinfonía y Sonata Dante*. Barenboim. Teldec.....78
- Lully:** *Faetón*. Crook, Yakar, Smith/Minkowski. Erato.....78
- Mahler:** *La canción de la tierra*. Chookasian, Lewis/Ormandy. *Canciones sobre textos de Ruckert*. Stade/Davis. Sony.....79
- *Sinfonía n° 9*. Giulini. DG.....56
- *Sinfonía n° 9*. Karajan. DG.....56
- Mahler-Berio:** *9 Canciones*. Strauss: *5 Canciones*. Schmidt/Garben. RCA.....79
- Marriner, Neville:** Obras de Bach, Mendelssohn, Mozart y otros. Philips.....91
- Martín:** *Jaque al rey, La vuelta*. Belohlávek. Supraphon.....80
- *Los milagros de María*. Barová, Mrázová, Jindrák/Belohlávek. Supraphon.....80
- Medtner/Rachmaninov:** *Obras para dos pianos*. Alexeev/ Demidenko. Hyperion.....81
- Mendelssohn:** *Cuartetos Op. 44*. Ysaÿe. Decca.....80
- *Romanzas sin palabras*. Barenboim. DG.....56
- *Sinfonías 3, 4*. Bernstein. DG...80
- *Sinfonías 3, 4*. Flor. RCA.....80
- Messiaen:** *Pieza, Fantasia, Rondó y otras obras para 2 pianos*. Hill, Frith. Unicorn-Kanchana.....81
- Mozart:** *Bodas de Figaro*. Gallo, Mattia. MacLaughlin/Mehta. Sony.....82
- *Conciertos para piano 22 y 26*. Larrocha/Davis. RCA.....82
- *Conciertos para piano 8, 23, 24, 25*. Kempff/Leitner. DG.....56
- *Requiem*. Jochum. *Gran Misa*. Fricsay. DG.....56
- *Serenata K. 203, Sinfonía K. 181*. Hamoncourt. Teldec.....82
- *Sinfonías 29, 39, 40, 41*. Fricsay. DG.....56
- Música de cámara alemana del barroco.** Pierlot. Ricercar.....91
- Música medieval y renacentista.** Campos Micó. Pertegas.....91
- Músicas tradicionales.** Grecia, Bulgaria y otros. Chant du Monde y otros.....66
- Musorgski:** *Boris Godunov*. Kocherga, Lanin, Ramey/Abbado. Sony...68
- Narváez:** *Canción del emperador, Fantasia*. Y otras. Salazar. Tabalet.....83
- Obras para órgano.** Rogg, Cascavelle.....91
- Orquesta y Coro de RTVE.** Obras de Falla, Turina, Chávez y otros. RTVE.....92
- Pacini:** *María Tudor*. Walker, Lewis, Blades/Parry. I.O.R.....83
- Pachelbel / J.C. y J.M. Bach:** *Motetes*. Jungbauer. Deutsche H. Mundi.....84
- Palestrina:** *Músicas para San Lorenzo*. Laplénie. Accord.....83
- Ponce:** *Variaciones*. Y otros. Desiderio. Tabalet.....83
- Ponchielli:** *Los lituanos*. Garaventa, Hayashi, Cassis/Gavazzeni. I.O.R.....83
- Puccini:** *Madama Butterfly*. Kirsten, Banoni, Miller/Mitropoulos. Theorema.....83
- Rabinovich:** *Obras para piano*. Rabinovich y otros. Auvidis...62
- Ravel:** *Bolero, La valse, Rapsodia española*. Debussy: *Imágenes*. Munch. RCA.....85
- *Obras orquestales*. Ozawa. DG...56
- Reiner, Fritz:** Director. Obras de Beethoven, Strauss y otros. RCA.....64
- Richter, Sviatoslav:** Obras de Chopin, Schumann y Beethoven. Olympia.....89
- Rore:** *Misa «Praeter rerum senem»*. Des Prés: *Motete id*. Phillips. Gimell.....84
- Rossini:** *El barbero de Sevilla*. Berganza, Bruscantini, Casellato/Bartoletti. Bongiovanni.....85
- *El equivoco extravagante*. Bruscantini, Guglielmi, Baratti/Rigacci. Bongiovanni...85
- *Oberturas transcritas para viento*. Ponseee. Ricercar.....85
- *Sonatas 1-4*. Couvert. P. Verany.....84
- Rostropovich, Mstislav.** Violonchelo. Obras de Vivaldi, Tartini y otros. Russian Disc...58
- Rubinstein, Artur:** Piano. Obras de Brahms, Falla y otros. RCA.....63
- Saint-Saëns:** *La lira y el arpa, 5 Canciones*. Pollet, Perraguin/Mercier. Adès.....86
- Salmos y canciones isabelinas.** Walsingham. BNL.....91
- Scriabin:** *Los Estudios*. Magaloff. Auvidis.....87
- Schmitt:** *Sinfonía concertante y otras*. Sermet/Peterson. Auvidis.....86
- Schubert:** *Lieder*. Janowitz/Gage. DG.....56
- *Sonata D. 574, Trío D. 898*. Mozart: *Variaciones K. 359*. Oistrakh, Bauer, Trío Oistrakh. Praga.....86
- Schumann:** *Estudios sinfónicos, Fantasia Op. 17*. Richter. Praga.....86
- *Lieder*. Vol 2. Stutzmann/Collard. RCA.....87
- *Sinfonías*. Kubelik. DG.....56
- Sibelius:** *Cuartetos*. Wilanow. Accord.....87
- Simoneau / Alarie:** Arias y duetos. Philips.....60
- Smetana:** *Dalibor*. Prybyl, Kniplová, Jindrák/Krombholc.....87
- Sobre el siglo XX.** Obras de Ravel, Honegger y otros. Marsalis/Stilman. Sony.....92
- Strauss:** *Muerte y transfiguración, Sinfonía doméstica*. Szell. *Danza de «Salomé»*. Ormandy. Sony.....87
- Stravinski:** *Edipo rey, Sinfonía de los Salmos*. Desailly, Zidek/Anceri. Supraphon.....88
- *Petruchka, Scherzos ruso y fantástico, Fuegos artificiales*. Kitajenko, Chandos.....87
- Tagliaferro, Magda:** Piano. Obras de Liszt, Chopin, Weber y otros. Philips.....61
- Taneiev:** *Coros para voces masculinas*. Rybin. Chant du Monde.....88
- To the edge of dream.** Obras de Takemitsu, Messiaen y otros. Salonen. Sony.....92
- Tríos con piano.** Obras de García Abril, Montsalvate y Turina. Renaissance. Ibernemory.....92
- Veinte años de Hesperion XX.** Savall. Astrée.....93
- Verdi:** *Requiem*. Karajan. DG.....56
- Wagner:** *Fragmentos*. Studer, Meier, Jerusalem, Terfel/Abbado. DG.....88
- *Oberturas y Preludios*. Varios. DG.....56
- *Debora*. Banditelli, Hill/Nemeth. Quintana.....88



10º CURSO DE DIRECCION CORAL

Castillo de La Mota

**MEDINA DEL CAMPO
(Valladolid)**

8 al 17 de Septiembre

Información:

Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural
Servicio de Promoción y Cooperación Cultural
Monasterio de Ntra. Sra. del Prado
Autovía Puente Colgante, s/n
47014 - Valladolid

DIDACTICA Y PROFESORADO:

Interpretación:

—Alberto Blancafort París.

Técnica de Dirección:

—Mercedes Padilla Valencia.

Análisis:

—Daniel S. Vega Cernuda.

Trabajo vocal individual:

—Alfonso Ferrer Prieto.

Concierto 10º aniversario:

Profesores, alumnos y «Camerata Vocal de Salamanca».

Cómo montar una obra de hoy:

—Javier Busto Sagrado.

Iniciación al Canto Gregoriano:

—Ismael Fernández de la Cuesta.

Monitores de Dirección:

—Francisco J. Rodilla León.

—Rubén Martínez Ortiz.

Expresión Corporal, método «Cos-Art»:

—María Z. Belizán Chiesa.

Coordinación:

José Mª Morate Moyano
Velardes, 7, 2º E
47002 - Valladolid
Tfno.: (983) 29 41 14



**Junta de
Castilla y León**

CONSEJERIA DE CULTURA Y TURISMO

Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural

CONCIERTOS

ALBAL

Conciertos de Santa Ana

- 11-VI: Dúo Aedo.
- 18: Orfeón Navarro Reverter.
- 25: Collegium Instrumentale.

BARCELONA

- 12-VI: Coros infantiles y Joven Coro del Orfeó Català. (Palau).
- 13: Vol ad Libitum. Davies, Grèbol, Nuix, Padrós, Rossinyol, Schnittke. (IX Ciclo de música del siglo XX, sala Nick Havana).
- Orquesta de Cámara de la Escuela Superior de Música Reina Sofía. José Luis García Asensio. (Palau).
- 16: Ruggero Raimondi, barítono; Edelmíro Amaltes, piano. Liszt, Duparc, Fauré, Bellini, Ibert. (Palau).
- 18: Studio Isadora. (Palau).
- 21: Orfeó Català. Jordi Casas, Jaume Aragall, tenor. Tosti, Puccini, Rossini, Vives. (Palau).
- 28: Jove Cor y Orfeó Català. Conxita García y Jordi Casas. Soler, Boada, pianos. Brahms, Taltabull. (Palau).
- 6-VII: Joven Orquesta Sinfónica de Cataluña. Josep Pons, Sergi Alpiste, violín. Rossini, Mendelssohn, Beethoven. (Palau).

MADRID

- 8-VI: Ensemble de Madrd. Mark Fielding, piano. Franck, Schubert. (Fundación Juan March).
- 10,11,12: Orquesta y Coro Nacionales de España. Aldo Ceccato, Donath, Soffel, Vesti, Stamm, Chaikovski, Beethoven. (Auditorio Nacional).
- 11: Mario Monreal, piano. Chopin. (F.J.M.).
- 14: Sinfónica de Madrid. Theo Alcántara. Mendelssohn, Schumann. (Ciclo de la Comunidad de Madrid. A. N.).
- 15: Ensemble de Madrid. Fernando Poblete, Lutoslawski, Schule, Piazzolla, Dvorák. (F.J.M.).
- 16: Hermann Prey, barítono; Michael Andrés, piano. Mozart, Schubert. (Festival Mozart / A.N.).
- 17: Sinfónica de Castilla y León. Max Bragado, Alicia de Larrocha, piano. Mozart, Beethoven. (FM/AN).
- 18: Mario Monreal, piano. Chopin. (F.J.M.).
- 22: Quinteto Cuesta. Marisa Blanes, piano. Beethoven, Mozart, Francaix. (F.J.M.).
- 25: Sinfónica de Pittsburgh. Lonin Maa-zel. Programa por determinar. (Asociación Filarmónica. A. N.).
- 29: Quinteto Cuesta. Ligeti, Milhaud, Barber, Villa-Lobos.

SEVILLA

Música de las naciones

- 23-VI: Sinfónica de Sevilla. Yuri Temirkanov. Shostakovich, Sépina.

VALENCIA

Palau de la música

- 6-VI: Gregori Sokolov, piano. Beethoven, Chopin, Prokofiev.
- 21: La Capella Reial de Catalunya. Hespèrion XX, Jordi Savall, Monteverdi, Madrigales guerreros y amorosos.

AMSTERDAM

Festival de Holanda

- 11-VI: Huelgas Ensemble. Paul van Nevel. Lasso, *Lógrims de son Pedro*.
- 12: Orquesta de Cámara de la Radio de Holanda. Mark Foster. Xiaosong, Janssen, Dun, Zuidam, Qigang.
- 14: Asko Ensemble. Riccardo Chailly, Jean-Yves Thibaudet, piano. Rihm, Varèse, Stravinski, Francesconi, Nono.
- 18: Filarmónica de la Radio de Holanda. Coro Omro. Edo de Waart, Marcel Massis, Waldemar, Kim, Chausson. *Le roi Artus* (versión de concierto).
- 21: Nieuw Sinfonietta Amsterdam. Lev Markis. Henze, Liszt, Adams, Busoni, Wagner.
- 22: Coro de Cámara y Filarmónica de Rotterdam. Marc Minkowski. Howarth, Gens, Kuhlmann, de Mey, Monteverdi-Madama, L'Orfeo (versión de concierto).
- 28: Schoenberg Ensemble. Coro de Cámara de Holanda. Frans Brüggem. Bach, Stravinski, Knäfel, Schnebel.
- 29: Orquesta de Cámara de la Radio. Gesualdo Consort. Frans Brüggem. Stravinski, Gesualdo-Stravinski, Rameau, Schütz.

BEAUNE

XII Festival internacional de música barroca

- 1-VII: Les Arts Florissants. William Christie. Rameau, Charpentier.
- 2: La Petite Bande. Sigiswald Kuijken. Lully, Rebel, Rameau.
- 8: Il Seminano Musicale. Gérard Lesne. Stradella.
- 9: Ensemble Daedalus. Roberto Festa. Música renacentista italiana.
- La Capella Reial de Catalunya. Hespèrion XX, Jordi Savall, Monteverdi, Madrigales guerreros y amorosos.
- 10: Les Musiciens du Louvre. Coro Sagittarius. Marc Minkowski. Gens, Padmore, Fink, Smythe. Rameau, Hippolyte et Aricie (versión de concierto).

BLOSSOM

Festival de verano

- 2-VII: Orquesta de Cleveland. Leonard Slatkin. Sarah Chang, violín. Nelson, Lalo, Stravinski.
- 2,3: Banda del Festival de Blossom: Leonard B. Smith, Chaikovski, Sousa y otros.
- 9,10: Orquesta de Cleveland. Mariss Jansons. Franklin Cohen, clarinete. Wagner, Busoni, Berlioz / Ivan Moravec, piano. Rossini, Mozart, Sibelius.

ECHTERNACH

Festival internacional

- 12-VI: Vladimir Ashkenazi, piano.
- 17: Hamish Milne, piano.
- 19: Pepe Romero, guitarra.
- 25: Ensemble Wien-Berlin.
- 26: Staatskapelle de Dresde. Peter Schneider. Strauss, Brahms.
- 27: André Pagenel, órgano.
- 30: Coro de Namur. Sinfónica de la RTL. Pierre Cao. Reyghere, Windmüller. Brahms, Requiem alemán.

FLORENCIA

Mayo musical

- 8-VI: Cristiano Rossi, violín; Andrea Pestalozza, piano; Elio Battaglia, voz. Eisler, Webern, Schoenberg. (Teatro Comunale).
- 9: Coro del Mayo musical. Marco Balderi. (Basílica de la Santa Cruz).
- 10: Giorgia Tomassi, piano. Shostakovich, Chaikovski, Mendelssohn, Rachmaninov. (T.C.).
- 13,14,16,20: Orquesta del mayo musical.

- cal. Marcello Panni. *Dúo japonés*, espectáculo de Robert Wilson (teatro della Pergola).
- 17: Ensemble Modern. Ingo Metzmacher. Henze, Requiem. (T.P.).
- 21: Joven Orquesta Sinfónica de Chicago. Daniel Hege. Prokofiev, Bernstein. (T.C.).
- 22: Staatskapelle de Dresde. Giuseppe Sinopoli. Strauss, Bruckner. (T.C.).
- 23,27: Coro y Orquesta del mayo musical. Semion Bichkov. Poloektova, Blinkhof, Margita, Siena, Shostakovich, *Lady Macbeth* von Mzensk (versión de concierto).
- 28: Sinfónica de Pittsburgh. Lonin Maa-zel. Rachmaninov, Ravel. (T.C.).
- 30: 1-VII: Coro y Orquesta del mayo musical. Semion Bichkov. Schoenberg, Beethoven. (T.C. Plaza de la Señoría).

LISBOA

- 11,12-VI: Coro y Orquesta Gulbenkian. Corboz, Blasi, Fink, Macías, Jenkins, Verdi, Requiem. (Coliseo de recreos).
- 12: Maria João Pires, piano; Augustin Dumay, violín. Grieg, *Sonatas*. (Festival de Sintra, Palacio de Queluz).
- 16: Hélène Guimard, piano. (Festival de Sintra).
- 19: Rui Paiva, órgano. (Iglesia da Pena).
- 22: Truls Mark, chelo; Jean-Yves Thibaudet, piano. (Festival de Sintra).
- 24,26: Joseph Skuys, órgano. (convento de Mafra, iglesia de Nª Sª de Fátima).
- 25: François René Duchable, piano. (Festival de Sintra).
- 26: Orquesta Gulbenkian, Muhai Tang, Dumay, Wang, Pires, Beethoven, Brahms. (Auditorio de la Fundación Gulbenkian).
- 30: Anatol Ugorski, piano. (Festival de Sintra).
- 3-VII: Antoine Sibertin-Blanc, órgano. (Iglesia de la Magdalena).
- 8: Joaquim Simões da Hora, órgano. (convento de Mafra).
- 10: Cristina Ortiz, piano. Cuarteto de viento de Praga. (Festival de Sintra).
- António Duarte, órgano. (Iglesia da Pena).

LONDRES

Barbican Centre

- 5,9,12-VI: Sinfónica de Londres. Kent Nagano. Viktoria Mullova, violín. Ravel, Berg, Stravinski. / Yuri Bashmet, viola. Ellis, Mozart, Stravinski. / Ravel, Berlioz, Stravinski.
- 7: Midori, violín; Robert McDonald, piano. Schnittke, Bartók, Brahms, Szymanowski, Saint-Saëns.
- 10: Real Orquesta Filarmónica. Yuri Temirkanov. Zino Vinnikov, violín. Strauss, Mozart, Rachmaninov.
- 14: London Mozart Players. Howard Shelley, Michael Roll, piano. Beethoven, *Conciertos*.
- 17: Sinfónica de Londres. Richard McNicol. Copland, Ives, Berlioz, Stravinski. - Felicity Lott, soprano; Ann Murray, mezzo; Graham Johnson, piano. Purcell-Britten, Mendelssohn, Rossini, Brahms, Gounod, Saint-Saëns, Fauré.
- 19: Orquesta de Cámara Inglesa. Stephanie Gonley, violín; Ronan O'Hara, piano. Mozart, Vivaldi.
- 20,22,24,27,29: Cuarteto Borodin. Shostakovich, *Cuartetos*.
- 23: Sinfónica de Londres. Kent Nagano. Gidon Kremer, violín. Ravel, Adams, Prokofiev.
- 30: Sinfónica de Londres. Mariss Jansons. Alfred Brendel, piano. Beethoven, Bruckner.

The South Bank Centre

- 4-VI: Sinfónica de Chicago. Daniel Barenboim. Carter, Strauss, Brahms.

- 8: Murray Perahia, piano. Bach, Beethoven, Chopin.
- 9: English Baroque Soloists. Coro Monteverdi. John Eliot Gardiner. d'Arangelo, Organosona, Gilry, Silvestrelli, Prégardien, Margiono. Mozart, Don Giovanni (semiescenificada).
- 10,11: Orquesta Philharmonia. Rafael Frühbeck. Horacio Gutiérrez, piano. Glinka, Chaikovski, Rmski-Korsakov.
- 12: New London Consort. Philip Piccetti. *Camino Burano*. Coro y Orquesta Philharmonia. Rafael Frühbeck. Argentina, Bottono, Michaels-Moore. Orff, *Camino Burano*.
- 15: Christophe Coin, viola da gamba; Willem Jansen, clave. Forqueray, Rameau, Marais, Couperin.
- 16: Orquesta Philharmonia. Neeme Järvi. John Wallace, trompeta. MacMillan, Shostakovich.
- 17: Maurizio Pollini, piano. Beethoven, Schoenberg, Nono.
- 18: Orquesta Nacional Festival. Coros Pro Musica y Sociedad Coral de Londres. Glenn Barlow. Solistas. Mahler, *Octava*.
- 19: Coro y Orquesta de la Opera de Chelsea. Nicholas Braithwaite. Zandnai, *Francesca da Rimini* (versión de concierto).
- 19: Orquesta Philharmonia. Yoel Levi. Itzhak Perlman, violín. Bruch, Beethoven.
- 21,26,28,30: Orquesta Philharmonia. Kurt Sanderling. Mitsuko Uchida; Emanuel Ax, piano. Frank-Peter Zimmermann, violín; Antje Weithaas, violín; Michael Sanderling, chelo. Brahms, *Sinfonías y Conciertos*.
- 22: Orquesta Philharmonia. Coro Bach. David Willcocks. Wyn-Rogers, Davies, Whelan. Elgar, *El sueño de Geranico*.
- 26: Maratón de música contemporánea.
- 29: Sinfónica de la BBC. Edward Downes. Delius, Elgar, Holst.
- 1,2-VII: Philip Glass Ensemble. Glass. *La bella y la bestia*.
- 3: Asko Ensemble. Schoenberg Ensemble. Reinbert de Leeuw. Andriessen, *De materie*.

Wigmore Hall

- 11-VI: Hortus Musicus. Andres Mustonen. Praetorius, Haussman, Phalèse, Part.
- 16: Marc-André Hamelin, piano. Donizetti-Thalberg, Chopin-Liszt, Busoni, Wagner-Liszt, Schubert-Godowski.
- 17: Les Talens Lyriques. Christophe Rousset. Monteverdi, Lully, Lambert, Campra, Corelli, Fago.
- 18: Steven Isserlis, chelo; Stephen Hough, piano. Fauré, Debussy, Franck, Liszt, Glazunov, Grieg.
- 20: Orquesta Barroca de Friburgo. Gottfried von der Goltz. Bach, Zelenka, C.P.E. Bach.
- 21: St. James's Baroque Players & Consort. Ivor Bolton, Charpentier.
- 24: Quinteto Maxim Vengerov. Shostakovich, Brahms.
- 25: The Nash Ensemble. Lionel Friend. Holzmair, Pay, Schumann, Mahler, Brahms.
- 26: Palladian Ensemble. Locke, Purcell, Blow, Cima, Bertali, Fontana, Salaverde, Uccellini.
- 29: Cuarteto Vogler. Collins, Donohoe, Watkins, Smieta. Haydn, Brahms.
- 30: Marc-André Hamelin, piano. Schubert-Liszt, Alkan, Medtner, Schulz-Evler.
- 9-VII: Trio Fontenay. Haydn, Beethoven, Schubert.

PARIS

- 30-VI: Ensemble Intercontemporain. Markus Stenz. Jarrell, Lindberg. (Centro Georges Pompidou).

TOURNAINE

Fiestas musicales

- 10-VI: Augustin Dumay, violín; Maria João Pires, piano. 11: Cuarteto Cherubini. 11: Elisso Vrssladze, piano. 12: Mitsuko Shurai, soprano; Hartmut Holl, piano. 12: Oleg Zimmermann, Meneses, Portal. Ax. 17: Repin, Pergamenchikov, Penner. 18: Wolfgang Holzmair, barítono; Imogen Cooper, piano. 18: Sviatoslav Richter, piano. Cuarteto Borodin. 19: Jean-Marc Lusada, piano. 19: Douchable. Penner. Pergamenchikov, Pidoux, Justafre, Schumann.

VIENA

Musikverein

- 12-VI: Sinfónica de Viena. Coro de la Sociedad de amigos de la música de Viena. Georges Prêtre. Howarth, Himmelfarb, van der Walt, Holl. Mendelssohn, *Eliás*.
- Sexteto de Viena. Alois Posch, contrabajo. Brahms, Strauss.

ÓPERAS

CORDOBA

Gran Teatro

- DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Orquesta de Córdoba. Ortega, Sagi. 17,19-VI.

MADRID

Teatro de la Zarzuela

- WOZZECK (Berg). Ros Barbá. Plaza. Silja, Freier, Vogel, Clark. 20,22,24, 26,28-VI.

Teatro Albéniz: Festival Mozart

- DON GIOVANNI (Mozart). JONDE. Coro de la Comunidad de Madrid. Colomer. Hall-Tambasco. Weidinger, Gustafson, Tró, Shimmell, Lewis, Corbelli. 12,14-VI.
- ORFEO ED EURIDICE (Gluck). JONDE. Coro de la Comunidad de Madrid. Maag, López, Groop, Rodrigo, Monar. 26,28-VI.

SANTIAGO DE COMPOSTELA

Auditorio de Galicia

- CAVALLERIA RUSTICANA (Mascagni). PAGLIACCI (Leoncavallo). Coro del Gran Teatro y Sinfónica de Córdoba. 9,11-VI.

UBEDA

Teatro Ideal

- DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Opera de Cámara de Varsovia. 5-VI.

AMSTERDAM

Nederlandse Opera

- FALSTAFF (Verdi). Chailly, Pasqual, Pratico, Servile, Esperian, Bros. 11,13,16,19,22,24-VI.

Festival de Holanda

- NOACH (Janssen). Vis. Audi. Orques-

SERIE A

lunes 17 octubre. 19:30

PHILHARMONIA ORCHESTRA

Director: LEONARD SLATKIN
Solista: MICHAEL WHIGHT

- W. A. MOZART El rapto del serrallo. Obertura
Concierto para clarinete y
orquesta en La Mayor, KV 622
- J. MAHLER Sinfonía núm. 1 en Re Mayor, «Titán»

viernes 4 noviembre. 22:30

**GUSTAV MAHLER JUGENDORCHESTER
CORO DE VALENCIA**

Directores Titulares:
CLAUDIO ABBADO / FRANCISCO PERALES
Música del Siglo XX

- C. WEBERN Das Augenlicht, Op. 26
- V. VARESE Arcana
- L. FELDMAN Coptic Light
- K. KURTAG Obra de encargo

miércoles 30 noviembre. 19:30

**ORQUESTA SINFONICA DE BILBAO
SOCIEDAD CORAL DE BILBAO**

Directores Titulares:
THEO ALCANTARA / GORKA SIERRA

- F. MENDELSSOHN Sinfonía núm. 2, Op. 52
«Lobgesang»

jueves 8 diciembre. 19:30

FILARMONICA DE SAN PETERSBURGO

Director Titular: YURI TEMIRKANOV

- N. BORODIN Príncipe Igor, Obertura
- F. BRITTEN Variaciones sobre un tema de Purcell,
Op. 34
- L. CHAIKOVSKY Sinfonía núm. 6 en Si menor,
Op. 74 «Patética»

viernes 16 diciembre. 22:30

**SLOVAK PHILHARMONIC
PHILHARMONIC AND PRAGUE
CHAMBER CHORS**

Director: ZOLTAN PESKO

- F. LISZT Christus, Oratorio, G 478

martes 10 enero. 22:30

MIDORI

ROBERT McDONALD

Obras de BACH, SCHUBERT, BEETHOVEN y
SZYMANOWSKI

miércoles 18 enero. 19:30

ORQUESTA Y CORO DEL TEATRO BOLSHOI

Director Titular: ALEXANDER LAZAREV

- I. TANEYEV Cantata S. Juan Damasceno
para coro y orquesta, Op. 1
- A. SCRIABIN Sinfonía núm. 1 para coro y
orquesta en Mi Mayor

jueves 2 febrero. 19:30

ORCHESTRE NATIONAL DE FRANCE

Director Titular: CHARLES DUTOIT
Solista: JOSHUA BELL

- M. RAVEL Rapsodia española para orquesta
- L. LALO Sinfonía española para violín y
orquesta, Op. 21
- C. DEBUSSY Iberia
- M. RAVEL Bolero

martes 14 febrero. 19:30

**GÜRZENICH-ORCHESTER KÖLNER
PHILHARMONIKER**

Director Titular: JAMES CONLON
Solista: RENATE BEHLE

- R. WAGNER Lohengrin - Preludios, Actos I y II
Tristán e Isolda - Preludio y muerte de
Isolda
Ocaso de los Dioses - Ocaso, Viaje
de Sigfrido por el Rhin, Marcha
fúnebre, Escena final

viernes 24 febrero. 22:30

BAYERISCHES STAATSORCHESTER

Director Titular: PETER SCHNEIDER
Solista: LILYA ZILBERSTEIN

- V. VAN BEETHOVEN Concierto núm. 3 para piano
y orquesta en Do menor, Op.
37
- F. SCHUBERT Sinfonía núm. 9 en Do Mayor, «La
Grande», D. 944

IBERMÚSICA

y

FUNDACION

CAJA DE MADRID

TEMPORADA 94/95

**ORQUESTAS
del
MUNDO**

martes 7 marzo. 22:30

PHILHARMONIA ORCHESTRA

Director: WOLFGANG SAWALLISCH
Solista: MURRAY PERAHIA

- R. STRAUSS Macbeth, poema sinfónico, Op. 23
- R. SCHUMANN Concierto para piano en La
menor, Op. 54
- R. STRAUSS Ein Heldenleben, poema sinfónico,
Op. 40

jueves 9 marzo. 19:30

CAMERATA ACADEMICA SALZBURG

Director: SANDOR VEGH
Solista: JONATHAN GILAD

- L. VAN BEETHOVEN Górgolano, Obertura en Do
menor, Op. 62
- W. A. MOZART Concierto núm. 25 para piano
en Do Mayor, KV 503
Sinfonía núm. 41 KV. 551 «Júpiter»

martes 21 marzo. 19:30

**ORCHESTRA DEL MAGGIO MUSICALE
FIORENTINO**

Director Titular: ZUBIN MEHTA
Solista: MAXIM VENGEROV

- P. I. CHAIKOVSKY Concierto para violín, Op. 35
- M. MUSSORGSKY / M. RAVEL Cuadros de una
exposición

martes 28 marzo. 19:30

WIENER SYMPHONIKER

Director: NIKOLAUS HARNONCOURT

- J. HAYDN Sinfonía núm. 104 en Re Mayor,
«Londres»
- L. VAN BEETHOVEN Sinfonía núm. 6 en Fa
Mayor, Op. 68 «Pastoral»

jueves 20 abril. 19:30

**HUNGARIAN STATE SYMPHONY
ORCHESTRA**

Director: ADAM FISCHER
Solistas: KOLOS KOVATS / TAMARA TAKACS
50 Aniversario de la muerte de Bartok

- B. BARTOK Dos imágenes para orquesta, Sz. 46,
Op. 10
- El Castillo de Barbazul, Sz. 48, Op. 11

sábado 22 abril. 22:30

RADU LUPU

- B. BARTOK Suite para piano, Sz. 62, Op. 14
- R. SCHUMANN Davidsbündlerdänze, Op. 6
- F. SCHUBERT Sonata núm. 21 en Si bemol
Mayor, D. 960

miércoles 26 abril. 19:30

**SAN FRANCISCO SYMPHONY
ORCHESTRA**

Director Titular: HERBERT BLOMSTEDT

- C. NIELSEN Pequeña suite, Op. 1
- J. SIBELIUS Sinfonía núm. 6 en Re menor, Op. 104
- R. STRAUSS Also sprach Zarathustra, poema
sinfónico, Op. 30

SERIE B

martes 18 octubre. 19:30

PHILHARMONIA ORCHESTRA

Director: LEONARD SLATKIN
Solista: KATHLEEN BATTLE

- W. A. MOZART Arias a determinar
- G. MAHLER Sinfonía núm. 5 en Do sostenido menor

miércoles 16 noviembre. 19:30

DMITRI ALEXEEV

- R. SCHUMANN Arabesque, Op. 18
- Estudios Sinfónicos, Op. 13
- A. SCRIABIN Tres estudios
- S. RACHMANINOV Ocho preludios, Op. 23 y
Op. 32

miércoles 23 noviembre. 19:30

ORQUESTA SINFONICA DE GALICIA

Director Titular: VICTOR PABLO PEREZ
Solista: MIDORI

- M. BRUCH Concierto núm. 1 para violín y
orquesta en Sol menor, Op. 26
- S. SHOSTAKOVICH Sinfonía núm. 11 en Sol menor
«El Año 1905», Op. 103

miércoles 7 diciembre. 19:30

FILARMONICA DE SAN PETERSBURGO

Director Titular: YURI TEMIRKANOV

- D. SHOSTAKOVICH Sinfonía núm. 5 en Re menor,
Op. 47

viernes 9 diciembre. 22:30

ANDRAS SCHIFF

- J. S. BACH 15 Invencciones a tres voces,
BWV 787-801
- B. BARTOK Sonata para piano Sz. 80 (1926)
- L. VAN BEETHOVEN Sonata para piano núm. 29
en Si bemol Mayor, Op. 106
«Hammerklavier»

jueves 15 diciembre. 19:30

**ROYAL CONCERTGEBOUW ORKEST
AMSTERDAM**

Director: SIR GEORG SOLTI
Solista: EVGENY KISSIN

- L. VAN BEETHOVEN Concierto núm. 5 para piano
y orquesta en Mi bemol
Mayor, Op. 73 «El Emperador»
- B. BARTOK Música para cuerda, percusión y
celesta, Sz. 106

martes 17 enero. 19:30

ORQUESTA Y CORO DEL TEATRO BOLSHOI

Director Titular: ALEXANDER LAZAREV

- A. SCHÖNBERG Noche transfigurada, Op. 4
- J. BRAHMS Schicksalslied, Op. 54
- G. PUCCINI Misa de Gloria

jueves 19 enero. 19:30

KING'S CONSORT

Director: ROBERT KING
Solistas: LYNNE DAWSON/NANCY ARGENTA/
MICHAEL GEORGE

- Tricentenario de la muerte de Purcell
- H. PURCELL Celebrate this Festival
Dido y Eneas

miércoles 1 febrero. 19:30

ORCHESTRE NATIONAL DE FRANCE

Director Titular: CHARLES DUTOIT

- L. VAN BEETHOVEN Sinfonía núm. 4 en Si bemol
Mayor, Op. 60
- L. STRAVINSKY El pájaro de fuego

miércoles 15 febrero. 19:30

**GÜRZENICH-ORCHESTER
KÖLNER PHILHARMONIKER**

Director Titular: JAMES CONLON
Solista: ELENA BASHKIROVA

- W. A. MOZART Concierto para piano
a determinar
- A. BRUCKNER Sinfonía núm. 9 en Re menor
(A 124)

sábado 25 febrero. 22:30

BAYERISCHES STAATSORCHESTER

Director Titular: PETER SCHNEIDER
Solista: JULIA FAULKNER

- C. HALFFTER Mural Sonante
(Homenaje a Antoni Tàpies)
- R. STRAUSS Vier letzte Lieder
- D. SHOSTAKOVICH Sinfonía núm. 9 en Mi Bemol
Mayor, Op. 70

miércoles 8 marzo. 19:30

PHILHARMONIA ORCHESTRA

Director: WOLFGANG SAWALLISCH

- R. STRAUSS Metamorphosen
Tod und Verklärung, poema
sinfónico, Op. 24

miércoles 22 marzo. 19:30

**ORCHESTRA DEL MAGGIO
MUSICALE FIORENTINO**

Director Titular: ZUBIN MEHTA
Solista: MAXIM VENGEROV

- J. SIBELIUS Concierto para violín en
Re menor
- L. VAN BEETHOVEN Sinfonía núm. 7 en
La mayor, Op. 92

sábado 25 marzo. 22:30

**CHAMBER ORCHESTRA
OF EUROPE**

Director: IVAN FISCHER

- L. STRAVINSKY Concierto en Re
Obra a determinar
- L. VAN BEETHOVEN Sinfonía núm. 2
en Re mayor, Op. 36

miércoles 29 marzo. 19:30

WIENER SYMPHONIKER

Director: NIKOLAUS HARNONCOURT
Solista: RUDOLF BUCHBINDER

- W. A. MOZART Concierto núm. 20 para piano
y orquesta en Re menor,
KV. 466

J. BRAHMS Sinfonía núm. 1 en Do menor,
Op. 68

viernes 21 abril. 22:30

**HUNGARIAN STATE SYMPHONY ORCHESTRA
CORO DE LA COMUNIDAD
DE MADRID**

Directores: ADAM FISCHER / MIGUEL GROBA GROBA
Solista: JENO JANDO

- 50 Aniversario de la muerte de Bartok

- B. BARTOK Concierto núm. 2 para piano y
orquesta Sz. 95
El Mandarín Maravilloso Sz. 73,
Op. 19

martes 25 abril. 19:30

**SAN FRANCISCO SYMPHONY
ORCHESTRA**

Director Titular: HERBERT BLOMSTEDT

- A. BRUCKNER Sinfonía núm. 8 en Do menor,
A 117

ta Nieuw Ensemble Tuva. Mcfadden, Visser. **18,19,20,21-VI.**
WOLVENDORP (Wenjing). THE DEATH OF OEDIPUS (Xiaosong). Nieuw Ensemble. Spaanjaard, Timmer. Robson, Kelong, Vink, Godding. **24,25,26-VI.**

BERLIN

Deutsche Oper

AIDA (Verdi). García Navarro, Friedrich, Armiliato, Menghi, Halem, Wißel. **12,17-VI.**
TOSCA (Puccini). Arnell, Barlog, Eustatieva, Martin, Murgu, Fortune. **14-VI.**
DON CARLO (Verdi). Frühbeck, De Ana, Estes, Margison, Brendel, Fortune, Halem. **16,22,24,28-VI.**
DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG (Wagner). Frühbeck, Friedrich, Brendel, Halem, Schulte, Frey, Winbergh. **19-VI, 10-VII.**
KATIA KABANOVA (Janáček). Kout, Krämer, Johnson, Armstrong, Algien, Neracik. **23,26-VI.**
ZAR UND ZIMMERMANN (Lortzing). Hilsdorf, Baumenfeind, Edelmann, Maus, Röhl, Sieber. **25-VI.**
LA BOHÈME (Puccini). Frühbeck, Friedrich, Mora, Lukas, Carlson, Bradley. **2,3,5,6-VII.**
A KEKSZAKALLU HERCEG VARA (Bartók). ERWARTUNG (Schoenberg). Kout, Friedrich, Cowan, Soffel, Sandi, Armstrong. **7-VII.**

Staatsoper

IL GUARANY (Gomes). Neschling, Herzog, Crasnaru, Villarroel, Domingo, Alvarez. **11,14,20,24-VI.**
SALOME (Strauss). Märkl, Kupfer, Goldberg, Casapietra, Makris, Pederson. **12,16,20-VI, 10-VII.**
ADRIANA LECOUVREUR (Cilea). Luisi, Puggelli, Larin, Schmidt, Eustatieva, Lang. **15,18-VI.**
DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Kurz, Fischer, Pape, Francis, Zettisch, Garduhn. **17-VI.**
PELLEAS ET MELISANDE (Debussy). Gielen, Berghaus, Courts, Bornemann, Trepel, Arapien, Carlsen. **19,25,28-VI.**
CAPRICCIO (Strauss). Haenchen, Miller, Höhn, Mewes, Swensen, Trekel. **24,27-VI.**
ARIADNE AUF NAXOS (Strauss). Stein, Fischer, Kiefert, Adam, Murray, Orth, Goldberg. **26,29-VI, 2,5-VII.**
IL BARBIERE DI SEVIGLIA (Rossini). Guidanni, Berghaus, Matteuzzi, Chausson, Larmore, Hvorostovski. **30-VI, 3,7,9-VII.**

BONN

Oper der Stadt

LES CONTES D'HOFFMANN (Offenbach). Russell Davies, Rose, Araiza,

Bartz, Lind, Mäuel. **12,22-VI.**
DER FREISCHÜTZ (Weber). Russell Davies, Del Monaco, Mohr, Zarmas, Karsten, Lind. **13,23-VI.**
ARIADNE AUF NAXOS (Strauss). Kohn, Riber, Botha, Bartz, Beer, Volle. **16,18,21-VI.**

BRUSELAS

La Monnaie

LA TRAVIATA (Verdi). Pappano, K. y U. Hermann, Szymka, Kovacs, Ledbetter, Lavallo. **11,14,17,21,23,26,29-VI.**

BURDEOS

CARMEN (Bizet). Lombard, Baldi, Papis, Uriá-Monzón, Barbaux, Castets. **24,26,28-VI, 5,8,10-VII.**

COLONIA

Oper der Stadt

FAUST (Gounod). Agler, Decker, Mora, Nielsen, Rydl, Gardner. **11,14,17,19,23,26-VI.**
DIE WALKÜRE (Wagner). Conlon, Horres, Lakes, Behle, Moll, Muff. **12,15,18,22-VI.**

DRESDE

Semperoper

PRIHODY LISKY BYSTROUSKY (Janáček). Rennert, Hollmann, Raslainen, Ihle, Senden, Wolrad. **11,17-VI.**
MELUSINE (Reimann). Albrecht, Berndt, Barajnsky, Dernesch, Hoene, Martinsen. **12,26,29-VI, 2-VII.**
DER ZWERG (Zemlinsky). IL PRIGIONIERO (Dallapiccola). Metzmacher, Hossfeld, Kirchner, Thiede, Bröcheler, Pöppelreiter. **12,16-VI.**
LA CLEMENZA DI TITO (Mozart). Albrecht, Pontek, Blochwitz, Stumpfhuis, Kirchner, Poulsen. **18,25-VI.**
DON GIOVANNI (Mozart). Layer, Decker, Barth, Tennfjord, Kunz, Trost. **22,28-VI, 1-VII.**
ARIADNE AUF NAXOS (Strauss). Rennert, Muck, Emmerlich, Thiede, König, Orth. **24-VI.**
DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Kurz, Kirst, Pape, Blochwitz, Bär, Blanck. **30-VI, 3-VII.**

DROTTNINGHOLM

Festival de ópera

ORLANDO PALADINO (Haydn). McGegan, Crámér, Berg, Nilsson, Soldh, Dahlberg. **2,4,6,8,10-VII.**

GENOVA

Teatro Carlo Felice

LA REGINETTA DELLE ROSE (Leoncavallo). Gavazzoni, Donati, Mazzola, Gavazzoni, Antoniozzi, Canonici, Camstra. **14,16,19,21,22,25,26,28-VI.**

GINEBRA

Grand Théâtre

LOHENGRIN (Wagner). Thielemann, Carsen, Tschammer, Moser, Johansson, Welker. **10,14,17,20,24,27,30-VI.**

GLYNDEBOURNE

Festival de ópera

EUGEN ONEGIN (Chaiikovski). Davis, Vick, Prokina, Winter, Drabowicz, Thompson. **11,13,16,20,23,26-VI, 1,6-VII.**
LE NOZZE DI FIGARO (Mozart). Haitink, Medcalf, Finley, Hagley, Schmidt, Fleming. **12,14,18,21,24-VI, 3,8-VII.**
THE RAKE'S PROGRESS (Stravinski). Davis, Cox, Henschel, Hickey, Upshaw, Page. **19,22,25,27-VI, 4,9-VII.**
DON GIOVANNI (Mozart). The Orchestra of the Age of Enlightenment. Rattle, Warner, Cachemaille, Martinpelto, Ainsley, Roorcroft. **10-VII.**

USBOA

Teatro São Carlos

VEC MAKROPULOS (Janáček). Krecmer, Sobel, Larson, Kale, Jar, Schirmer. **26,28,30-VI.**

LONDRES

Covent Garden

AIDA (Verdi). Downes, Moshinsky, Studer, D'Intino, Barclay, O'Neill. **16,20,24,27-VI, 1,4,6,7,9-VII.**
MANON (Massenet). Davis, Cox, Vaduva, Joshua, Barclay, Jones. **2,5,8-VII.**

English National Opera

PETER GRIMES (Britten). Atherton, Alberly, Langridge, Cairns, Opie, Howard. **14,16,21,24,30-VI.**

LYON

Opera de Lyon

LA TRAVIATA (Verdi). Nelson, Grüber, Devinu, Farina, Larcher, Pochon. **16,19,22-VI.**

MILAN

Teatro alla Scala

RIGOLETTO (Verdi). Muti, Deflo, Alagna, Alvarez, Ferrari, Giordani. **11,13,15,17,28,30-VI.**

DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SE-RAIL (Mozart). Savallisch, Strehler, Costa, Devia, Hellmann, Kilduff, Moll, Streit. **27,29-VI, 1,4,5,7,9-VII.**

MONTPELLIER

Opéra Comédie Berlioz

LE NOZZE DI FIGARO (Mozart). Robertson, Auvray, Surjan, Furlanetto, Coad, Bayo. **10,12-VI.**

MUNICH

Bayerische Staatsoper

DER FLIEGENDE HOLLÄNDER (Wagner). Fricke, Gierke, Rootenng, DeVol, Schunk, Knobel. **9,12,17-VI.**
NABUCCO (Verdi). Steinberg, Halmen, Fondary, Ombuena, Burchuladze, Varady. **11,16,20-VI.**
LE NOZZE DI FIGARO (Mozart). Daniell, Rennert, Raimondi, Johansson, Mentzer, Hagley. **18,21-VI.**

PARIS

La Bastille

TOSCA (Puccini). Ozawa, Schroeter, Vaness, Domingo, Leiferkus. **11,13,17-VI.**
CARMEN (Bizet). Darlington, Gomez, Uriá-Monzón, Larin, Ferrarini, Rondot. **18,20,21,23,25,28-VI, 1,3,4,6,8-VII.**

Châtelet

DAS RHEINGOLD (Wagner). Tate, Strosser, Hale, Koch, Gentile, Straka. **25,29-VI, 2-VII.**
DIE WALKÜRE (Wagner). Tate, Strosser, Niskanen, Koptchak, Hale, Huddstodt. **26,30-VI, 3-VII.**

ROMA

Teatro Dell'Opera

PAGLIACCI (Leoncavallo). Zeffirelli, Giacomini, Gasdia, Gavanelli. **11,12,14, 15,16-VI.**

TURIN

Teatro Regio

LA CENERENTOLA (Rossini). Campanella, Carosi, Blake, Spagnoli, Dara, Larmore, Pertusi. **14,16,18,19,21, 23,25,26,28,30-VI.**

VENECIA

Teatro La Fenice

TURANDOT (Bosoni). PERSÉPHONE (Stravinski). Boder, Clerici, Dassistia, Hawlata, Hass, Frey, Rauch, Wagner, Ardant. **11,14,16,18-VI.**

VIENA

Staatsoper

CARDILLAC (Hindemith). Schirmer, Pieczonka, Coelho, Grundheber, Fink, Lippert. **11,17,20,23-VI.**
DIE WALKÜRE (Wagner). Dohnányi, Meier, Eaglen, Elming, Salmiinen, Morris. **12-VI.**
DON CARLO (Verdi). Sutes, Millo, Zajack, Scanduzzi, Lima, Chernov. **13,16-VI.**
LA BOHÈME (Puccini). Luisi, Mazzaria, Carter, Shicoff, Skovhus. **14-VI.**
ARIADNE AUF NAXOS (Strauss). Stein, Quittmeyer, Kilduff, Marc, Berry. **15,19-VI.**

SIEGFRIED (Wagner). Dohnányi, Schnaui, Jerusalem, Morris, Stabbert. **18-VI.**
LE NOZZE DI FIGARO (Mozart). Muti, Gasdia, Norberg-Schulz, Shimell, Terfel. **21,24,28-VI.**
LES CONTES D'HOFFMANN (Offenbach). Badesa, Dessay, Coelho, Fritoli, Araya, Morris. **22,25,29-VI.**
GÖTTERDÄMMERUNG (Wagner). Dohnányi, Schnaui, Jerusalem, Salmiinen, Pederson. **26-VI.**
TOSCA (Puccini). Oren, Kabaiwanska, Pavarotti, Milnes. **27,30-VI.**

Volkoper

DIE LUSTIGE WITWE (Lehár). Eschwé, Raimondi, Dorak, Ruzicka, Thomsen. **12-VI.**
DER ZIGEUNERBARON (Strauss). Halász, Coelho, Terzakis, Wasserlof. **17-VI.**
DIE FLEDERMAUS (Strauss). Wächler, Otenthal, Karwautz, Araya, Dickie. **18-VI.**
DAS LAND DES LÄCHELNS (Lehár). Eschwé, Kales, Leitner, Gortzaga, Forster. **19,25-VI.**
WIENER BLUT (Strauss). Bauer-Theussi, Rudifera, Steinsky, Minich, Dickie. **22-VI.**
EINE NACHT IN VENEDIG (Strauss). Eschwé, Steinsky, Löwinger, Prager, Thomsen, Vincent. **27-VI.**

ZURICH

Opernhaus

DON CARLO (Verdi). Fischer, Lehnhoff, Raimondi, Dessi, Araiza, Baltas. **12,19,29-VI.**
LA BELLE HELENE (Offenbach). Harmoncourt, Lohner, Kasarova, van der Walt, Martinovic, Chausson. **14-VI.**
UN BALLO IN MASCHERA (Verdi). Fedoseiev, Hamppe, La Scola, Zancanaro, Zampieri, Rey. **17,22,25-VI.**
DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Welkert, Mosuc, Chalker, Polgár, Frey. **24-VI.**
RUSALKA (Dvorák). Welsen-Möst, Piplits, Benadová-Cap, Lechner, Kallisch, Winbergh, Holl. **26,28-VI, 1,3-VII.**
FEDORA (Giordano). Honeck, Asagaroff, Baltas, Cameras, Chausson, Ghazarian. **2-VII.**

CONVOCATORIAS

CONCURSO EUROPEO DE COMPOSICION PARA JOVENES.

Edad límite: no haber cumplido los 35 años el 15-IV-1995. Tema: obras para violín y piano de unos 7' de duración. Celebración: Amsterdam, Concertgebouw, III-IV, 1995. Premio: 10.000 florines holandeses. Fecha límite de la inscripción: 1-X-94. Información: tño. 3120 573 05 73, fax 3120 573 05 60.

VII CONCURSO DE VIOLIN «JUAN MARTINEZ BAGUENA».

Para estudiantes de violín nacidos o residentes en la Comunidad Valenciana. A: para menores

de 15 años el 22-XI-94. Premios: 50.000 pts, 25.000 pts. B: para menores de 27 años el 22-XI-94. Premio: 300.000 pts. Fecha límite de admisión de la solicitud: 28-X-94. Información: tño. 96 369 67 32.

XIV CURSO DE INICIACION AL ORGANICO BARROCO ESPAÑOL.

Convoca: Asociación «Manuel Marín» amigos del órgano. Celebración: Medina de Rioseco, Valladolid, 22/27-VIII-94. Profesores: Lucía Riaño, interpretación; Angel de la Lama y Luis Ibáñez, historia; Angel de la Lama, registración; María Luisa Velasco, acompañamiento. Fecha límite de admisión de la solicitud: 15-VI-94. Información: tño. 983 55 42 74, 983 29 51 02.

PREMIOS NACIONALES DE MUSICA 1994 DE LA GENERALITAT DE CATALUÑA.

Especialidades: 1. Honorífico por una trayectoria destacada a favor de la música catalana. 2. Composición. 3. Edición. 4. Disco. 5. Sala por su programación. 6. Promotor. 7. Intérprete de música clásica. 8. Intérprete de música contemporánea. 9. Intérprete de música de jazz. 10. Intérprete de música ligera. 11. Intérprete de canción catalana. 12. Intérprete de música tradicional catalana. Premios: 1.000.000 pts. para cada una de las especialidades, salvo la honorífica que carece de partida económica. Fecha límite de admisión de la solicitud: 30-VI-94. Información: Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

Orfeo: letra y música



Oskar Kokoschka. *Psique liberándose de las ataduras de Amor*, del ciclo *Orfeo y Euridice*.

Mito por excelencia de la música, Orfeo es este año protagonista señero de la programación del Festival Mozart que organiza esta casa que es la suya. Monteverdi, Gluck y Haydn nos traen su peculiar expresión de quien inventó instrumentos músicos, se enamoró, volvió de los infiernos con su amada —otros tuvieron menos suerte— y fue, al fin, vencido por las mujeres que le dieron muerte en una de las muestras más flagrantes de injusticia sexual que recuerdan los anales del género humano. Hasta de pederasta lo acusaron para cubrir con el velo de la infamia una desgana que no tenía más razón que su fidelidad a la única a la que amó verdaderamente, tan así fue que por mirarla la envió de nuevo a las tinieblas. Nuestro dossier trata de repasar lo que la música ha ofrecido, a lo largo de la historia, a su pagano patrón, pero no olvida la evolución literaria del propio mito, única forma de comprender por qué lo es: porque vence al tiempo. Al fin y al cabo, la humanidad se inventa estas cosas para que le sobrevivan. Una discografía complementa, por el lado de la utilidad inmediata, lo que pretende ser, de la mano de un grupo de especialistas de primera fila, una suerte de guía de oyentes y lectores en estas órficas fechas.

L.S.

El mito de Orfeo

Muy pocos mitos hay, si es que hay alguno, que puedan competir con el de Orfeo en resonancia poética y musical a lo largo de la tradición literaria europea. Muy pocos, en efecto, combinan tanta fascinación y tantos prestigios, en una trama sencilla y paradigmática en la que el relato mítico enfrenta los poderes mágicos del amor y la música a los dominios de la muerte, en un trágico desafío de triste final. Nos conmueve el empeño imposible de Orfeo y su ajustada derrota en los umbrales del Hades. Los melódicos lamentos del cantor griego resuenan melancólicamente en los ecos de muchos poetas y siglos distantes. El viaje oscuro del citaredo apolíneo evoca simbólicamente, en su sencillo entramado mítico, el desafío de otros poetas, movidos también por el amor y la música ante el dolor y la soledad.

Recordemos de nuevo, en sus trazos esenciales, su ejemplar historia y su feroz final. Contaba el mito, pues, que nació en Tracia como hijo de la ninfa Calíope y el dios Apolo (aunque para otros fue su padre el rey tracio Eagro). De sus padres heredó, sin duda, la hermosa voz y el genio musical. Como Apolo, Orfeo maneja la lira o la cítara, y, como su madre, una de las nueve Musas, canta inspiradamente las gestas de los dioses y los héroes. Canta tan armoniosamente que sus canciones conmueven a las fieras y los peces, que acuden a oírle en corros pacíficos o asoman sus cabezas sobre las aguas alegres, y hasta a los árboles, que se mueven en pos de sus melodías, y hasta a las mismas peñas agrestes.

Participó en la heroica expedición de los Argonautas y logró, con sus cantos, vencer los sonoros reclamos de las Sirenas tentadoras. La nave Argo y su tripulación famosa tuvieron la fortuna de contar así con su mágica ayuda y su música apolínea.

Se casó por amor con la bella Eurídice, a la que una serpiente causó la muerte con su ponzoña. Y por ella se aventuró hasta el mismo Hades, el reino de la muerte de tajantes límites, en un esforzado empeño para rescatar de las sombras a su amada. Con su lira y sus cantos

logró apaciguar la fiera del Cancerbero y penetrar así en el reino de Hades; y allí, ante el trono del implacable soberano y su esposa Perséfone, supo con su música y su canto obtener de ellos el inaudito favor de la liberación de Eurídice. Sólo una condición pusieron Hades y Perséfone: que no se volviera Orfeo a mirar a su esposa mientras cruzaran el oscuro dominio de su reino. Ella detrás y él delante, marcando con su música el camino del retorno, caminaron entre las sombras. Sólo al tocar ya el umbral del Hades, volvióse Orfeo para observar si realmente Eurídice estaba a su lado. Y así, quebrando el tabú, la perdió otra vez, para siempre.

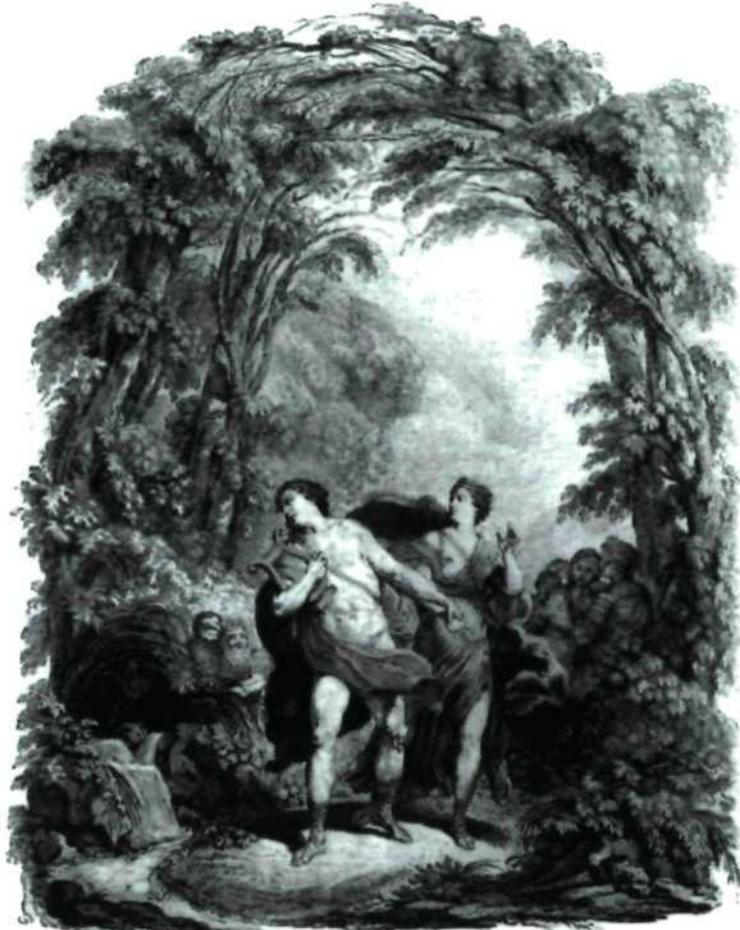
De nuevo las quejas desesperadas del viudo Orfeo conmovieron las selvas y llenaron los aires de melodías melancólicas. Y desde entonces el solitario Orfeo no quiso tener más amores con mujeres. Se cuenta que fundó en Tracia los misterios de Dioniso. El hijo de Apolo habría sido, como los mismos sacerdotes de Delfos, un adepto también del dios de la orgía y el entusiasmo, compensando con los frenéticos éxtasis y las danzas báquicas la serenidad algo fría de su padre, el luminoso Apolo.

Pero fueron las bacantes enfurecidas quienes le dieron muerte, cayendo sobre él en tropel y descuartizándolo, en el festivo *sparagmós* del rito báquico, en los montes de Tracia. Acaso las mujeres estaban irritadas porque las había desdenado, o porque las marginaba de los cultos dionisiacos, o acaso fue el mismo dios Baco quien inspiró en ellas, como hiciera en otros casos, el furor homicida.

Después de que las ménades lo desmembraran, su cuerpo quedó enterrado por los cuidados de las Musas, al pie del Olimpo, en Pieria; pero su cabeza y su lira, arrojadas al río Hebro, navegaron por las aguas hasta el mar y, a través del Egeo, llegaron a las costas de la isla de Lesbos. Allí fueron recogidas, y la hermosa cabeza del hijo de Apolo y la musa de hermosa voz pudo reposar bajo tierra. En aquella isla renació luego la poesía lírica con inigualable

fuerza poética; y allá, en torno a la tumba santa de los restos de Orfeo, venían a cantar los mejores ruisñores de Grecia.

Tal es, en sus líneas esenciales, la mítica historia de Orfeo,



Frontispicio de la primera edición de Orfeo y Eurídice. Grabado de Charles Monnet, 1764. (Bayerische Staatsoper).

músico y poeta, peregrino del Hades, situado entre Apolo y Dioniso, iniciador de misterios sacrificado bárbaramente por las ménades tracias, cuyos cantos van más allá de la muerte misma. Una figura un tanto extraña dentro del repertorio de los héroes helénicos, porque viene del norte salvaje, con un halo misterioso, empuñando una lira o una cítara apolínea, pero con un aire extranjero, simbolizado en parte en su atuendo tracio.

Por todo eso su nombre se asoció pronto con una secta que proclamaba un saber iniciático sobre el mundo del Más Allá, con unos ritos purificadores y unos hábitos dietéticos singulares. La secta de los órficos y su doctrina, el orfismo, fueron desde el siglo V a.C. los difusores de ciertos misterios y teorías espirituales, que apuntaban a un saber del Otro Mundo y la supervivencia del alma en la Otra Vida, con recompensas para los iniciados en sus cultos. Esta habría de tener gran influencia en el mundo helénico, y en ciertos filósofos, como el mismo Platón.

También se le adjudicaron a Orfeo ciertos himnos religiosos, los llamados *Himnos Orficos*, así como una *Teogonía* (que sólo conocemos muy fragmentariamente). Los poemas de esa colección de *Himnos*, que tenemos bien estudiados y traducidos, son, sin embargo, de época tardía y contienen vagos reflejos del auténtico orfismo. Que, en todo caso, poco aporta a la figura mítica de su patrón, nuestro músico Orfeo.

Como otros grandes héroes, desafió al mismo Hades al franquear las barreras del reino de la muerte. Que lo haga portando como arma la lira y por amor a su esposa, en un audaz intento de rescate, es lo que lo define. Frente a Odiseo, que fue al mundo de las sombras a consultar al adivino Tiresias sobre su regreso a Itaca; o frente a Teseo, que bajó a raptar a la divina Perséfone; o frente a Heracles, que con su habitual fuerza y osadía llegó a por el fiero guardián, el perro Cerbero de tres cabezas; o frente al dios Baco que, según las *Ranas* de Aristófanes, atravesó el Aqueronte para resucitar a un autor trágico, Eurípides o Esquilo.

2

Es evidente la vinculación de la magia de Orfeo con la música, en el doble aspecto de poeta y cantor, por un lado, y maestro en pulsar la lira o la cítara, por otro. Para los griegos los dos aspectos iban unidos. El encanto con el que Orfeo hechiza a los animales salvajes, las aves y los peces, y los árboles y rocas, es el mismo que le sirve para franquearse el acceso al Hades. La escena de Orfeo cantando en el Hades está finamente descrita por Ovidio —en *Metamorfosis*, X, 40 y ss.—. No ladró el feroz Cancerbero a su paso, no protestó Caronte, el barquero infernal, por un rato se detuvieron los tormentos de los condenados, las mismas Erinias y los Jueces infemales, y todos

los moradores del Hades lloraron al oír sus melodiosas quejas, y Perséfone y Plutón cedieron conmovidos a su súplica (como cuenta también Virgilio). Quizás ninguna otra escena revele mejor el encanto de la música que este conmovedor canto en las tinieblas del Otro Mundo.

Está claro que ese don musical le viene al vate por su ascendencia. Y es música apolínea la del citaredo o liróforo tracio. Aunque F. Nietzsche insistió con nueva hondura en el contraste entre lo apolíneo y lo dionisiaco, ya los griegos eran conscientes de su oposición en el ámbito musical. El poeta Píndaro describe bien los efectos e ingredientes de una y otra: en la *Primera Pítica* evoca el luminoso y sereno encanto de la

música de Apolo, y en un conocido *Ditirambo* (Frg. 70 b Snell) recuerda, también en una escena en el mundo de los dioses, la orgiástica alegría con que invita a la danza el cortejo —flauta, panderetas y tambores— con que avanza Dioniso.

De Apolo ha heredado Orfeo su lira —aquella que el sagaz Hermes inventara y regalara a su hermano olímpico. Aunque en otras versiones y recreaciones posteriores del mito, Orfeo tenga en sus manos otros instrumentos (como el arpa bretona, el violín, la guitarra, o la trompeta del jazz), es la lira su instrumento canónico. Esa lira tan antigua en el mundo mediterráneo, que ya llevan algunas figurillas de las Cícladas, y también los más antiguos aedos, y que luego acompañará los poemas de los grandes líricos de Lesbos.

La tradición del mito de Orfeo atraviesa los siglos, desde la época arcaica, en que aparecen las primeras alusiones en fragmentos poéticos y en algunas pinturas (cf. W.K.C. Guthrie, *Orfeo y la religión griega*, trad. esp., Eudeba, 1970, y R. Böhme, *Orpheus, der Sänger und seine Zeit*, Berna, 1970) hasta las *Argonáuticas Orficas*,

poema anónimo del siglo IV de nuestra era, en el mundo griego. Está en los grandes poetas romanos, en la *Geórgica IV* de Virgilio y en las *Metamorfosis* (libros X y XI) de Ovidio, por citar dos textos clásicos famosos. Los autores cristianos reinterpretaron su imagen como un símbolo del Buen Pastor y lo consideraron como un precursor de Cristo, «*verus Orpheus*».

En la Edad Media la figura de Orfeo, poeta y peregrino al mundo de los muertos, suscitó numerosos ecos y glosas, desde Boecio al poema inglés *Sir Orfeo* (de mediados del s. XIV) y el extenso *Orpheus and Eurydice* de R. Henryson (ya del XV) y la renacentista *Fabula di Orfeo* de A. Poliziano (hacia 1480). El amante desesperado, poeta incomparable, noble y audaz retador de la muerte, aparece en múltiples alusiones y autores (Cf. J.B. Friedmann, *Orpheus in the Middle Ages*, Cambridge-Massachusetts, 1970). En el lay cortés del *Sir Orfeo*, a diferencia del modelo griego, su historia tiene un final feliz, en que Orfeo recupera a su dama Heurodis y su reino en Tracia.

Después de Poliziano, son también muchos los autores del



Rilke en su habitación del Hotel Bison. París.

Renacimiento y del Barroco que resucitan a Orfeo en todo tipo de composiciones, alabando su lealtad y su tristeza. (Y no falta quien lo recuerde en relación a la gesta argonáutica, como P. Ronsard en *Orphée en forme d'Elegie*). Los románticos verán en él no sólo al amante desesperado, sino también al poeta que con su genio penetra en los misterios de la naturaleza. Lo órfico cobra nuevos tonos con el Romanticismo, y Orfeo reaparece en Hamann, Herder, Goethe, Novalis, Hölderlin, y Shelley. Es ese aspecto del poeta como vate, desgarrado y sabio, lo que también impresiona en autores de comienzos del s. XX. En Rilke, en F. Werfel, en O. Kokoschka, C. Spitteler, I. Goll, G. Benn, y otros autores alemanes, Orfeo es cifra y símbolo del destino poético. Expresionismo y simbolismo se combinan en estas evocaciones, como más tarde lo harán el existencialismo y el surrealismo en las de L. Housman (*The Death of Orpheus*, 1921), S. Benelli (*Orfeo e Proserpina*, 1928), R. Lindemann (*Orpheus und Eurydice*, 1941) y J. Anouilh (*Eurydice*, 1941).

Si Rilke —a quien repetidamente le atrajo el mito— vio en Orfeo una figura apolínea, en sus magníficos *Sonetos a Orfeo* (1923), otros han preferido dotar de trazos dionisiacos su imagen y colorarlo en un decorado exótico. Así V. Mello de Morães —en *Orfeu da Conceição*, tragedia, 1956) recrea la leyenda en el marco del Carnaval de Río, en una atmósfera de ritmos africanos. Esta obra sirvió de guión a la película *Orfeo negro* de Marcel Camus (1958). También J. Cocteau llevó al cine su *Orfeo* (drama de 1926, y film de 1949). Tenebrosa es también la atmósfera de *Orpheus descending* (1957) de T. Williams, en que el protagonista es un guitarrista en el turbulento Sur de U.S.A., violento y báquico.

Como hacíamos notar, la pervivencia del mito órfico en diversas épocas es una muestra de los fascinantes mitemas que su trama de amor, música, magia y muerte, concita y combina. En la poesía actual puede seguirse la traza de esos ecos, como ha hecho Eva Kushner en ámbito francés (*Le mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*, París, Nizet, 1961), y R. Kabel en el alemán (*Orpheus in der Deutschen Dichtung der Gegenwart*, Tesis doctoral, Kiel, 1964).

Pero igualmente notable es la huella del mito en la tradición operística. Podemos comenzar con la *Euridice* de O. Rinuccini y G. Peri (1600), y seguir con el *Orfeo* de Striggio y Monteverdi (1607), *La morte d'Orfeo* de St. Landi (1619), el *Orfeo* de Buti y Rossi (1647), *Il pianto d'Orfeo* de Chiabrera y D. Belli (1616), y una docena de óperas más hasta llegar a la más famosa de Calzabigi y Gluck, *Orfeo ed Euridice* (de 1762), obra maestra del repertorio. Que suscitó luego algunas parodias, entre las que destaca la chispeante de J. Offenbach, *Orphée aux enfers* (1858).

De nuestro siglo son el *Orfeo* de O. Kokoschka y E. Krenek (1926), *Les malheurs d'Orphée* de A. Lunel y D. Milhaud (1926) y *La favola di Orfeo* de A. Casella (1932), así como el ballet de I. Stravinski (de 1947). También conviene recordar el poema sinfónico de F. Liszt *Orpheus* (1853), y, por citar algo más reciente, el *Orfeo II* de L. Berio (1984), inspirado en la ópera de Monteverdi. (Para todos estos datos me ha sido útil el artículo «Orfeo» de E. Frenzel en su *Diccionario de argumentos de la Literatura universal*, trad. esp.^a, Madrid, Gredos, 1976, que ofrece algunos más).

3

Entre Apolo y Dioniso, Orfeo es un héroe del canto y la música,



Página autógrafa de Orfeo y Euridice de Gluck (1764). Biblioteca de la ópera de París.

de mágicos poderes, y también luego como un chamán venido de Tracia para iniciar a sus fieles en una nueva senda espiritual con su meta en el Otro Mundo. Los llamados órficos se purificaban con una austera ascética y gozaban en sus textos revelados de una sabia y misteriosa doctrina, con instrucciones para el viaje al Más Allá, tras la muerte. Según Ovidio y Poliziano, en su apartamento

de las mujeres Orfeo había introducido la pederastia y el amor entre hombres, y por ello había atraído sobre sí el odio feroz de las mujeres tracias. Acaso Dioniso cooperó con Afrodita en la venganza. Tal vez su extremada fidelidad a Euridice lo condenó no sólo a la soledad, sino también a su cruel muerte. El vencedor de las Sirenas acabó descuartizado por las bacantes. Su cabeza —rememora Virgilio en sus versos de la *Geórgica IV*— flotaba entre las aguas del Hebro repitiendo el nombre de Euridice y «¡Euridice, Euridice!» repetían los ecos. (Y, como anota R. Graves, esa cabeza parlante o cantora nos evoca el tema mítico celta de la cabeza parlante del divino Bran, en otros paisajes). Amor más allá de la muerte. Según algunos, la cabeza de Orfeo profetizaba en un santuario oracular hasta que el mismo Apolo, celoso, vino a prohibirle tal oficio. Ya el autor de las *Argonáuticas Orficas* puso en relación el nombre de Orfeo con la palabra *orphne*: «tinieblas». El hijo del luminoso Apolo penetra en efecto en el mundo de la sombra, pero ilumina su senda con su palabra inspirada y su música mágica, en un ambiguo triunfo. O en un magnífico final trágico, según se vea.

Carlos García Gual

* Nota bibliográfica. Para un estudio más amplio, reciente y atractivo, ver el libro de Ch. Segal, *Orpheus. The Myth of the Poet*, Baltimore, 1989.

Mito, signo, tradición

Orfeo en la literatura

Como casi todos los mitos, el de Orfeo es símbolo no de una sino de varias cosas a la vez. Como tal entra en un proceso encadenado de sucesivas y, a veces, simultáneas simbolizaciones que, en su caso, se reducen a dos: a) la representación del misterio de la muerte y la resurrección; y b) el poder encantatorio de la música y de la poesía. Lo primero explica su descenso a los infiernos; lo segundo, el poder de hechizo y seducción que, con su palabra y con su música, esta figura ejerce. Orfeo no sólo es capaz de convencer a Perséfone y Plutón para que le devuelvan a su esposa muerta: es también capaz de emocionar a los hombres y a la naturaleza con el canto que narra su dolor. En la figura de Orfeo hay rasgos que tienen correlato tanto en el *Poema de Gilgames* como en las leyendas de Heracles y Teseo; e, incluso, se ha visto un muy interesante paralelo en la leyenda de Aikut y Yotowi de una tribu india de Norteamérica —si bien en ésta el esposo se queda con la esposa en el Hades y no regresa al mundo de los vivos, como sí hace Orfeo—. En un brillante

y documentado estudio el hellenista Luis Gil —de quien tomo algunos de estos datos— indica cómo el paso de «las personificaciones» propias del pensamiento mítico a las «abstracciones» propias del pensamiento lógico hizo de Orfeo «el primer héroe intelectual de la leyenda griega»: un héroe, cuya fuerza estriba no en el poderío de las armas sino en la convincente eficiencia de su música y de su palabra, capaces una y otra de despertar el enternecimiento necesario como para acceder a sus súplicas los dioses y liberar, en la belleza de su arte, nuestro dolor los hombres. Las alusiones más antiguas son las de los *Bassárai* o *Bassarides*, de la *Licurgía* de Esquilo, las del trágico Aristias, y las del comediógrafo Antífanes, que compusieron sus respectivos «Orfeos»; el verso 357 de la *Alcestis* de Eurípides y un pasaje —el 179— del *Banquete* de Platón. También el verso 122 del *Epitafio de Bión* de Mosco, y un fragmento de Hermesianacte. En la literatura latina el descenso de Orfeo es recogido y tratado por los poetas (Virgilio, Ovidio, Séneca, Estacio, Lucrecio) y por los mitógrafos (Apolodoro, Conón y Fulgencio). Pero tal vez sea Virgilio quien, en el libro VI de la *Eneida* le haya dado un contenido trascendente y mítico mayor: su Eneas viaja al infierno guiado por la Sibila y llevando —como salvoconducto, contraseña o talismán— la rama dorada: el

muérdago, que mientras el resto de la vegetación muere, florece y que es, por ello, un símbolo de la vida en la muerte y de la excepción al carácter regular del ciclo. En Virgilio encontramos lo que podemos llamar su «primera posibilidad de simbolización»: representar el misterio de la vida en la muerte; en Ovidio, en cambio, encontramos el segundo —la fuerza de la música y de la palabra— y, junto a ellos, otro motivo: el del amor, expresado en su *causa viae est coniunx* («mi esposa es el motivo y razón de mi viaje»). Sobre uno y otro se forma el patrón medieval del *Sir Orfeo*, escrito en el Siglo XIV en un dialecto del Sur de Inglaterra, y, sobre todo, los versos 49-52 del *Purgatorio* de Dante, en los que Gilbert Highet reconoce la impronta de las *Geórgicas* (IV, 523-527) de Virgilio: Dante —dice— «coloca el nombre de Virgilio exactamente en la misma posición, dentro de cada verso, allí donde Virgilio, al narrar los lamentos de Orfeo por su amada, arrebata de sus brazos para ser devuelta al mundo de los muertos, había colocado el nombre de Eurídice». Según Jacqueline Cerquiglini-Toulet, el mito de Orfeo está



Orfeo, Corot. París, Gabinete de Estampas.

presente en la literatura de los Siglos XIV y XV, en los que no sólo aparece como figura histórica en una reflexión arqueológica sobre el origen de la poesía sino que también funciona como signo en un esbozo de la teoría de los géneros. En el final de la Edad Media, Orfeo es un emblema del poeta en su relación con lo sagrado, que se expresa por medio de figuras y cuyo discurso conduce a la verdad. En cierto modo eso era el Orfeo atacado por Platón que lo contraponía a la absoluta fidelidad de *Alcestis*: Orfeo también era —y esto es lo que la última etapa del Medievo recoge— un emisario de los dioses ctónicos que regresa del mundo de los muertos para transmitir su mensaje a los vivos; tarea ésta que legitimaba por sí misma su misión. Así aparece en *Genealogiae deorum gentium liber XIV* de Boccaccio, que lo presenta en compañía de Museo y de Lino. Y así aparece, en 1405, en Christine de Pizan. En ésta la figura de Orfeo es, por así decirlo, doble: por un lado, y de acuerdo con los comentarios de Santo Tomás a la *Metafísica*

de Aristóteles, Orfeo es el ejemplo del poeta filósofo y, a la vez, por relación al canto y al amor, el símbolo del poeta lírico. El «*ve vidi Orfeo*» —de *Inferno* IV, 140— es recogido aquí como prueba de su condición de sabio; y, más aún, de la sabiduría que, según esta concepción, acompaña y adorna la fi-

gura del poeta. Pero la figura de Orfeo, en esta época, también es un signo que se opone a Teseo, Heracles y Tiresias. La explicación de Ovidio en las *Metamorfosis* (X, 20-22) sobre la verdadera y única razón de su viaje de descenso a los infiernos (causa viae est coniunx) es recogida y traducida en el *Ovide Moralisé* del Siglo XIV.

Orfeo se convierte así en el paradigma del antihéroe caballeresco, que no va en pos de la aventura; que va armado con un arpa y no con una espada, y que, en vez de seguir el lema «armas y amores», se entrega a un único y verdadero amor. Esto mismo aparecía ya en el *Somni* de Bernat Metge, escrito en 1399, y que subraya este rasgo del Orfeo ovidiano y medieval, al referir que: «No son vengut aci per mirar les tenebres infernals a les quals necessariament totes coses mortals ha (n) devallar, ne per encadenat lo coll de Cerbero, axi com alguns han fet». En el Siglo XV, *Le Debat de la Dame et de l'Escuyer* contrasta las figuras y acciones de Hércules y de Orfeo. Y, en *L'Epistre Othea*, de Christine de Pizan, las armas y la lira se oponen: Orfeo no puede ser un modelo de conducta para el caballero; y, en razón de ello, se le asigna una función social: se le excluye de la representación de la sabiduría, y su nombre queda polarizado para la representación de lo irracional. Bernat Metge lo opone a Tiresias: la figura de Orfeo —como su discurso lírico— corresponde al amor, a la ilusión y a la juventud; el de Tiresias —como su discurso didáctico— corresponde a la sabiduría y la experiencia. Pero, además de este doblete, se crea otro par, no contrapuesto como el anterior, sino complementivo y asociado: el de Orfeo—Aristeo, en cuyo acorde la Baja Edad Media acuña y expresa su visión del lirismo. Orfeo y Aristeo representan los dos rostros del lirismo y del amor: la armoniosa y la discordante, la medida y la desmesurada. El descenso a los infiernos se interpreta así como un exceso de deseo que, en vez de redimir a Eurídice, la hace morir dos veces: sufrir una doble muerte. Guillaume de Machaut distingue entre Orfeo y Polifemo: entre el arpa del primero y la flauta del segundo, entre lo educado y lo rústico, entre el poeta y el pastor. Pero no resuelve sus contradicciones: sólo las resume. En toda figura literaria hay un momento en que no se distingue su ir de su volver. Esto es lo que, con el mito de Orfeo, sucede en el Siglo XIV, cuando, en *Le Paradis d'Amour*, Jean Froissart une las funciones del sueño y las de la poesía: Morfeo y Orfeo se asocian en la casi homofonía de sus nombres y eso determina su absorción —la del uno por el otro, la del otro por el uno. Este proceso de simbolizaciones sufre en el Renacimiento otra transformación: se convierte en emblema del sincretismo filosófico y político de una nueva Edad de Oro y su canto —música, poema y profecía a la vez— encarna, como ha visto François Rigolot, «la promesa utópica de una verdadera restauración». Precisamente la primera pieza dramática sobre un tema clásico escrita en una lengua moderna fue el *Orfeo* de Poliziano: mitad égloga y mitad ópera, su tema es el trágico amor y la trágica muerte del músico Orfeo, sujetos ambos a la ley del error involuntario y al castigo por su culpabilidad. Compuesta para



Virgilio leyendo La Eneida a dos musas. Mosaico del siglo tercero.

la corte de Mantua en 1471, su autor tenía 17 años cuando la compuso. El Renacimiento reescribió el mito mediante diferentes procedimientos, —acumulativos unos, selectivos otros— que le permitieron operar sobre un amplio número de exégesis y practicar sobre ellas ampliaciones, supresiones, cortes y recortes. Esta reescritura del mito se tradujo en una contaminación de modelos —virgilianos y ovidianos— y en lo que Eva Kushner ha denominado «mitología proyectiva». En Erasmo, Orfeo es emblema de la *concordia mundi*. Por eso Louise Labé reivindica para la mujer apasionadamente enamorada el derecho de asimilarse a la figura del Orfeo-poeta. Siguiendo el relato de Ovidio y de cómo, en la versión de éste, Orfeo, privado de Eurídice, renuncia al amor de toda otra mujer y se entrega a la pedofilia (lo que atrae sobre sí el furioso ataque de las Ménades), Louise Labé y Etienne Jodelle transgreden la identidad sexual de Orfeo, aunque no rechazan su función como *poeta-theologus* y *pulcherrimus concionator*, que es como Santo Tomás de Aquino lo califica y llama. Para éste Orfeo es una figura —*unus de primis philosophis qui erant quasi «poetae theologae», loquentes metricae de philosophia et de Deo...*— que ha de ser interpretada como la de un agente al servicio de la civilización. De ahí que Orfeo sea, para el Renacimiento, un símbolo también de todo programa de cultura. En la latinidad había dos Orfeos: el de Virgilio y el de Ovidio. Y, dentro del mismo Ovidio, había también dos. Louise Labé altera el orden habitual del relato ovidiano y propone —erasmianamente— un *altior sensus*. Charles Segal subraya que, en Virgilio, Orfeo es condenado por transgredir el ciclo natural: en Louise Labé, Orfeo permanece fiel a la Eurídice del reino de los muertos, y eso le impide amar a otra mujer del mundo de los vivos. Rabelais narra la muerte de Orfeo y la llegada de la lira a Lesbos. Louise Labé habla de que Febo le ha dado la lira «que los

versos solía cantar del amor lesbio». En cierto modo, Louise Labé rehace, a su manera, a Ovidio, al admitir la pedofilia de Orfeo (*Metamorfosis*, X, 143-161 y 161-219) y al asumirla en su proceso de identificación; de autoproyección identificativa y simpatética. Ronsard y du Bellay prefieren la perfrasis: aluden a la inversión de Orfeo pero también la eluden.

Pero las asociaciones de Orfeo no terminan ahí. La pintura cristiana primitiva representaba al Buen Pastor con los atributos propios de Orfeo y embelesando con su palabra y su música a todo su rebaño. Clemente de Alejandría había comparado a Orfeo con Cristo. Vossler sugiere que el Orfeo asociado con la naturaleza virgen en las versiones virgiliana y ovidiana y el Orfeo de estas interpretaciones cristianas, generó otro Orfeo, que era una síntesis de la poesía bucólica escrita a imitación de los modelos clásicos y de las piezas religiosas denominadas *sacre rappresentazioni*. A este tipo de Orfeo mixto corresponderían tanto *El marido más firme* de Lope de Vega como *El divino Orfeo* de Calderón. Las dos son versiones dramáticas del mito de Orfeo, pero una lo es «a lo humano» —la primera— y otra lo es «a lo divino» —la segunda—. En cualquier caso parece haber cierta relación entre la leyenda de Orfeo, el primitivo teatro bucólico y las escenas pastoriles de las representaciones religiosas de la Baja Edad Media. En Francia hay un género que se caracteriza por la inclusión de episodios líricos amorosos en un escenario bucólico: *la pastourelle*. Como en ellos, también en el *Orfeo* de Poliziano la acción incluía un medio pastoril. Quevedo trató de manera paródica el tema del descenso a los infiernos, y tuvo sus imitadores. Pero fue Jáuregui quien mejor desarrollo dió al *vivus dimidiatus*. Francisco Bernaldo de Quirós propuso una versión cómica: el *Entremés del Marido hasta el infierno*. Y otro tanto hizo Jerónimo de Cáncer con el *Vayle famoso de la fábula de Orfeo*. A partir de 1789, Orfeo se convirtió en lo que Gauthier Ambrus define como «la figura-tipo de los sincretismos teológico-poéticos» que sirven para reformular una tradición: en la figura hemenéutica por excelencia. André Chenier lo especifica en su *Hermès*: «En torno al semidiós los príncipes inmóviles / a los acentos de su voz quedaban en suspenso...»

El Romanticismo renueva el analogismo subyacente en el mito: Orfeo simboliza la capacidad humana de descifrar una verdad a través de las manifestaciones sensibles de lo bello y de dar de la misma una interpretación artística o intelectual. Así se comprende el Orfeo de Novalis, inspirado en el de Virgilio (*Geórgicas*, IV, 454-503). Así se entiende la *Alceste* de

Browning, que es una inversión de la fábula de Orfeo y Euridice. Y así se explica el raptó de demencia sufrido por algún prerromántico y/o romántico español en unas circunstancias semejantes. Lo cierto es que los Siglos XVIII y XIX dedicaron al tema de Orfeo máxima atención, como lo prueban la cantata de Rameau (1728), la ópera de Haydn (1791), la de Gluck, *Orfeo ed Euridice* (1762), con versos de Calzabigie) y, ya en el XIX, el *Orpheus* de Liszt y *La mort d'Orphée* de Berlioz. Pero esta presencia en la música se contradice con el silencio de la poesía. Victor Hugo todavía afirma que la naturaleza «casi exhausta / canta sus notas para Orfeo». Todavía lo evoca Banville. Pero la figura de Orfeo entra en pérdida según avanza la crisis de lenguaje y, sobre todo, según avanza la crisis del sujeto. Al omitir su nombre, Mallarmé deja al mito sin lenguaje, al lenguaje sin

mito y, a ambos, sin posible historia y privados del fondo de garantías de significado que concede en sí la Tradición. Por eso hay que agradecer la invocación al dios de la lira, al *Gott mit der Leier* y, al dios cantor —al *singender Gott*— que, en sus *Sonette an Orpheus*, lleva a cabo y realiza Rilke. En esta línea de recuperación hay que situar también el *Orpheus* de Auden, con todo su sistema de preguntas:

¿Qué espera la canción?
¿Y sus manos
al moverse hacia los pájaros,
delicia y timidez?
¿Ser feliz sin saber
o conocerlo de la vida todo?

Pero la belleza se sacia con las notas del aire;

con el calor basta. Si el invierno es de verdad lo contrario, los débiles copos de la nieve,
¿qué será el deseo,
qué será la danza?

Y en este sentido de refundación y redefinición de la palabra hay que entender el *Jardín de Orfeo* de Colinas. En toda época de crisis hay un Orfeo que llega y

hay otro Orfeo que se va. La vida es una sucesión de Orfeos. ¿Cuál de ellos es o será el signo de la nuestra? Cocteau en cierto modo lo ha anticipado tanto como Anouilh y Edith Sitwell —con sus respectivas *Eurídicés*— lo han clarificado. El Orfeo es el signo de cambio de una época cuando en ella entre en crisis la teoría de sus valores y la regularidad de su sistema: cuando quienes la interpretan y la viven sienten que su conciencia histórica es la imagen de una transición. Eso que no termina de acabar y eso que aún no ha empezado todavía, eso es Orfeo en sí. Orfeo no es sólo una imagen o un mito o una tradición: Orfeo hoy es nuestro tiempo histórico; Orfeo hoy somos nosotros mismos.



W.H. Auden en 1930 fotografiado por Cecil Beaton.

Orfeo, fundador de la ópera

Cuando, a comienzos del siglo XVII, la ópera empieza a andar glosando las aventuras órficas, ya el humanismo ha rescatado la figura del cantor de Tracia, en obras que van desde *Lo somni* del catalán Bernat Metge (libro tercero, 1399) y la *Favola d'Orfeo* del florentino Angelo Poliziano, hasta los poemas barrocos de Juan de Jáuregui, Juan de Arguijo y Pérez de Montalbán. El teatro español del siglo áureo recoge títulos como *Orfeo y Euridice* de Antonio Solís y Rivadeneira (1662), *El marido más fiel* de Lope de Vega (1617/1621) y *El divino Orfeo* de Calderón (dos versiones de fechas inciertas, entre 1635 y 1663). Lope resuelve el embrollo con amores contrapuestos y desenredos felices, en tanto Calderón urde un auto sacramental ambiguo, donde el Príncipe de las Tinieblas disputa con Dios la posesión de Orfeo, que es una alegoría de Cristo: su lira es la cruz, su descenso al Hades es su muerte y su retorno a la altura celestial, la resurrección. Tanto se puede leer como una recuperación cristiana del mito pagano o lo contrario. Dato curiosísimo es, en cualquier caso, que el papel de Orfeo sea cantado. Estamos ante una semiópera, pues.

Rápida mención merece también, por la cercanía de géneros y fechas, la *Oda a Santa Cecilia* de Alexander Pope, puesta en música por Henry Purcell en 1683, donde Orfeo es señalado como ejemplo del poder de la música («But soon, too soon the lover turns his eyes...»).

Orfeo, entonces, cuando asiste a la fundación de la ópera, es un héroe humanista, emblema del poeta cuyo vínculo fundamental es con lo sagrado. La verdad guía su discurso, pero él habla *cubiertamente*, de modo figurado. La música aporta este elemento de brumosa ambigüedad a su palabra. Vale apuntar, también, que a fines de la Edad Media, o sea a comienzos del humanismo, Orfeo era considerado un personaje histórico, junto con otros de igual y legendario estatuto, como Hermes Trismegisto y Pitágoras.

De entre todos los héroes que inauguran la trayectoria de la ópera (paladines clásicos, caballeros andantes, mistificadas figuras de la historia), Orfeo es el único desarmado, civil, civilizador. No busca aventuras ni poder, sino experiencias espirituales y amorosas. Es capaz de concitar a los animales, como Apolo, o de alterar el orden natural, como Dionisos, paralizando la repetición de las leyendas cuando baja al Hades. Vivo e inmortal, según los misterios eleusinos, sigue cantando sin cuerpo, cuando lo decapitan y arrojan su cabeza, clavada en su lira, al mar. Tiene el poder metamórfico de la

música y, como ella, la facultad armónica de resolver las tensiones entre los contrarios.

La ópera, en sus comienzos, vacila entre el poema y el teatro. Lo veremos con ejemplos, pero, lo advertimos en la teoría, que llega tarde, como siempre: Juvenal de Carlenca, por caso (*Essai sur l'histoire des belles lettres*, 1740) la sitúa en la frontera que separa/une la comedia con el poema bucólico. El abate de Laporte, en cambio (*Ecole de littérature*, 1764) ya ubica la ópera entre las formas dramáticas en verso, medianando entre «lo cómico burgués» y la «parodia dramática». Sólo Hegel (*Estética*, 1817/1829) distribuirá la consideración de la ópera tanto en el capítulo sobre la música y en el de la poesía dramática, señalándola como el género que reúne todas las artes (idea que retomará Wagner).

Orfeo, de su parte, asistirá a la fundación de la forma operística en el XVII y a su reforma en el XVIII, y seguirá interesando hasta nuestros días, en partituras vinculadas al espectáculo como el ballet de Stravinski (1947) o la banda sonora del filme de Cocteau (1950) hecha por Georges Auric.

Todo empezó con la Camerata Fiorentina, un grupo de poetas y músicos que se reunían en casa de los nobles Bardi y Corsi a fines del siglo XVI, y que heredaban las tradiciones neoplatónicas de la Florencia medicea. Ottavio Rinuccini, uno de sus miembros, escribe un texto basado en el mito de Orfeo y que lleva el lenguaje florido de la *favola pastorale* cortesana a otro, más conciso y apto para la composición musical. Esta primera *Euridice*, llevada a música por Jacopo Peri (1600) y Giulio Caccini (1602), lleva la fábula pastoral hacia la ópera, apartándola de la tradición del madrigal dramático. Predominan la voz solista y el recitativo sobre la polifonía y el desarrollo melódico. A la vuelta de los siglos, este procedimiento será recuperado por la ópera moderna, a partir de Musorgski y Debussy.

La *Euridice* de Rinuccini se abre con una aparición de la Tragedia, seguida de una escena pastoral, en un tópico *lugar ameno* egológico. Dafne, voz del laurel de Apolo, que es el padre de Orfeo, es quien narra la muerte de Euridice. Las ninfas son las voces de las aguas. Mientras todos los personajes invocan al Cielo, Orfeo se dirige a Venus, quien lo conduce al reino inferior, donde los dulces acentos del poeta intentarán convencer a Plutón, inflexible



Portada de *Euridice* de Caccini, 1600.

representante de la ley.

El personaje decisivo para que Euridice vuelva al mundo de los vivos es Proserpina, mediadora entre lo inferior que

domina en la noche y lo superior que reina a partir del alba. La historia personal de Orfeo y Eurídice, meros seres humanos, es menos importante que la disputa entre los poderes que gobiernan los distintos niveles del mundo: cielo, agua, subsuelo. El arte vence a la ley y, al salir el sol, Apolo reúne a Orfeo y Eurídice.

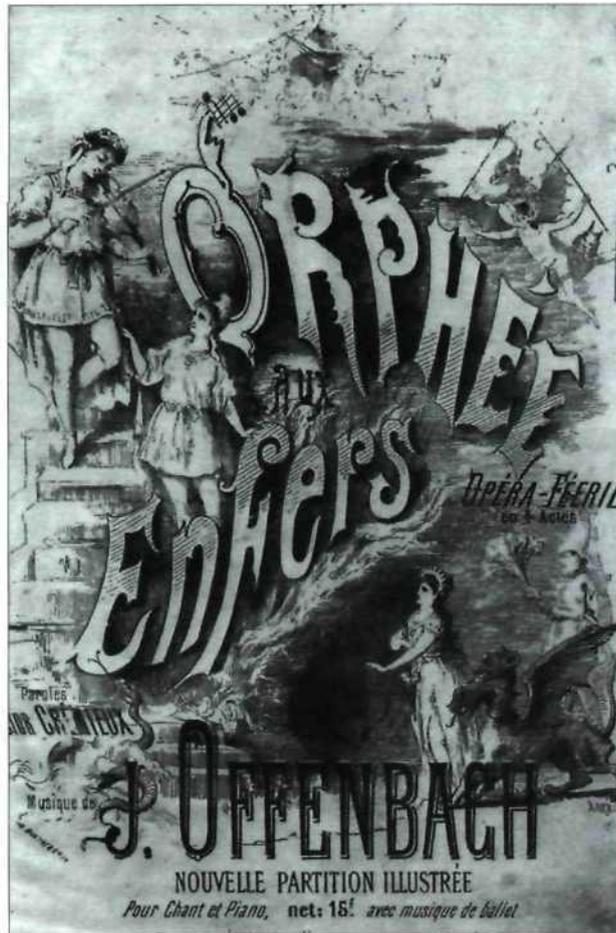
La partitura de Peri sólo tiene anotados las voces y el bajo continuo, sin relleno armónico, que en la época se improvisaba conforme a una convención previa. Ambas obras, la de Peri y la de Caccini, se basan en el principio de Vincenzo Galilei, del *favellare cantando*, que somete la música a la palabra, sin evitar las llamadas *notas falsas*, o sea las que contradicen una correcta armonía o se valen de intervalos difíciles de entonar, como el famoso tritono diabólico (los tres tonos de la quinta disminuida). La voz va ganando importancia dramática y adquiere algunos recursos que codifica Caccini y que serán heredados por la historia de la ópera: el trino, la cadencia con portamento y la *ri-battuta di gola* (forma primitiva del trino, consistente en la repetición picada de una misma nota).

Los avances de la *Camerata* llegan apenas a los confines de la ópera que inicia su andadura con el *Orfeo* de Claudio Monteverdi, sobre el libreto de Alessandro Striggio, estrenado en la Accademia degl'Innavghiti Archipleni en el Palacio Ducal de Mantua durante el carnaval de 1607.

El prólogo es dicho por la Música, lo cual es muy significativo, según veremos. Quien conduce a Orfeo al Infierno es la Esperanza, que pronuncia la frase que Dante coloca a la entrada del suyo: «Lasciate ogni speranza, voi che entrate». Plutón cede ante los argumentos de su mujer Proserpina, quien le sugiere que haga valer el amor matrimonial por encima de la ley infernal. Aunque Orfeo pierde a Eurídice, el final es apoteósico, ya que Apolo lo eleva a los espacios celestiales, premiando su camino de perfección espiritual y reconociéndolo como su digno hijo. Se supone que, en una primera versión estrenada en Cremona, se respetaba el final trágico de la fábula, lo cual desagradó al público. Como dato anecdótico cabe recordar que Claudia, la mujer de Monteverdi, mientras éste componía su obra, enfermó de languidez y murió. Ello permite pensar que el estado emocional del músico influyó grandemente en su trabajo.

Monteverdi es el fundador de la ópera porque encuentra la síntesis entre música y palabra en la acción cantada y el gesto dramático. Hay expresión de pasiones, carga emotiva y sicología. El texto es recreado por el sonido puro, dando lugar a su transfiguración afectiva en la melodía: la música se convierte en la vida interior de la palabra. Las modulaciones también son utilizadas expresivamente, pues el paso del modo mayor al menor traza una línea trágica en el interior de la melodía.

Monteverdi inventa la estructura dramática de la ópera



Portada de la partitura de Orfeo en los infiernos de Offenbach.

por medio del uso de los *ritornelli*, de los cuales son ejemplos privilegiados los dos grandes monólogos del protagonista: *Possente spiro* (*arioso fiorito* de Orfeo con contrapunto de violín y trompeta) y, sobre todo, *Qual anor di te fia degno*, de especial dramatismo y doble *ritornello*. La orquesta cobra una gran importancia dramática porque describe la atmósfera en la cual se desarrolla la acción, así como sirve de comentario al canto. La componen los instrumentos del bajo obligado (*chitarrone*, laúd, arpa, clave, virginales, órgano y regal) y los ornamentales (instrumentos de viento más la cuerda y los laúdes cuando no intervienen en el bajo). Especial interés tiene el uso de giros melódicos tomados por el nuevo contexto. Hay detalles onomatopéyicos que valen como símbolo en determinadas situaciones. El coro es usado expresivamente: las voces femeninas cantan como ninfas; las masculinas, como pastores; el mundo asexual de los espíritus infemales se confía a las voces varoniles en falsete. En cuanto a la escritura, los detalles son desiguales: en muchos momentos la instrumentación está puntualmente descrita; en otros,

faltan indicaciones.

En 1923, en Mannheim Carl Orff dirigió una versión con instrumentos originales. Ante la extrañeza del público, el músico concibió una versión modernizada, de la que hizo dos partituras (1930 y 1940). La última fue estrenada en Dresde, bajo la dirección de Karl Böhm.

La acción está reducida en un texto alemán de Dorothee Günther, que selecciona escenas y comprime el personal a Orfeo, Eurídice, la Mensajera y el Guardián de los muertos, más un narrador que sintetiza la acción al comienzo. La historia termina con el lamento de Orfeo. En 1980, el propio Orff, que contaba con 85 años, repuso la obra en Munich, asumiendo el papel de narrador y bajo la dirección musical de Kurt Eichhorn.

Durante el barroco y el clasicismo el tema órfico fue proliferante. En el siglo XVII se contabilizan no menos de dos docenas y en el dieciocho pasa de la treintena. Por ello, nos vemos obligados a comentar una mínima selección.

En las fiestas de Pascua de 1647, se estrenó en París el *Orfeo* de Luigi Rossi, encargado por el cardenal Mazarino, a través del cardenal Barbenni, que era el patrón de Rossi, y de la cantante Leonora Baroni, ya conocida en la corte francesa. El libreto es del abate Francesco Buti. Es curioso consignar que la mujer de Rossi murió, como la de Monteverdi, durante la composición.

Esta obra es una prolongada y compleja representación de teatro musical, baile, alegoría, enredo y tramoya: un típico artefacto barroco. Al comienzo, la Victoria alegoriza a Orfeo como representante de Francia, país católico, contra las fuerzas infernales de la herejía. En el epílogo, Mercurio dirá que la



Darius Milhaud trasladó el Orfeo a la Francia rural.

FOTO: LAELLA GOEHR

lira órfica es la flor de lis de las armas francesas y el sol es el rey Luis XIV.

Esta tragicomedia barroca mezcla los dioses con los hombres graves y los graciosos. Venus es una vieja alcahueta y disputa con Juno como dos cortesanas rivales que sospechan de sus colegas. En comparación a los ejemplos anteriores cobra importancia el personaje de Aristeo, enamorado de Eurídice. Para llegar a un final apoteósico, vemos a Júpiter convirtiéndose a Orfeo, Eurídice y la lira en constelaciones estelares. De algún modo, se roza el tema barroco de la falta de lugar para el hombre en el mundo.

La obra es, como corresponde, pomposa y ceremonial. Está tratada con recitativos cortados por ariosos a una o más voces, que sirven para enfatizar el valor de una palabra o situación. Hay madrigales a cinco voces y resulta curioso que el papel de Orfeo haya sido confiado a una soprano. La orquesta consta de bajo continuo (arcos, arpas, clave y órgano), al que se añade, en el prólogo, un conjunto de viento. Como página notable destaca el lamento de Orfeo, *Di te, ahimè, dove ne gite*.

El más popular de los Orfeos es el de Gluck, del que conocemos tres versiones debidas al autor y una revisión de Hector Berlioz. La obra se estrenó en Viena en 1762, con texto italiano de Rainieri de Calzabigi y con el papel protagonista confiado al castrato Gaetano Guadagni. En 1769, en Parma, Orfeo es una soprano y la acción, concentrada en un acto, forma parte de un espectáculo en tres: *Las fiestas de Apolo*. En París y en 1774 se estrenó la versión francesa, protagonizada por el tenor Joseph Legros, que exhibe añadidos y recitativos acompañados que no existían en el estreno.

El Orfeo gluckiano es el héroe clásico pasado por el racio-

nalismo y cristianismo. Quien propone al poeta recuperar a Eurídice y enfrentar la fatalidad de la muerte es el amor racionalizado por el matrimonio. Orfeo no es, entonces, víctima de una fatalidad natural ni objetiva, sino un individuo al cual el orden racional del mundo premia por su abnegado cariño conyugal.

Esta es la primera obra de la reforma gluckiana de la ópera, movimiento que en rigor comenzó Francesco Algarotti en Parma. Paradójicamente, la innovación consiste, sobre todo, en volver a los principios de la Camerata: subordinar la música a las palabras y, en consecuencia, disminuir la distancia entre el recitativo y el aria, muy marcada en la ópera barroca. Por tanto, se suprimen las recapitulaciones y todo lo que sea mero ornamento y virtuosismo en el canto. Volviendo a las fuentes griegas, Gluck intenta hacer del coro un personaje más y le confía momentos de especial dramatismo, como el funeral de Eurídice al principio de la ópera y la disputa de Orfeo con los espíritus infernales.

En 1859 Berlioz revisó las partituras, intentando una síntesis, y confiando la parte protagonista a una contralto, lo que le supuso un enorme éxito a Pauline Viardot. Corrigió las erratas de la impresión italiana, completó el bajo, reformó algunos momentos de la instrumentación, quitó algunos números bailados, restituyó el Allegro final pero sin canto y sustituyó la apoteosis coral por una página tomada de otra partitura gluckiana, *Eco e Narciso*. Con todo lo discutible que tienen estas revisiones, Berlioz logró que la partitura dejase de ser una antigualla, volviese al repertorio habitual y se acreditase como una de las más importantes partituras para contralto.

Una ilustre consecuencia de la reforma gluckiana es el Orfeo de Haydn, que le encargó el empresario Gallini para

inaugurar el King's Theatre en el Haymarket de Londres. Para ello se utilizó *L'anima del filosofo ossia Orfeo ed Euridice* de Francesco Badini. No se llegó a estrenar en 1791, según estaba previsto, porque el rey Jorge III denegó el permiso para abrir el teatro. En 1950 Robbins Landon y Richard Wadleigh revisaron la partitura para la Haydn Association, ya que los manuscritos conservados estaban incompletos. En 1951 se descubrió una versión íntegra, en París, que se estrenó en el Maggio Musicale Fiorentino ese mismo año, dirigida por Erich Kleiber con Maria Callas en el papel de Euridice, de la cual no se conserva ningún documento grabado. Es evidente que Haydn no terminó su trabajo, por ejemplo: falta un aria en que Orfeo se enfrenta a las furias, momento confiado a un simple recitativo secco. La influencia gluckiana se advierte en la importancia del coro, en la atmósfera lúgubre que rodea a las sombras, en la forma del recitativo dramático y en las alternancias de la voz solista y el coro. En otro sentido, estamos ante una ópera seria con arias de firme melodía y cantidad de adornos. Son especialmente brillantes las partes de Euridice y el Genio, papel confiado a un castrato. En la intriga cobra importancia el papel de Creón, padre de Euridice, quien tiene a su cargo la voz filosófica ilustrada que recomienda someter las pasiones a la razón. En efecto, Euridice contradice a su padre, que quiere casarla con Aristeo, entre las graves advertencias del coro. Románticamente, la muchacha prefiere morir antes que casarse con un novio indeseable. El canto de Orfeo persuade a Creón, que acaba consintiendo. Después de la boda, Euridice es raptada por la gente de Aristeo y resulta mordida por una serpiente al huir. El final es trágico: las bacantes intentan seducir a Orfeo, quien las rechaza con dolor. El poeta se suicida con veneno y va a ser despedazado cuando una tempestad sumerge a los sobrevivientes.

Mientras Berlioz *resucitaba* a Gluck, Offenbach estrenaba en 1858 su *Orfeo en los infiernos*, sobre un libreto de Hector Cremieux y Ludovic Halévy. Se trata de una divertida parodia de la fábula clásica, hecha con desparpajo, pero también con exquisito sentido de la caricatura musical. La presentación alegórica de la acción está a cargo de la Opinión Pública. Luego vemos a Orfeo que sorprende a Euridice en casa de Aristeo que la confunde con una ninfa a la que suele cortejar. Euridice muere y Plutón la resucita y se la lleva al infierno. Liberado de los fastidios matrimoniales, Orfeo salta de alegría, pero la Opinión Pública le obliga a ir al infierno donde hará lo que pueda con su oficio de violinista y director del coro.

En los reinos inferiores vemos que los dioses tienen los mismos embrollos matrimoniales que los hombres, así como, Júpiter, tan aficionado a las metamorfosis, se transforma en mosca para cortejar a Euridice, la cual, aburrida de la vida olímpica e infernal, prefiere volver a la tierra con su marido, aunque deba soportar su insoportable música. Cuando Orfeo la mira, ella, en lugar de volver a morir, se transforma en cantante y se queda a vivir en el eterno cachondeo de los inmortales. En los himnos a Júpiter y en el can can de los dioses es posible advertir una desenfadada caricatura de la corte imperial de Luis Napoleón.

Como representante de los Orfeos modernos (Krenek, Malipiero, Casella, Damase) escogemos *Les malheurs d'Orphée* de Darius Milhaud con un libreto de Armand Lunel, estrenada en el Teatro de la Moneda de Bruselas el 7 de mayo de 1926. Se trata de una tragicomedia de ambiente rural que transcurre en la Camarga, donde Orfeo es un veterinario aficionado, Euridice es una gitana y sus hermanas las furias que terminan matando a Orfeo y reconociendo tardíamente su amor conyugal. La música, de cuño stravinskiano, recurre a temas populares franceses y sudamericanos, según es corriente en Milhaud.

**Blas Matamoro
Fernando Fraga**



ENCUENTROS DE PERCUSION Y DANZA

CURSOS, CLASES MAGISTRALES, CONCIERTOS

**4-10 JULIO 1994
ARAVACA - MADRID**

Organiza:



FUNDACION
PAIDEIA

Colegio Santa María de los Rosales
Virgen de los Rosales, 1
28023 ARAVACA (Madrid)
Teléfono 307 03 10 - Fax 357 31 17

Colabora:

MUSICA  GLOBAL



GONALCA



SERGEANT PEPPER



TARAB

Lugar: Colegio Santa María de los Rosales. Aravaca-Madrid.
Fecha: 4-10 de Julio 1994.
Director del curso: Manuel Terán de la Quintana.

Itinerario discográfico

En apariencia, el mito de Orfeo en la música va asociado al nacimiento de la ópera; sin embargo, pueden rastrearse antecedentes de importancia, en especial *La Favola di Orfeo*, una pieza lírica preoperística montada en varias ocasiones en el siglo XV, entre ellas en Mantua en 1480. La obra viene construida en torno al texto de Angelo Poliziano, de modo que está clara aquí la primacía de la palabra sobre la música, debida ésta además a la contribución de varios compositores, dall'Aquilano, Tromboncino, Cara y Pesenti. Existe una grabación fonográfica de la *Favola*, que naturalmente tiene mucho de reconstrucción; una conjetura, en suma, pero absolutamente extraordinaria. El sentido de continuidad que da Nevel a la conservación fragmentaria del material, forzada la elección de las posibles músicas ocasionales, puede entenderse como una cierta operización del mismo. Y más discutible todavía es el empleo de algún efecto especial (escena del anuncio de la muerte de Eurídice). Aun así, la expresión se decanta del lado de una situación anterior al surgimiento del género propiamente dicho, tomada sobre todo de la experiencia del madrigal. Las instrumentaciones, con la aceptación de un mundo casi popular de la danza, tienen el interés de incluir la lira da braccio, un instrumento de cuerda frotada cuyas relaciones con la familia del violín aún no están claras y que sabemos que tañía autoacompañándose Atalante Migliorotti, uno de los primeros Orfeos sobre la escena. En estos discos, Orfeo es un magnífico Josep Benet. Básicamente, la propuesta de Nevel retrotrae el canto monódico a fines del XV, anterior en más de un siglo a la Camerata florentina. La tradición de la obligada escena infernal cuenta en la *Favola* con uno de sus pasos iniciales (invocación de Orfeo ante Proserpina y Plutón).

La grabación de *Euridice* de Peri a cargo de Ephrikian queda como un ejemplo, hoy por completo obsoleto, de acercamiento prehamoncourtiano al nacimiento de la ópera. Si los viejos LPs como tales poseían un mal sonido y un prensado deficiente, su contenido musical era un ejercicio de impotencia frente a las ausencias de lo conservado que deben ser suplidas por un intérprete conocedor de las prácticas de la época. El anti-tratamiento de los recitativos —con un clave de sonido paupérrimo— es una de las causas principales del resultado mortecino final, así como los coros presentados como una masa compacta, o la lejanía de los instrumentos. La contribución vocal, que parece salida de los últimos peldaños del sistema educativo, ayuda al hundimiento definitivo de la propuesta: una engolada, oscura Bonay, como *La Tragedia*, en el prólogo, la sobreactuada Dafne de Barcis, el temblón Arcetiro de Sartri, pero es el personaje del propio Orfeo, por Rodolfo Farolfi, el que muestra más a las claras las deficiencias de todo el proyecto por su verismo lacrimógeno, como en *Antri, ch'ai miei lamenti*, con un impropio registro de laúd en el clave.

Toda la escena infernal evidencia el nulo sentido dramático de la versión. El registro queda para los archivos de la historia de la interpretación, pero en este momento ya no es válido ni como intento de dar a conocer la obra, a la que hace un flaco servicio.

La primera grabación de *L'Orfeo* de Monteverdi por Hamoncourt tuvo consecuencias de gran calado para el movimiento histórico de interpretación del pasado musical: recuperó esta obra por primera vez con garantías, multiplicó la significación del propio Monteverdi y demostró la viabilidad del repertorio operístico temprano. La segunda versión, que hoy está editada en su soporte idóneo, el láser disc, dispone de un sonido mejor y, en lo musical, aun con sus mezclas instrumentales, lleva más lejos unas intenciones de partida muy semejantes; así, es más agresiva —fanfarria inicial—, concisa y cortante, más coloreada en los *ritornelli*. El sentido dramático de la puesta en escena de Zurich aparece claro en la incisividad de los coros —el desgarrado lacerante de *Ahi, caso acerbo!*—, la declaración «Lasciate ogni speranza» hecha por La Esperanza misma y la escena subsiguiente con instrumentos en eco —*Posente spirito*—, que adquiere una dimensión más expectante. Todo el acto del inframundo posee una temperatura muy similar en uno y otro acercamiento. El Orfeo de Huttenlocher (baritono), en su apasionamiento, está en el extremo contrario del de Lajos Kozma (tenor), un tanto blando, ya desde *Ecco pur ch'a voi ritorno*.

La grabación de Rogers y Medlam deriva en parte de la primera de Hamoncourt, en la que participó el tenor en papeles menores. Sin embargo, aquí los *ritornelli* —de sonido muy delgado— no tienen nada de la energía hamoncourtiana y la versión toda se inclina del lado del canto: lirismo límite del Orfeo de Rogers en *Rosa del ciel*, o canto muy florido del anuncio de la muerte de Eurídice, momento que flaquea en lo dramático. El Caronte de David Thomas, aun con su firme registro grave, carece de la dimensión terrorífica de Simkowsky o Franzen con Hamoncourt. Jennifer Smith, como Proserpina, tiene dificultades para mantenerse dentro de tono. Un interesante aporte de la grabación consiste en el acercamiento del coro *Ahi, caso acerbo!* a la polifonía del XVI, línea que no es seguida en otros instantes, como *E la virtute un raggio*.

Gardiner plantea un Orfeo lírico, con *ritornelli* ornamentados —violín, cornetto—, pero con menos diferencias de color que con Hamoncourt, si bien el que cierra el acto II expresa toda la melancolía por la belleza arcádica perdida; así como un bajo continuo camoso. Las intervenciones de su coro son tal vez las más ricas de la discografía: desde la vivacidad de *Lasciate i monti* al punzante *Ahi, caso acerbo!* El cantante que incorpora su Orfeo, Rolfe Johnson, brinda un belcantismo del seiscientos de la mejor ley en *Vi ricorda, o bosch'ambro-*



sí, alcanzando también un dramatismo más intenso que Kozma tanto en la escena ante La Esperanza como en sus demandas de paso a Caronte. Por su parte, Willard White realiza una pintura de perfiles humanos de Plutón. Sólo la escena *deus ex machina* de Apolo (Nigel Robson) flojea un poco en su efecto, si se parangona con la segunda versión de Harmoncourt.

La mezcla de lo serio y lo cómico en la ópera *Orfeo* de Rossi constituye una prueba de la prontitud con que se entró a desmitificar por medio del humor el viejo asunto. La distancia entre los dos lenguajes es mucha y quizá la difícil concilia-



Nikolaus Harnoncourt, redescubridor fonográfico de *Orfeo*

FOTO: PETER SCHRAM/DELDEC

ción entre ambos sea el problema principal de la versión de Christie, quien parece no entrar a fondo en las posibilidades bufas de partes determinadas —Momo en acto I, escena 5^a—; y si alguna de ellas es llevada al máximo, como en el inicio del acto II, la situación choca con el resto de la interpretación. Lo más conseguido se encuentra posiblemente en las danzas y coros (II,9). Otras bazas del registro son la excelente labor de Mellon como el mítico cantor o del Aristeo de Piau, sobre todo por su pasaje, de expresión intensísima, *Uccidetemi, o pene!*; o el curioso caos musical de la escena cuarta del acto tercero. Hay desigualdades que pertenecen al propio texto musical y que la dirección de Christie se ve incapaz de salvar, sobre todo el instante trágico de la muerte de Eurídice (II,9) que se resuelve bruscamente en un baile.

Nada afortunada la conservación en disco de la primera interpretación de los tiempos modernos de *L'Orfeo* de Sartorio; la toma, que parece privada, roza el fraude, con un conjunto instrumental casi inaudible. Claro que lo que se oye es casi peor: violines desafinados, incapaces de conjuntar, voces impresentables, como el cacareo de Vartolo (*Orfeo*) por la muerte de Eurídice. Pese a todo, la absoluta falta de definición del registro impide saber si los discos reflejan o deforman lo realmente ocurrido. Tal como se editaron, parecen una prueba, por reducción al absurdo, contra la corriente auténtica.

La cantata *Orphée descendant aux enfers* de Charpentier reconstruye con medios escasos —tres voces, pequeño coro, conjunto instrumental reducido— la escena central del mito. El registro de Ricercar permanece como un testimonio impagable del arte maduro de Henri Ledroit, *haute-contre* o contratenor a la francesa; esto es, un tenor agudo que se sirve del fal-

sete en la zona superior extrema. Esta visión nada tremendista del inframundo es aquí de una expresividad límite en la voz de Ledroit, lo mismo en el recitativo tras la sinfonía de apertura que en el aria siguiente.

La tradición interpretativa de *Orfeo ed Euridice* de Gluck cuenta con un largo historial de confusiones, añadidos, mezclas de versiones y hasta arreglos por mano ajena (cf. SCHERZO Extra n.º2, pp. 70-71). Los ensayos restitutorios, similares por el concepto inicial al primer *Orfeo* monteverdiano de Harmoncourt, aunque no de tanto alcance, empiezan con la grabación de Kuijken, quien logra de La Petite Bande una sonoridad fidedigna hasta entonces desconocida en esta ópera. Jacobs, como *Orfeo*, consigue uno de sus trabajos más expresivos y redondos de su carrera como contratenor. Son muchos los pasajes destacados, desde *Che puro ciel* al desolado *Che farò senza Euridice?* La tensión gira alrededor de la escena crucial, en recitativos acompañados, de la transgresión del interdicto de mirar atrás.

Haenchen, con una formación de instrumentos modernos, logra una respuesta estilista y transparente. Su *Orfeo*, el contratenor Jochen Kowalski, sin embargo, carece de la garra dramática de Jacobs, mientras que su Eurídice es simplemente interesante.

Por su parte, Frieder Bernius extrae de Tafelmusik un sonido incisivo y una estratificación de considerable relieve. Aun así, la interpretación decanta más una serie de excelentes momentos que una dramaturgia musical mantenida. La pareja protagonista

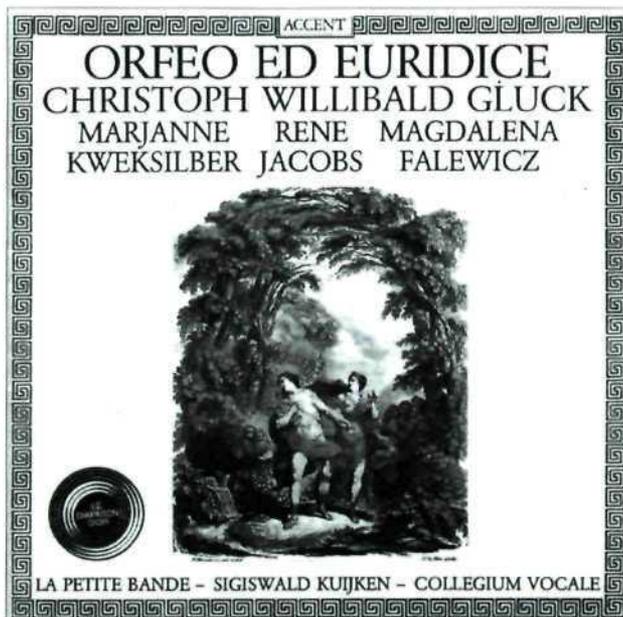
rinde vocalmente por debajo —sobre todo Argenta— del nivel marcado por Jacobs y Kweksilber.

La última grabación con criterios históricos editada, hasta la fecha, es la de Gardiner, quien había llevado ya al disco el arreglo de Berlioz. Cuenta como atractivo principal con la dirección más vital y dramática de las que recoge la fonografía, pero debe arrastrar algunos desequilibrios nacidos de la elección del reparto, señaladamente las deficiencias de emisión, los cambios de color y las dificultades de pronunciación de Lee Ragin. Unido esto a los desniveles de volumen entre el soprano y la soprano McNair, la balanza de la consecución se inclina hacia la orquesta y el coro; los instantes cantados más sobresalientes de los protagonistas se deben en gran parte a los contrastes y atmósferas creados por la batuta.

L'anima del filosofo ossia Orfeo ed Euridice de Joseph Haydn es una ópera que se orienta sobre todo al pasado; su forma de gran ópera sería —sin los aspectos innovadores de una *Clemenza di Tito*— la vuelve casi un arcaísmo para la fecha, 1791, en que fue escrita. Las dos versiones disponibles son totalmente contrapuestas, ninguna de las dos plenamente conseguida. La primera, con dirección de Bonyngé y protagonismo de Sutherland, es una grabación privada de una ejecución pública —con aplausos que llegan incluso a solaparse sobre los compases finales de algunos números— y dispone de un sonido aceptable, dada esta premisa. Con el canto situado en primer plano, la versión no carece, sin embargo, de sentido dramático, si bien el enfoque pseudobelcantista, unido a un entendimiento casi haendeliano de la ópera por parte de la dirección, hacen que el estilo sea aquí un empeño secundario. A esta impresión contribuye decisivamente el tratamiento

desquiciado de los recitativos. Frente a ello, al menos cabe encontrar momentos de nervio como el coro de las bacantes y todo el final de la ópera, pasajes muy logrados dentro del trabajo de Bonyngé. Desafortunadamente, las tomas de los coros resultan confusas (partes de las furias). En cuanto a los personajes principales, Sutherland exhibe su canto virtuosístico a costa de un lenguaje nada dieciochesco y excesos de sobreactuación, caso de *Del mio core il voto estremo*; muy noble *Il pensier stà negli oggetti*— y filosófico *Chi spira e non spera*— el Creonte de Spiro Malas; endeble, por el contrario, el Orfeo de Nicolai Gedda, con notables apuros para mantenerse en las fronteras de un canto afinado: así, en la cadencia antes de «il mio cordoglio» de *Rendete a questo seno*.

También a partir del directo, la grabación de La Stagione



que no deja de verse muy justo en las agilidades. Algo áfona

se propone y alcanza objetivos bien diversos. Desde luego, no cuenta con voces tan poderosas —u omnipresentes—; allí donde falla la de Bonyngé se encuentran precisamente los aciertos de ésta: estilo, acentuación ya desde la obertura, incisividad en la cuerda en los recitativos acompañados —*Che chiedete da me?* de Euridice—, recitativos secos (con fortepiano y violonchelo) urgentes, que impulsan la acción en vez de pararla. Los coros son posiblemente lo mejor de la versión, trabajados en cuanto a la dinámica y con diferenciación por registros (coro de furias). Schneider descubre un lado más agresivo, diabólico, un poco dentro de una línea gluckista, mundo al que apunta especialmente *Rendete a*

Referencias

LA FAVOLA DI ORFEO. Texto de Poliziano, música de Aquilano, Tromboncino, Cara y Pesenti. Benet, Long, Dudley, Claude, Vallin, Cantor. Huelgas Ensemble. Director: Paul van Nevel. 2CD RCA Seon GD 71970. Grabación: 1981.

PERI: *Euridice*. Bonay, Santini, Farolfi, Sarti, Ghitti, Barcis. Coro Polifónico de Milán. I Solisti di Milano. Director: Angelo Ephrikian. 2LP TELEFUNKEN 6.35014-1/2. Producción: 1966.

MONTEVERDI: *L'Orfeo*. Hansmann, Kozma, Berberian, Simkowsky, Katanosaka, Viliseh, van Egmond. Capella antíqua de Munich. Concentus musicus Wien. Director: Nikolaus Harnoncourt. 2CD TELDEC 2292-42494-2. Grabación: 1968.

— Huttenlocher, Turban, Schmidt, Hermann, Linos, Gröschel, Franzen. Ballet, Coro y Conjunto Monteverdi de la Opera de Zurich. Director: Nikolaus Harnoncourt. Director de escena: Jean-Pierre Ponnelle. 1LD (2 caras) DECCA 071 103-1 DH. Producción: 1978.

— Rogers, Kwella, Kirkby, Smith, Denley, Bolognesi, Varcoe, Thomas. Chiaroscuro. Director: Nigel Rogers. London Baroque. Director: Charles Medlam. The London Cornett and Sackbut Ensemble. Directora: Theresa Caudle. 2CD EMI 7 64947 2. Grabación: 1983.

— Rolfe Johnson, Baird, Dawson, von Otter, Argenta, Nichols, Tomlinson, Montague, White. Coro Monteverdi. The English Baroque Soloists. His Majesties Sagbutts and Cornetts. Director: John Eliot Gardiner. 2CD ARCHIV 419 250-2. Grabación: 1985.

ROSSI: *Orfeo*. Mellon, Zanetti, Favat, Piau, Isherwood, Pelon, Rime, Thivel. Les

Arts Florissants. Director: William Christie. 3CD HARMONIA MUNDI HMC 901358.60. Grabación: 1990.

SARTORIO: *L'Orfeo*. Vartolo, Grigorova, Lesne, Higuera Aragón, Schultze, Spanier, Ledroit, Liendro. Clemencic Consort. Director: René Clemencic. 3LP FONIT CETRA LMA 3001. Grabación: (en vivo) Teatro Goldoni, Venecia, 18/19-X-1979.

CHARPENTIER: *Orphée descendant aux enfers*. (+ otras obras vocales). Ledroit, de Reyghere, de Mey, Bona. Ricercar Consort. RICERCAR RIC 037011. Grabación: 1987.

GLUCK: *Orfeo ed Euridice*. Jacobs, Kweksilber, Falewicz. Collegium Vocale. La Petite Bande. Director: Sigiswald Kuijken. 2CD ACCENT ACC 48223/4D. Grabación: 1981.

— Kowalski, Schellenberger-Ernst, Fliegner. Coro de la Radio de Berlín. Orquesta de Cámara Carl Philipp Emanuel Bach. Director: Hartmut Haenchen. 2CD CAPRICCIO 60008-2. Grabación: 1988.

— Chance, Argenta, Beckerbauer. Coro de Cámara de Stuttgart. Tafelmusik. Director: Frieder Bernius. 2CD SONY SX2K 48040. Grabación: 1991.

— Ragin, McNair, Sieden. Coro Monteverdi. English Baroque Soloists. Director: John Eliot Gardiner. 2CD PHILIPS 434 093-2. Grabación: 1991.

HAYDN: *L'anima del filosofo ossia Orfeo ed Euridice*. Sutherland, Gedda, Malas, O'Brian. Coro de la Opera y Orquesta Nacional Escocesas. Director: Richard Bonyngé. (+ Joan Sutherland en la sonnambula de Bellini y Alcina de Handel). 2CD MYTO 2MCD 90529. Grabación: (en vivo) Edimburgo, 1967.

— Schmiege, McFadden, Prégardien, Schwarz. Coro de Cámara de Holanda. La Stagione Frankfurt. Director: Michael Schneider. 2CD DEUTSCHE HARMONIA MUNDI RD 77229. Grabación: (en vivo) Alte Oper, Frankfurt, 29-VIII-1990.

LISZT: *Orpheus*. Filarmónica de Londres. Director: Bernard Haitink. (+ otros poemas sinfónicos). 2CD PHILIPS 438 751-2. Grabación: 1970.

OFFENBACH: *Orphée aux enfers*. Rhodes, Brambilla, Mesple, Senechal, Burles, Command, Berbie, Lafont. Pequeños Cantores de La Croix Potencée. Coro y Orquesta del Capitolio de Toulouse. Director: Michel Plasson. 3LP EMI 2C167-16341/3 [= 2CD EMI CDS 7 49647 2]. Grabación: 1978.

MILHAUD: *Les malheurs d'Orphée*. Brumaire, Demigny, Collart, Collard, Cussac, Neumann, Verzoub, Vessières. Solistas del Teatro Nacional de la Opera de Paris. Director: Darius Milhaud. (+ *Le pauvre Matelot*). 1 CD ADES13.284-2. Producción: 1956.

STRAVINSKI: *Orpheus*. Sinfónica de Chicago. Director: Igor Stravinski. (+ otros ballets). 2CD SONY SM3K 46292 (Edición Stravinski). Grabación: 1964.

— Orquesta del Concertgebouw. Director: Neeme Järvi. (+ *Jeu de cartes*). 1CD CHANDOS CHAN 9014. Grabación: 1991.

— Orquesta Philharmonia. Director: Esa-Pekka Salonen. (+ Petrushka). 1CD SONY SK 53274. Grabación: 1992.

HENRY: *Voile de Orphée*. Realización electrónica. (+ *Variations pour une porte et un soupir*). 1CD HARMONIA MUNDI HMC 905200. Producción: 1987.

Schmiege como Eurídice, con problemas en el control del aire en *Filomena abbandonata*. Son ambos los que flaquean en el dueto *Come il foco allo splendore*. Finalmente, el Creonte de Schwarz tiene menos entidad vocal que el de Malas.

Liszt compuso *Orpheus* como una suerte de introducción orquestal para el estreno en Weimar de *Orfeo y Eurídice* de Gluck. Recrea, por lo tanto, de modo muy vago los referentes del mito, que se reducen casi al solo —muy improvisatorio— de arpa que simboliza la lira del cantor. La versión de Haitink —no disponibles las de Ferencsik y Joó— expone la obra con un intenso lirismo que se transforma en lamento en su final, con la intervención del como inglés.

Las visiones humorísticas del mito tienen en *Orphée aux enfers* de Offenbach su expresión más acabada. Mientras el infierno es una fiesta, todos tiemblan ante La Opinión pública, síntoma de una época de alza imparable del cuarto poder. La versión en disco de Plasson es de una comicidad moderada —más en las partes habladas por los actores que en las cantadas— y de una brillantez chispeante y desbordada en los conjuntos y danzas, obviando con rapidez las partes más triviales de la opereta.

Les malheurs d'Orphée, una ópera breve de Milhaud, forma parte de las *desmitificaciones del viejo tema*, si bien la partitura, que dispone para el caso un reducido conjunto instrumental, no es de las que nos dan la picante tímbrica que su autor plasma en *La creación del mundo* o las *Saudades do Brasil*. Lo cierto es que la página es un tanto trivial, falta de ideas —casi mecánica—, entre el cabaret, el jazz y un pseudomodernismo cacofónico, sobre todo en los coros, y aun en la versión dirigida por el compositor son notorios los problemas prosódicos no resueltos, cuestión permanente, en suma, de la lírica sin lírica. La grabación de Milhaud saca todo el partido posible a lo escrito, pese a que cuenta con voces muy limitadas, salvo la del propio Orfeo, cuyo intérprete realiza un trabajo excelente en el tercer acto de la opereta.

En un ballet como *Orpheus* de Stravinski —una de sus composiciones no punteras— las posibles alusiones al mito vienen dadas por la acción danzada, aunque también puede encontrarse aquí, como en el poema de Liszt, al arpa haciendo las veces de la lira del cantor, instrumento aquél que se deja oír ya desde el comienzo de la obra. La versión del propio autor cuenta con una rítmica animada, auténtico rasgo de estilo de su autor —primer Air de danse—, pero no menos hay otros puntos de interés, sobre todo por el enfoque un tanto sombrío de la partitura, en especial en el Interlude, donde aparece una entrada dramática de los contrabajos, y el papel destacado que se confiere a metales y maderas. Un pasaje como la escena de las furias, tocado un poco pesante, hace creer en un acercamiento alejado de las necesidades del baile.

Desde luego, la interpretación de Salonen tiene mejor sonido y una superior transparencia instrumental, por lo que sin duda es la grabación moderna que se ha de considerar, a distancia de la firmada por Järvi, no sin interés, más que nada por el trabajo de la Concertgebouw, pero aquejada de una coloración un tanto grisácea y un pulso caído. Visión más leve, ligera, sin los brochazos de Stravinski o sus ataques furiosos en la cuerda baja la de Salonen. No falta, empero, una brillantez

agresiva en los metales en el último Pas d'action. El director finlandés diseña con claridad el seguimiento de todos los temas; por descontado, la sección de las furias es aquí mucho másailable.

La música incidental electrónica —concreta— compuesta por Pierre Henry para el festival de Donaueschingen de 1953 contaba con medios técnicos todavía un poco limitados. Naturalmente, aquí no cabe hablar de interpretación, en tanto que la cinta magnética grabada es la obra. Se toman materiales de la realidad: voz masculina que habla en griego, ruidos de utensilios, sonoridades que parecen proceder de un piano preparado a lo Cage, susurros. La elaboración electrónica sigue los lugares comunes de ese momento: chirridos, sonidos prolongados, saturaciones, voces deformadas, esto último en la línea que desarrollará el *Canto del adolescente* de Stockhausen.

Enrique Martínez Miura



PALAU 100

IV TEMPORADA
1994-95

	KATHLEEN BATTLE	
	ORFEO CATALÀ	
	FILHARMÓNICA DE SANT PETERSBURG	
	YURI TEMIRKANOV	
	SIMON ESTES	
	ORQUESTRA I COR DEL TEATRE	
	BOLSHOI DE MOSCOU	
	ORQUESTRA GÜRZENICH DE COLÒNIA	
	QUARTET MELOS DE STUTTGART	
	CAMERATA ACADEMICA DE SALZBURG	
	ORQUESTRA DEL MAGGIO	
	MUSICALE FIORENTINO	
	ZUBIN MEHTA	
	JAUME ARAGALL	
	ORQUESTRA FILHARMÓNICA	
	REIAL D'ESTOCOLM	
	GENNADY ROZHDESTVENSKY	
	ORQUESTRA SIMFÓNICA	
	SHINSEI DEL JAPÓ	
	ORQUESTRA DE LA SUISSE ROMANDE	

Preus abonaments a 16 concerts: de 25.800 a 117.600 ptes.

Venda d'abonaments:

Membres de la Fundació Orfeo Català-Palau de la Música Catalana i socis de l'Orfeo Català: del 5 al 13 de juny

Nous abonats: del 13 al 30 de juny

Venda de localitats:

Abonats, Membres de la Fundació Orfeo Català-Palau de la Música Catalana i socis de l'Orfeo Català: del 5 al 13 de juliol

Públic en general: a partir del 14 de juliol

Palau de la Música Catalana, Sant Francesc de Paula, 2 • Tel. 268 10 00

Patrocina i Organitza



El piano de Prokofiev, según Boris Berman

Desde el primer momento me prohibí escuchar las grabaciones prokofievianas de Richter, Gilels, Nicolaieva, Petrov y tantos otros pianistas rusos», confiesa el moscovita Boris Berman (1948) cuando se le comenta la enorme responsabilidad de grabar íntegramente la obra para teclado de Prokofiev, de la que existen tantos y tan soberbios registros protagonizados por los colosos del viejo piano soviético. Formado en el conservatorio Chaikovski de su ciudad natal bajo la tutela del eminente Lev Oborin y emigrado en 1974 a Israel, Berman, que actualmente reside en Estados Unidos, anda enfascado desde el mes de diciembre de 1989 en la ingente labor de registrar para el sello Chandos la obra completa para piano de su antiguo compatriota. Ya cerca del final del largo y laborioso recorrido, cuando sólo resta por registrar el noveno y último compacto, Berman ha conversado con SCHERZO. El encuentro, celebrado el pasado mes de abril en Madrid, resultó enriquecido por la presencia y participación del compositor ruso nacionalizado español Rodion Shedrin, uno de los nombres más señalados de la creación musical de las últimas dos décadas.

«A Prokofiev hay que leerlo entre líneas», afirma Berman a propósito de las muy diferentes versiones y visiones que existen de su obra pianística. «Subsiste una percepción muy errónea de su persona. Prokofiev cuidó mucho todas las relaciones. Siempre pretendió que su música estuviera al corriente de todo, en consonancia con lo que se estaba creando en el resto del mundo. Quiso siempre agradar a todos. Esos colosos del piano soviético que usted menciona tal vez hayan insistido excesivamente en el aspecto rítmico e incluso salvaje de su música. Si escuchamos las versiones discográficas que el propio Prokofiev nos ha legado de su obra en calidad de pianista, podemos comprobar fácilmente

que la entendía de una manera muy lírica, muy rica en sutilidades. Por eso, pienso que había que revisar y distanciarse de las tradicionales versiones que se hacen de su obra pianística».

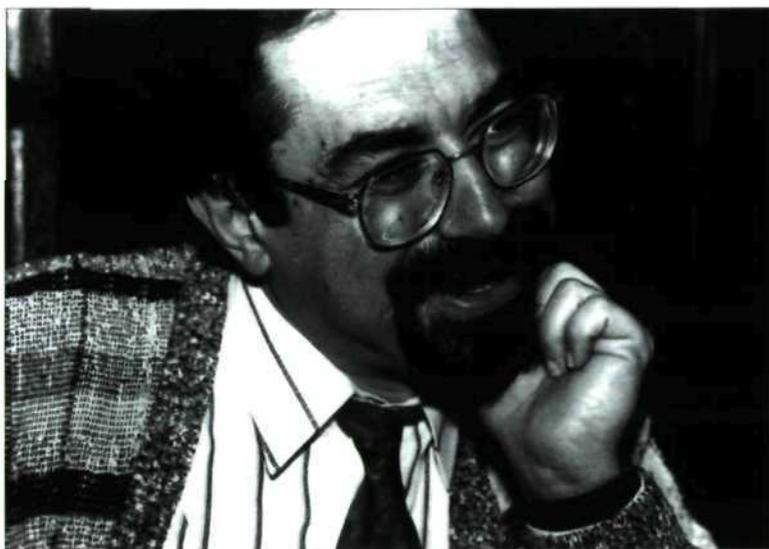
Shedrin no habla

Durante este largo monólogo, Rodion Shedrin (virtuoso pianista además de reconocido compositor, que conoció personalmente a Prokofiev) permaneció en absoluto y cortés silencio. No parecía estar en absoluto de acuerdo con los juicios vertidos por su antiguo y prematuramente emigrado compatriota. Boris Berman insistió: «No cabe duda de que todas esas versiones rusas son una ayuda a la hora de adentrarse en un registro integral de la producción pianística de Prokofiev, pero también molestan e interfieren. Si, por ejemplo, escuchamos las interpretaciones de Sviatoslav Richter, podemos comprobar que sus tempi no coinciden en absoluto con los que señala el compositor. Yo sé que Richter fue amigo de Prokofiev y que, con toda

Tras darle muchísimas vueltas al tema, he decidido finalmente hacer lo que yo pienso y no escuchar grabaciones. Espero no llevarme un susto cuando, acabado el ciclo, me dedique a escuchar las versiones de todos esos pianistas que usted menciona».

Los nueve volúmenes que integran este registro integral se corresponden con el número de sonatas que escribió Prokofiev para el piano. «Sí, sí. Nueve sonatas: nueve discos. Pero la *Quinta* la he grabado dos veces. Prokofiev la escribió en París y fue publicada poco tiempo después como *opus 38*. Al final de su vida no estaba satisfecho con esta versión y la rehizo, dándole incluso un nuevo número de *opus*: el 135. Fue precisamente esta segunda versión la que incluí en el primer disco compacto del ciclo, mientras que en el último y noveno incorporaré la primera versión. De esta forma, el ciclo se inicia y concluye con dos visiones de una misma obra».

Este último disco, único que aún no ha aparecido en el mercado, incluirá además los apuntes de la *Sonata n.º 10*, de la que sólo existe una página y media de partitura, que hasta ahora ha permanecido inédita y ha sido localizada por el propio Boris Berman en el Archivo Central de Arte y Literatura de Moscú. «Fue realmente difícil y laborioso encontrarla. Para esta integral he tenido la fortuna de toparme con algunas otras piezas desconocidas, que, naturalmente, llegan así por vez primera al disco», dice con no disimulada satisfacción el pianista, así convertido además en rata de biblioteca. «He encontrado algunas cosas interesantes entre las obras infantiles. Cuando comencé con el proyecto de afrontar esta integral nunca pensé que llegaría a convertirse en un trabajo tan acusadamente enciclopédico, en el que hubo que estudiar, analizar y sopesar muchos aspectos y detalles ajenos al estricto pentagrama».



Boris Berman

FOTO: RAFA MARTÍN

seguridad, habló con él de todas estas divergencias. Algunas de ellas las podemos aclarar o entender por los escritos o las declaraciones al respecto de uno y otro, pero otras no. Francamente, no creo que merezca la pena romperse el coco tratando de saber si es más conveniente hacer lo que hace Richter o lo que escribe Prokofiev en la partitura.

Latosa obligación

Berman rechaza que el compromiso de afrontar una integral implique la latosa obligación de abordar obras menores. «Todo tiene su interés, aunque sólo sea por la curiosidad de conocerlo y posteriormente difundirlo. Evidentemente, siempre que se aborda una integral de estas dimensiones, hay obras mayores y menores. ¿Conoce, por ejemplo, el *opus 105* de Beethoven? Son unas variaciones para violín, piano y flauta que casi nadie conoce. Los intérpretes insistimos casi siempre en una pequeña parte del repertorio, que no suele ser más que la punta del iceberg. Creo que resulta tan apasionante abordar las grandes y célebres composiciones como escarbar en esas otras páginas que, aun siendo quizá de inferior calidad, ofrecen no obstante el atractivo de lo nuevo, de lo desconocido».

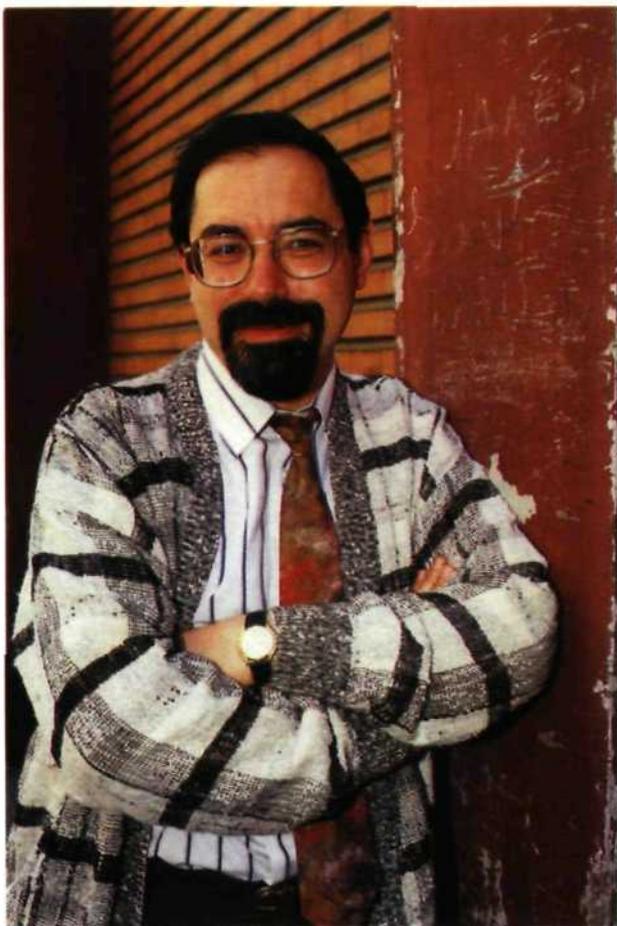
Boris Berman, que no guarda ningún parentesco con el también pianista Lazar Berman, resalta el sentido del ritmo en Prokofiev, «que casi te permite percibir a la gente bailando». Está persuadido de que su estilo creativo experimentó significativas modificaciones a lo largo de su vida. «Resulta apasionante trabajar la obra de un compositor e ir comprobando su evolución estética. Creo que esto es lo más subrayable de esta integral que estoy ahora a punto de culminar: que trata de respetar y diferenciar cada uno de los estilos de los diversos momentos artísticos del compositor. Cada disco compacto contiene como núcleo una sonata: en cada uno de ellos he procurado plasmar un momento diferenciado y homogéneo del autor».

No se atreve a resaltar un disco de entre los que conforman la integral, aunque finalmente acaba por confesar que el volumen del que, por ahora, se encuentra más satisfecho es del segundo. «En él hay un poco de todo, desde los *Cuentos de la vieja abuela* hasta la célebre *Séptima Sonata*, sin olvidar los *Sarcasmos*». Bromea maliciosamente cuando se le da la vuelta a la pregunta: ¿De cuál se encuentra menos satisfecho? «Le tendría que dar el nombre de otros pianistas».

Rechaza la presencia en esta integral del Prokofiev de su legendario maestro Lev Oborin: «Jamás toqué obras de Prokofiev para él, por lo que desde el punto de vista estrictamente artístico no puedo decir que en estas grabaciones estén presentes conceptos de Oborin. Pero he de decir que siempre tengo la esperanza y el deseo de tocar el piano de manera que nunca ensucie su gran nombre».

Justo Romero

¿Desovietizar la música?



Boris Berman

FOTO: RAFA MARTÍN

No hace tantos años este musical encuentro con Boris Berman, celebrado en un céntrico restaurante madrileño, hubiera despertado todo tipo de sospechas en la policía franquista. Más que una conversación en torno a Prokofiev, aquello parecía una secreta reunión de espías soviéticos. La presencia del compositor Rodion Shadrin acabó por imponer el ruso como definitivo idioma del encuentro, que fue traducido al castellano de manera simultánea por el violonchelista Felipe Caicedo. Sin embargo, y a pesar de las apariencias, en esa mesa Boris Berman no pronunció en más de tres horas de conversación ni una sola palabra elogiosa hacia sus antiguos colegas rusos. Y es que Berman, que abandonó la hoy desaparecida Unión Soviética en 1974, parece empeñado en desovietizar la tradición interpretativa de Prokofiev.

No sólo de palabra. Sus interpretaciones, de indudable solvencia y rigor, de incuestionable interés (sobre todo por la luz que aportan respecto a crea-

ciones hasta ahora inéditas), parecen querer romper con el virtuosístico y deslumbrante pasado soviético. Esta integral huye deliberadamente de algo que se antoja tan consustancial al piano prokofieviano como son los apabullantes derroches técnicos y sonoros a los que tan acostumbrados nos tenían nombres como Richter, Nicolaieva o Lazar Berman (todos ellos con registros imprescindibles de la *Octava Sonata*); Andrei Gavrilov, Nicolai Petrov (un genio del piano al que Occidente y sus multinacionales del disco no acaban de ubicar correctamente, a pesar de su excepcional integral de las sonatas

para piano de Prokofiev), y, en similar situación a este último, otros pesos pesados, como Sokolov y Krainev. La lista sería interminable.

Consecuente con los comentarios que Boris Berman vierte en la conversación contigua (también con la muy aguda crítica discográfica firmada por E.M.M. en SCHERZO número 83, página 79), este Prokofiev casi nos aproxima al colorista mundo de un Debussy. Tal vez no fue casualidad que Berman, al escuchar este comentario, declarara que, una vez concluido el ciclo Prokofiev, se adentrará en uno dedicado a la obra de Debussy. «Francamente nunca pensé que mi Prokofiev pudiera estar vinculado al cosmos sonoro de Debussy. Pero hay que decir que cuando Prokofiev apareció en la escena musical fue considerado como un bárbaro. Parecía que su música no tenía nada que ver con el pasado ni con el futuro previsible. Ahora vemos claramente que esto era una percepción errónea».

J.R.

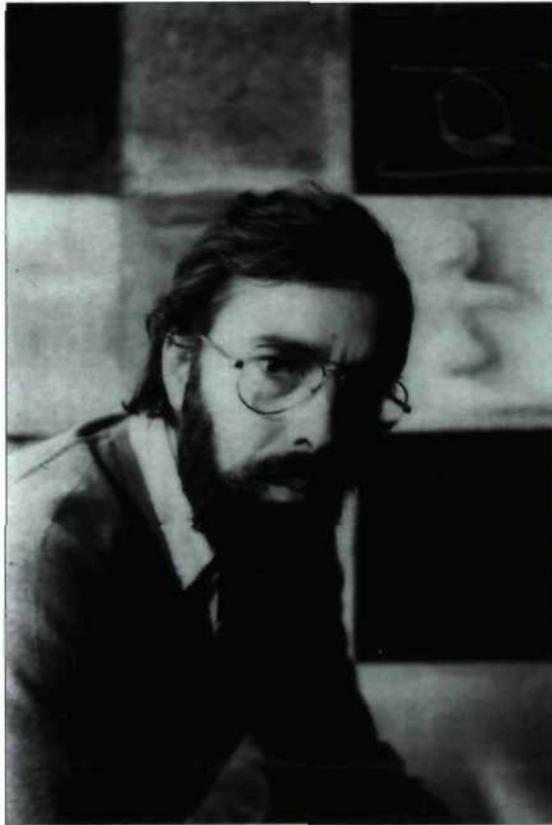
Estrenos múltiples: INAEM y Residencia

De los organismos dependientes del INAEM del Ministerio de Cultura, fue de nuevo el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea —no haciendo otra cosa, en realidad, que cumplir con su obligación— el más madrugador y el más generoso a la hora de presentar nuevos títulos. Con el Grupo Círculo que dirige José Luis Temes de vehículo de primera fila, la sala de cámara del Auditorio acogió el 20 de abril un concierto ejemplar por todos sus costados: por el citado de la interpretación; por el bien meditado, y siempre importante, de las reposiciones —de Stravinski (*Septeto*), Lutoslawski (*Preludios de danza*), Homs (*Rhumbs*) y López López (*Kutb*)— y, naturalmente, por el de los estrenos. No importa que el anunciado como absoluto del *Octeto*, de 1960, del por tantas razones inolvidable Angel Arteaga (1928-1984), no lo fuera (parece que, al menos, había sido tocado una vez en Siena). No lo habrá sido en rigor, pero sí de hecho. Así que su programación —y su excelente factura, evidente y notoria a pesar de haberse perdido el final de la primera sección, falta atinadamente salvada por Temes con simple calderón— bien puede servir de homenaje y recuerdo al compositor de Campo de Criptana en el décimo aniversario de su muerte. Sí era primicia absoluta, en cambio, y supuso un claro éxito para su autor, la de *Praemonitio* de Enrique Igoa Mateos (Madrid, 1958). Escrita para flauta —excelentemente servida por Salvador Espasa— y grupo de cámara, su audición advierte enseguida, por una parte, del firme pulso con el que se acierta a ensamblar el instrumento solista en el tejido, alternativo o confluyente, de los otros dos planos estructurales —percusión/ piano/madera y cuerda—; y por otra, cómo la plural preparación cultural de Igoa, y su extraordinario rigor mental, cualifican y ordenan, respectivamente, sus ideas creadoras.

Tampoco faltó el interés, ni mucho menos, en el concierto del mismo CDMC de siete días después, celebrado también en la sala pequeña del Auditorio. En él, confiado al excelente Cuarteto Ars Camera —Garcés (clarinete), de Cabo (fagot), Ramos (chelo) y Chiky Martín (piano)—, estrenó con carácter absoluto Jesús Legido (Valladolid, 1943) sus *Requiebros*, fruto de un encargo del mismo Centro, y en España Marcela Rodríguez (México, DF, 1951) su *Suite*. Jugosa y expresiva ésta en sus movimientos

rápidos y un punto neutra en los lentos, acierta Legido por su parte a combinar con sabiduría, y con convincentes resultados, una doble presencia de lo cíclico: la interna de cada tiempo —especialmente atractivo y bien estructurado el segundo— y la genérica de la macroforma. Sin ser estrenos *stricto sensu*, aunque este primero, por razón de rigurosidad en la plantilla prevista en principio, podría ser considerado tal, se volvió a disfrutar de ese formidable trío de Claudio Prieto, *Colores mágicos*, muestrario de invenciones múltiples en moldes convencionales, y de la breve pero muy, muy sustanciosa pieza, de David del Puerto, *Verso II*.

Sólo una primicia absoluta, pero de



Carlos Cruz de Castro

primera categoría, la ofrecida por el ciclo de Cámara y Polifonía en el período que se abarca aquí. Fruto asimismo de un encargo —de la OCNE éste— se trataba del *Cuarteto con piano n.º 1* de Carlos Cruz de Castro (Madrid, 1941), programado el 26 de abril por el magnífico Cuarteto de Bohemia. Al que ha de agradecerle vivamente el solo hecho de que se hiciera cargo del estreno, aunque únicamente quedaran poco más que vislumbradas las sutiles diversidades de material, de tiempo y de dinámica que separan y personalizan a cada una de las siete secciones

que conforman la obra. Máxime cuando lo conseguido por el grupo checo permitió advertir, en todo caso, el concienzudo e imaginativo trabajo estructurador y de desarrollo de Cruz de Castro.

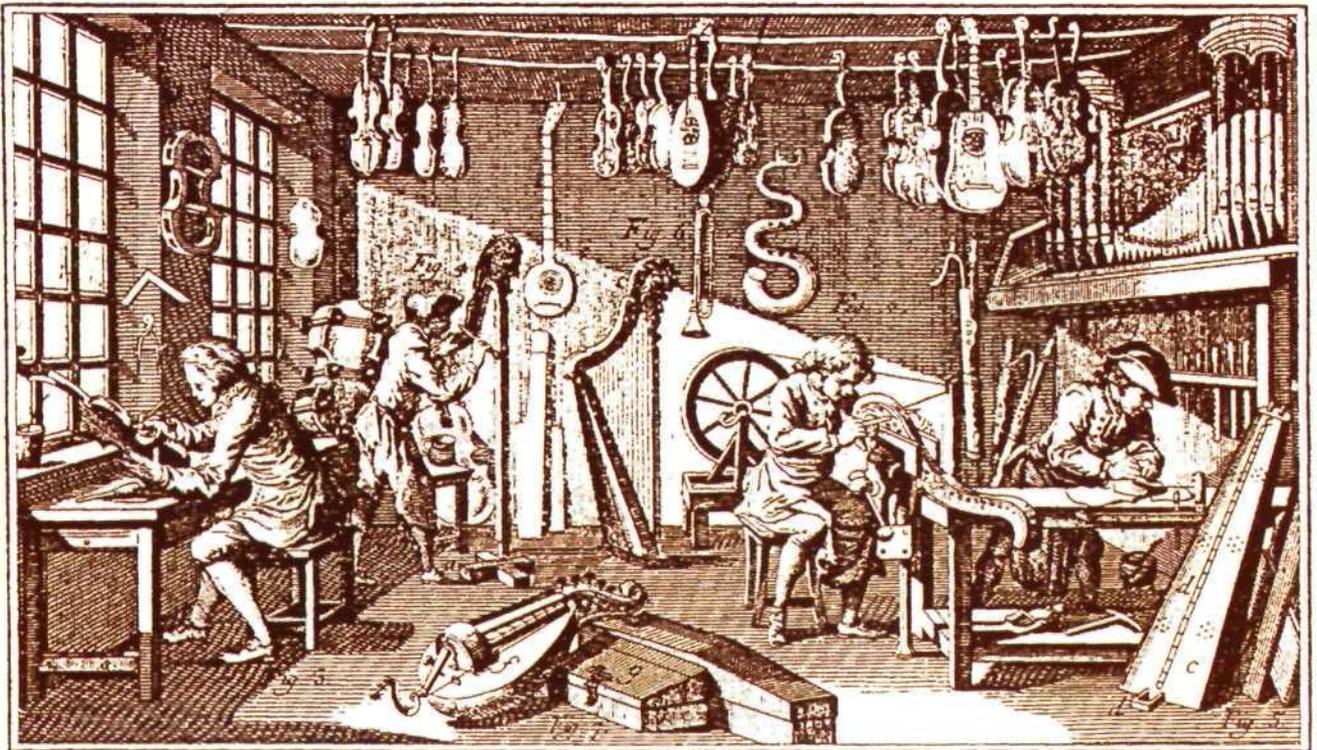
Se había estrenado ya en Parma, el 5 de junio de 1992, por la Orquesta de Toscanini dell'Emilia Romagna dirigida por José Ramón Encinar. Pero no se debe dejar de registrar aquí su estreno español, en el Auditorio Nacional, dentro de la serie de la OCNE (22, 23 y 24-IV). Porque el magisterio del compositor bilbaíno Luis de Pablo, si presente en importante grado en sus precedentes incursiones en el género, comparece ahora en máxima y personalísima dimensión en la totalidad de los dos bloques en que se articula su tercer concierto para piano y orquesta, subtítulo *Sueños*, protagonizado ahora por el pianista Jean-Claude Pennetier y dirigido por Tuomas Ollila.

Y aunque no se trate de estrenos de autores nuestros, tampoco debe dejar de reflejarse aquí el muy interesante e informativo empeño que ha puesto en marcha el Instituto Alemán de Madrid, en colaboración con la Residencia de Estudiantes, para irnos dando a conocer de forma monográfica en encuentros con ellos mismos, a los compositores alemanes contemporáneos poco conocidos aquí. Abrió la marcha, en el salón de actos de la propia Residencia (10-V), Peter Michael Hamel (1947), compositor de amplia y variada producción ya, presentado, y luego traducido puntualmente, por Mauricio Sotelo. Es Hamel impenitente y curioso abrevador sucesivo en cuantos estilos, escuelas y movimientos son y han sido. Por ello, y como no podía ser de otra manera, muestra en su escritura —al menos por lo que pudo apreciarse en los dos títulos que de él se ofrecieron: *Trío de piano*, con violín y chelo, y *Adagio, Intermezzo y Finale*, para flauta, clarinete, arpa y cuarteto de cuerda— cierta proclividad hacia lo divagatorio y lo impersonal. Voluntariamente asumido todo ello, sin duda, por su previa actitud estético-creadora, y compatible, en todo caso, con un seguro oficio caligráfico y una capacidad de comunicación evidente; que por cierto, supieron aprovechar y transmitir muy bien los componentes de la Orquesta de Cámara de Madrid, con muy destacada contribución de la pianista Adela González Campa en el *Trío* y conducción impecable de Angel Gil Ordóñez en el *Adagio*...

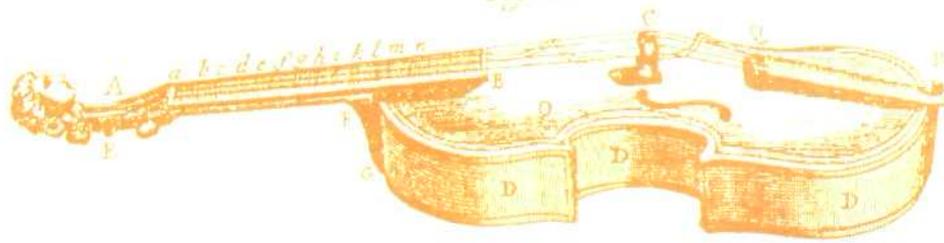
Leopoldo Hontañón

EL BARROCO AUTENTICO

LA REVOLUCION DE LOS INSTRUMENTOS ORIGINALES
EN UN SELLO DE VANGUARDIA



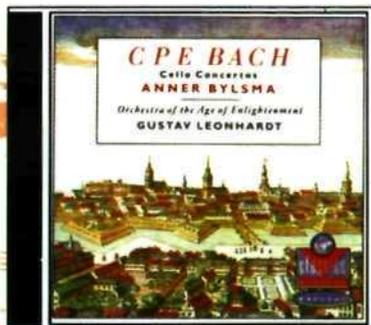
EL BARROCO AUTENTICO



CPE BACH

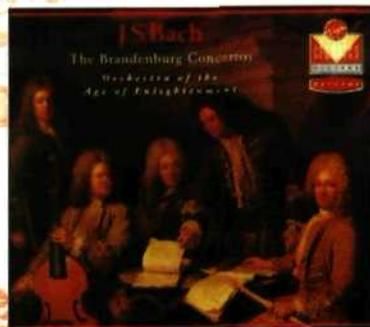
Cello Concertos Wq 170-172

Anner Bylisma
Orchestra of the
Age of Enlightenment
Gustav Leonhardt
VC 7 59541 2



The Brandenburg Concertos BWV 1046-51

Orchestra of the
Age of Enlightenment
2CDs
VCD 7 59260 2



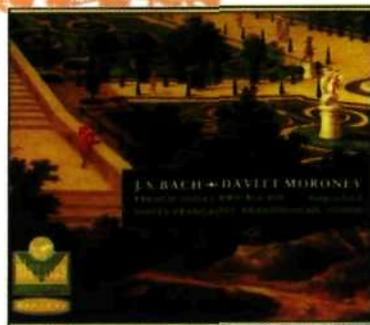
Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu Wq 240

Martinpelto/Prégardien/Harvey
Collegium Vocale Choir
Orchestra of the
Age of Enlightenment
Philippe Herreweghe
VC 7 59069 2



French Suites BWV 812-819

Davitt Moroney
2CDs
VCD 7 59011 2



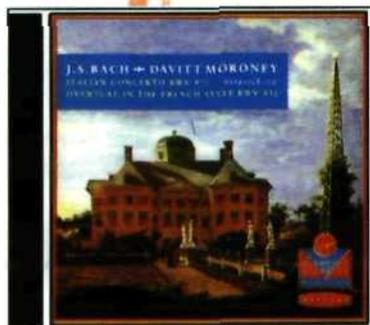
Hamburg Concertos, Wq. 43

Bob van Asperen
Melante Amsterdam
2CDs
VCD 5 45094 2



Italian Concerto BWV 971 Overture in the French Style BWV 831 Prelude, Fugue & Allegro BWV 998 4 Duetti BWV 802-5

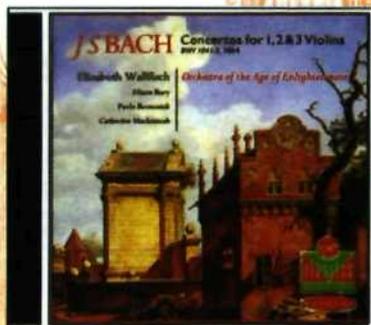
Davitt Moroney
VC 7 59272 2



JS BACH

Concertos for 1, 2 & 3 Violins BWV 1041-3, 1064

Elizabeth Wallfisch
Bury/Beznosiuk/Mackintosh
Orchestra of the
Age of Enlightenment
VC 7 59319 2



Magnificat BWV 243 Cantata BWV 21

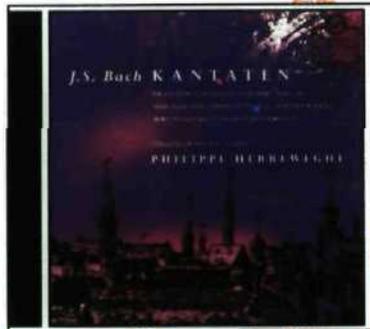
de Reyghere/Jacobs
Prégardien/Lika
Nederlands Kamerkoor
La Petite Bande
Sigiswald Kuijken
VC 7 59528 2



Cantatas BWV 39, 93 & 107

Mellon/Brett/Crook/Kooy
Collegium Vocale
Philippe Herreweghe

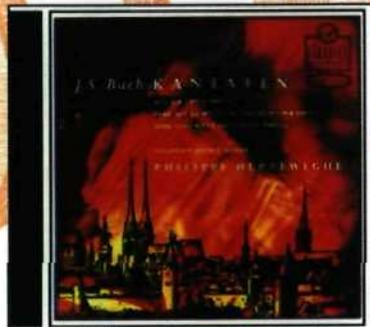
VC 7 59320 2



Cantatas BWV 73, 105 & 131

Schlick/Lesne/Crook/Kooy
Collegium Vocale
Philippe Herreweghe

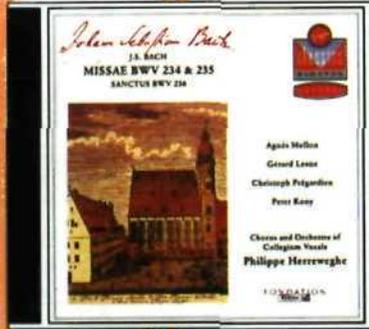
VC 7 59237 2



**Mass in A major BWV 234
Mass in G minor BWV 235
Sanctus BWV 238**

Mellon/Lesne/Prégardien/Kooy
Collegium Vocale
Philippe Herreweghe

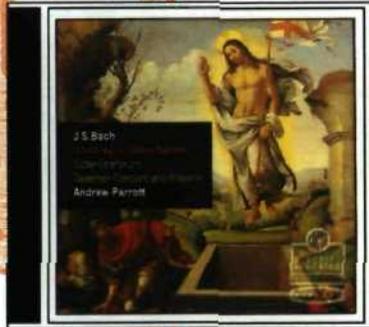
VC 7 59587 2



**Christ lag in Todes Banden, BWV 4
Oster-Oratorium, BWV 249**

Taverner Consort and Players
Andrew Parrott

VC 5 45011 2



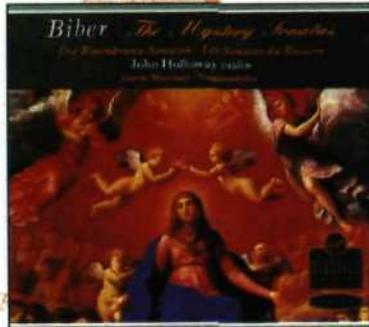
BIBER

The Mystery Sonatas

John Holloway
Davitt Moroney
Tragicomedia

2CDs

VCD 7 59551 2

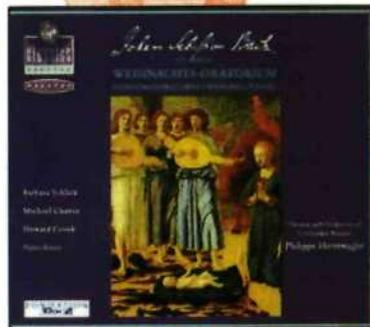


**Weihnachts-Oratorium
Christmas Oratorio
BWV 248**

Schlick/Chance/Crook/Kooy
Collegium Vocale
Philippe Herreweghe

2CDs

VCD 7 59530 2

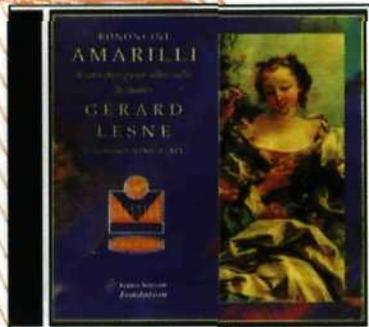


BONONCINI

**Amarilli
Cantatas for solo counter-tenor
Cello Sonata in A minor
Trio Sonata in D minor**

Gérard Lesne
Leertouwer/Kipfer/Cocset
Il Seminario musicale

VC 5 45000 2



**Messe in h-Moll
Mass in B minor
BWV 232**

Schlick/Patriasz/Brett
Crook/Kooy
Collegium Vocale
Philippe Herreweghe

2CDs

VCD 7 59517 2

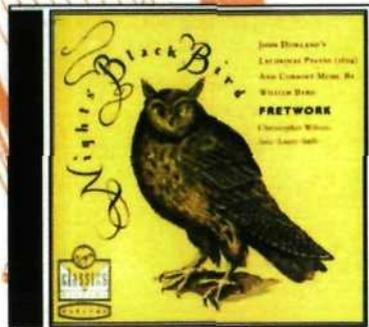


BYRD/DOWLAND

**Nights Black Bird
BYRD: Consort Music
DOWLAND: Lachrimae Pavans
(1604)**

Fretwork
Christopher Wilson

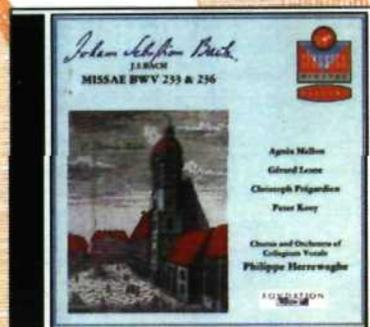
VC 7 59539 2



**Mass in F major BWV 233
Mass in G major BWV 236**

Mellon/Lesne/Prégardien/Kooy
Collegium Vocale
Philippe Herreweghe

VC 7 59634 2



Goe Nightly Cares
3YRD: Consort Music and Songs
DOWLAND: Dances from
Lachrimae (1604)

Fretwork
Michael Chance
Christopher Wilson
VC 7 59586 2



A & J-B FORQUERAY

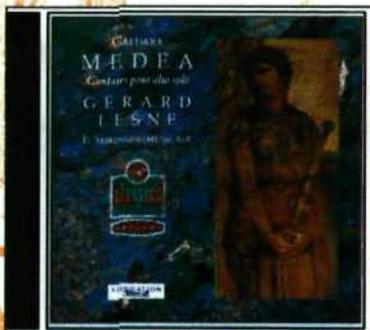
Pièces de clavecin
Suites 3 & 5
Mitzi Meyerson
VC 7 59310 2



CALDARA

Medea
Cantatas for solo countertenor

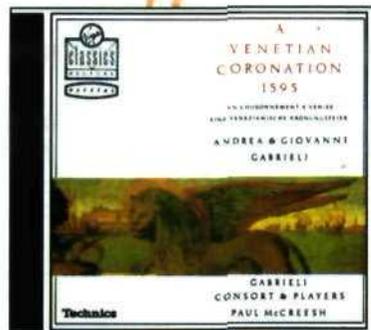
Gérard Lesne
Il Seminario musicale
VC 7 59058 2



A & G GABRIELI

A Venetian Coronation 1595

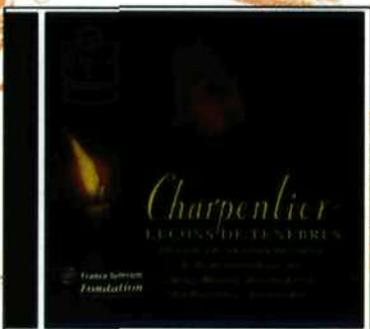
Gabrieli Consort and Players
Paul McCreesh
VC 7 59006 2



CHARPENTIER

Leçons de Ténèbres
Office du Vendredi Saint

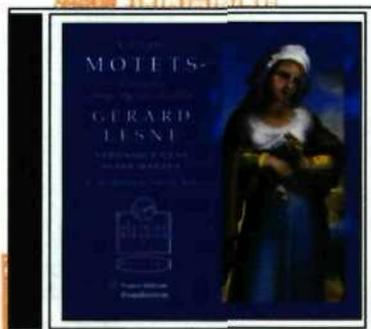
Mellon/Lesne/Honeyman/Bona
Il Seminario musicale
Gérard Lesne
VC 7 59295 2



GALUPPI

Motets

Gérard Lesné
Veronique Gens
Peter Harvey
Il Seminario Musicale
VC 5 45030 2



DOWLAND

Lachrimae (1604)

Fretwork
VC 5 45005 2



HANDEL

Lucrezia
Cantatas for solo countertenor

Gérard Lesne
Il Seminario musicale
VC 7 59059 2



The English Orpheus
Songs for voice and lute

Emma Kirkby
Anthony Rooley
VC 7 59521 2



D'INDIA

Lamento d'Orfeo
Music for solo tenor

Nigel Rogers
Paul O'Dette
Andrew Lawrence-King
VC 7 59231 2

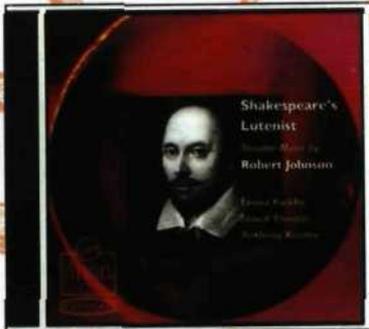


JOHNSON

Shakespeare's Lutenist
Music for the Jacobean theatre

Emma Kirkby
David Thomas
Anthony Rooley

VC 7 59321 2

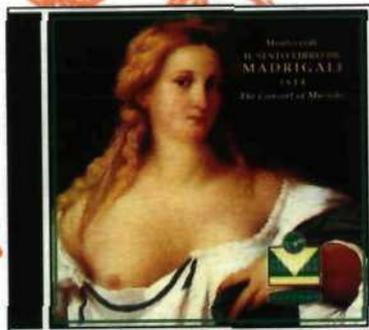


MONTEVERDI

Madrigals Book VI

The Consort of Musicke
Anthony Rooley

VC 7 59605 2



H LAWES

Goe, lovely rose
Songs of an English Cavalier

Nigel Rogers
Paul O'Dette
Frances Kelly

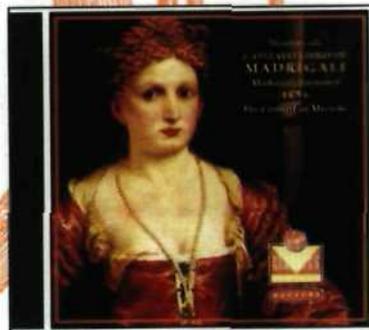
VC 5 45004 2



Madrigals Book VIII
Madrigali guerrieri

The Consort of Musicke
Anthony Rooley

VC 7 59620 2



W LAWES

For ye Violls
Consort Setts in 5 and 6 parts

Fretwork
Paul Nicholson

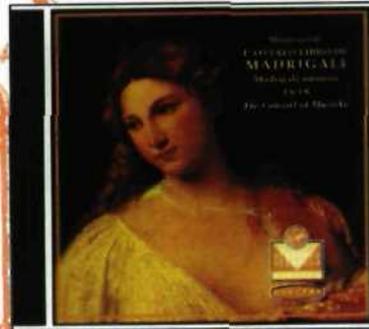
VC 7 59021 2



Madrigals Book VIII
Madrigali amorosi

The Consort of Musicke
Anthony Rooley

VC 7 59621 2

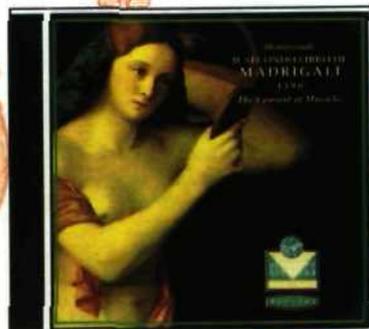


MONTEVERDI

Madrigals Book II

The Consort of Musicke
Anthony Rooley

VC 7 59282 2



Madrigals Book VIII
Balli

The Consort of Musicke
Anthony Rooley

VC 7 59606 2



Madrigals Book III

The Consort of Musicke
Anthony Rooley

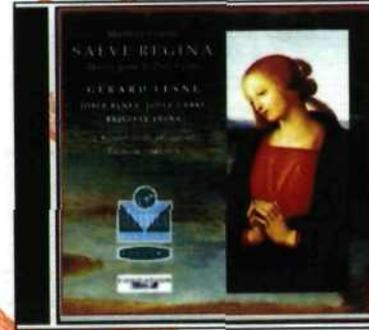
VC 7 59283 2



Salve Regina
Motets for 1, 2 and 3 voices

Gérard Lesne
Josep Benet/ Josep Cabré
Brigitte Lesne
Il Seminario musicale
Tragicomedia

VC 7 59602 2



MORLEY

Joyne Hands

The Musicians of Swanne Alley
Red Byrd

VC 7 59032 2



RAVENSCROFT

There were three Ravens
Songs, rounds and catches

The Consort of Musicke
Anthony Rooley

VC 7 59035 2

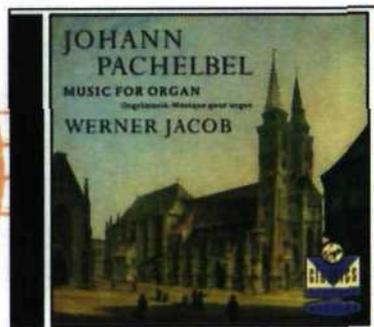


PACHELBEL

Prelude, Fugue and Chaconne
in D minor
Chaconne in F minor
Aria Sebaldina
Toccatà and Ricercare
in C minor, etc.

Werner Jacob

VC 7 59197 2

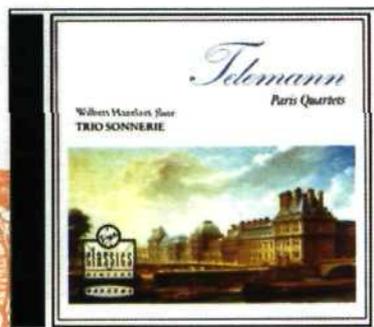


TELEMANN

The Paris Quartets Vol. I

Wilbert Hazelzet
Trio Sonnerie

VC 7 59049 2



PURCELL

Come ye sons of art
Now does the glorious
day appear
Love's goddess sure was blind

Sooding/Bowman/Robson/Crook
Wilson-Johnson/George
Choir and Orchestra of the Age of
Enlightenment/Gustav Leonhardt

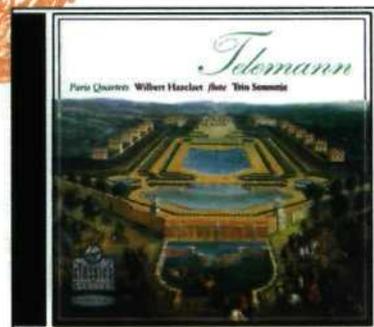
VC 7 59243 2



4 Paris Quartets

Wilbert Hazelzet
Trio Sonnerie

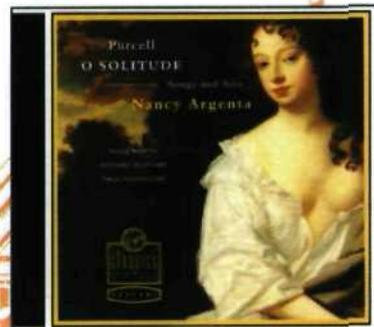
VC 5 45020 2



O Solitude
Songs and Airs

Nancy Argenta
North / Boothby / Nicholson

VC 7 59324 2

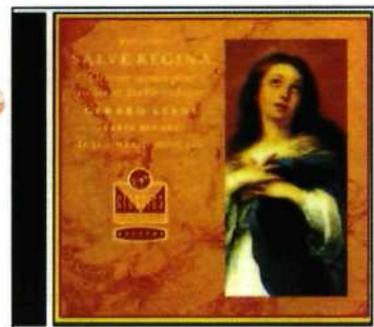


VIVALDI

Salve Regina
Sacred works for countertenor
and double orchestra
Violin Concerto in C major
RV 581

Gérard Lesne
Fabio Biondi
Il Seminario musicale

VC 7 59232 2

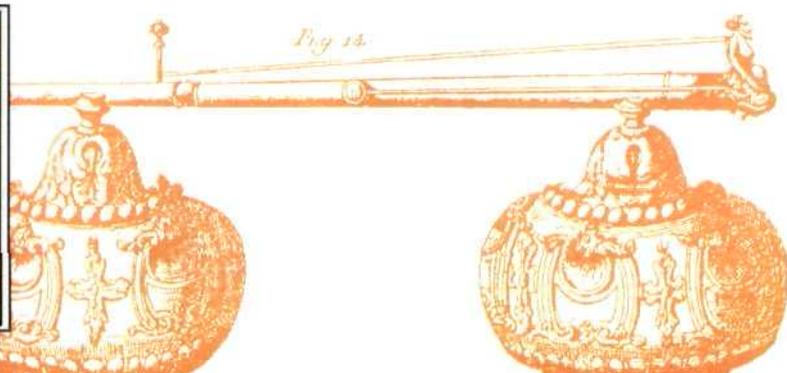
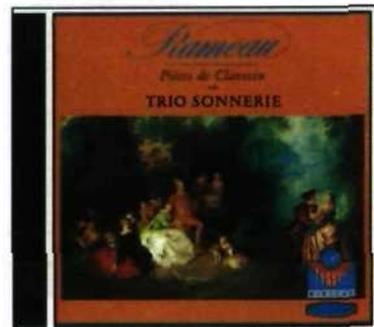


RAMEAU

Pièces de clavecin en concerts

Trio Sonnerie

VC 7 59154 2

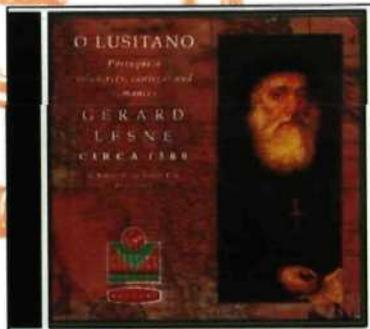


VARIOS

O Lusitano
Portuguese vilancetes
cantigas and romances

Gérard Lesne
Circa 1500

VC 7 59071 2

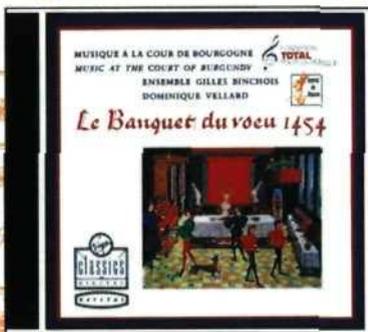


Le Banquet du voeu
1454

Music at the Court of Burgundy

Ensemble Gilles Binchois
Dominique Vellard

VC 7 59043 2



Le Manuscrit du Puy

The office for New Year's Day
at the Cathedral of
Le Puy-en-Velay
12th-16th Centuries

Ensemble Gilles Binchois
Dominique Vellard

VC 7 59238 2

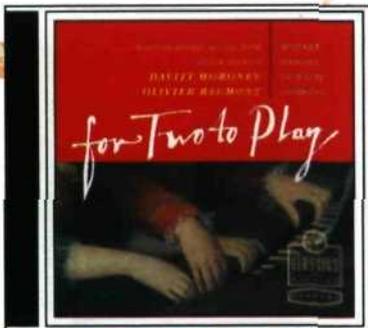


For two to play

Harpichord music for
four hands. Mozart, Haendel,
J. C. Bach, Tomkins

Davitt Moroney
Olivier Baumont

VC 5 45019 2



A Play of Passion

Songs for the stage,
consort songs and dances
by Byrd, Ferrabosco, Gibbons
Holborne and Johnson

Jeremy Budd
Michael Chance
Fretwork

VC 5 45007 2

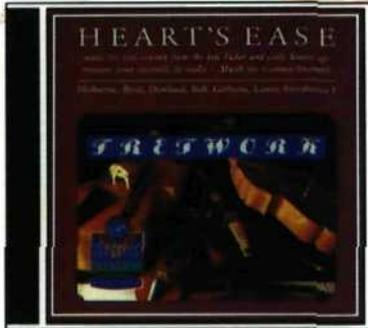


Heart's Ease

Music for viol consort
by Byrd, Dowland
Gibbons, Lawes, etc.

Fretwork
Christopher Wilson
Paul Nicholson

VC 7 59667 2



Rosa

Elizabethan Lute Music

Christopher Wilson

VC 7 59034 2

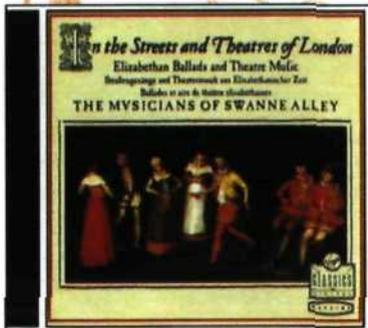


**In the Streets and
Theatres of London**

Elizabethan Ballads and
Theatre Music

The Musicians of Swanee Alley

VC 7 59534 2



**Vihuela Music of the
Spanish Renaissance**

Christopher Wilson

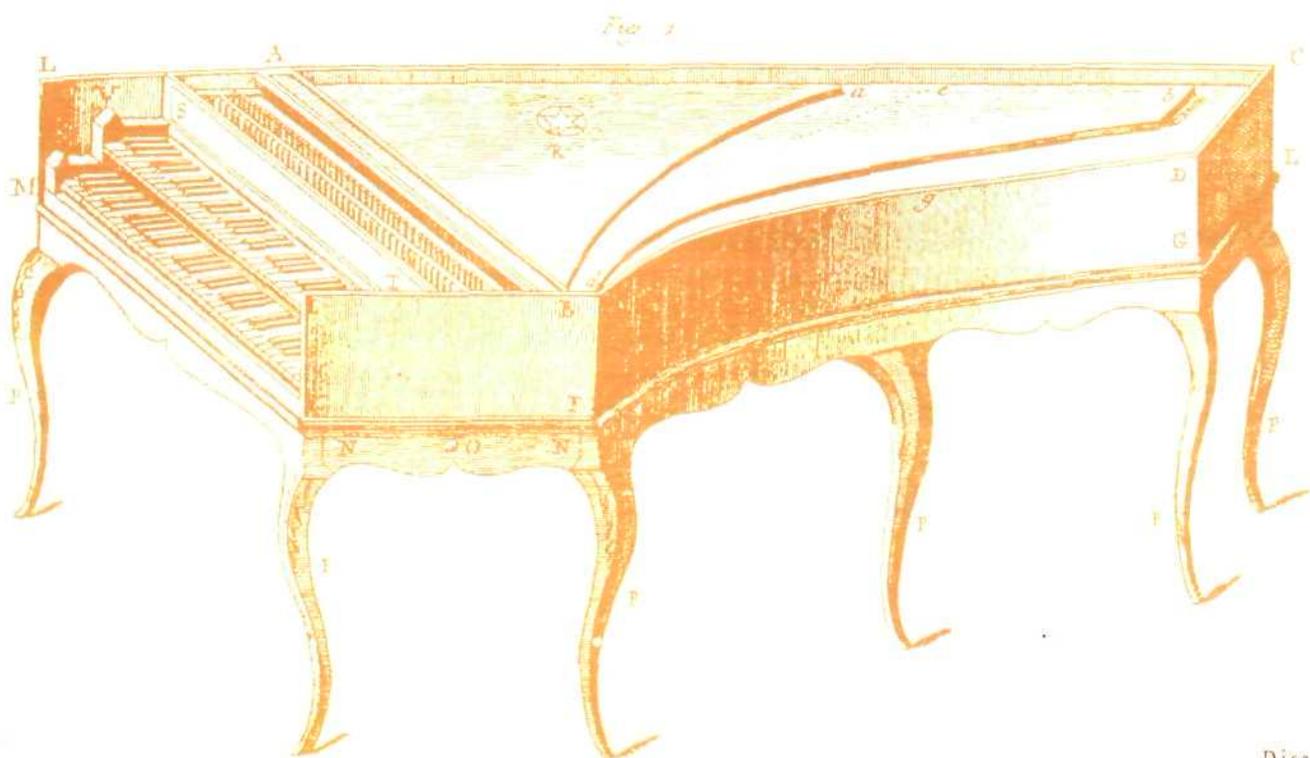
VC 7 59596 2



VIRGIN CLASSICS

distribuido por
EMI ODEON, S. A.

Torrelaguna 64
28043 Madrid
(España)



Episodios

Con el tiempo este incontrolable, insaciable y tan misterioso ordenador que es nuestra memoria se ha ido llenando de tal alucinante cantidad de fechas que casi nos impiden ver el presente. A ellas nos agarramos para que no se nos escape el pasado. Y así nos vemos constantemente metidos en conmemoraciones que parecen apresurados tributos que no supimos rendir a tiempo. Cualquier aniversario, de nacimiento, de fallecimiento o de lo que sea, nos sirve para evocar los grandes genios en un maniático afán de exaltar, glorificar y perpetuar sus obras. Diariamente la prensa nos trae ejemplos de esta tozuda tendencia, y lo que sigue quizá sea otra muestra más. Porque me doy cuenta de que hoy —el 19 de mayo— hace veinticinco años que nos dejó Coleman Hawkins...

Recuerdo que la noticia me llegó en una soleada mañana malagueña. Unas lacónicas líneas en el diario *Sur* causaron un eclipse inmediato. Mi primera reacción fue naturalmente recurrir a las pocas grabaciones del desaparecido saxo tenor que tenía a mano en aquel momento. Es tan complicado viajar con la música, pero siempre procuro meter alguna cinta del gran *Hawk* en la maleta. Debemos estar siempre preparados para enfrentarnos con la adversidad que nos acecha en todas partes.

Hasta el final de su vida, Coleman Hawkins era un jazzman ejemplar, y las veces que le vi en persona me impresionó de manera muy especial. Este hombre que había, por así decirlo, descubierto el saxofón para el jazz, este estilista que creó escuela y que sigue teniendo discípulos en las nuevas generaciones, era un solitario a pesar de su papel de maestro indiscutible. Nadie como él, que venía de otros tiempos, supo adaptarse a las corrientes modernas que surgieron a principios de los cuarenta. El paso del jazz clásico al revolucionario bebop, tan traumático para otros que quedaron estancados, fue para él una transición normal y natural. Sin apenas notarlo se convirtió en un pionero para muchos jóvenes que en la posguerra tuvieron dificultades en encontrar su camino. De allí su gran importancia histórica, su enorme contribución a la evolución de una música que buscaba su liberación. Si la encontrara fue en parte gracias a él, nadie lo duda.

En sus últimos años, Hawkins era un náufrago en fase terminal. Su muerte fue la culminación de un largo proceso de autodestrucción que su música sólo reflejaba al final. Apenas se alimentaba, le bastaba el alcohol que pudo con él. Tenía 65 años cuando la muerte le alcanzó, y parecía un anciano convertido en ruina humana, un trastornado superviviente de otras épocas, un patriarca ensimismado que sólo se expresaba a través de su saxo, con lo que le quedaba de uno de los sonidos más inolvidables que hemos conocido.

Peró no fue así como yo le veía y escuchaba en aquella nefasta mañana andaluza. En el recuerdo di un paso atrás de un cuarto de siglo para situarme en un momento de máximo poderío en la carrera de Hawkins, cuando, en plena madurez y con los cuarenta años recién cumplidos, desarrollaba una impresionante actividad en los es-

cas fechas en cuatro impecables compactos (Mercury 830 960-2).

En otra ocasión (SCHERZO n.º 60) hemos hablado de la vida y la obra de Coleman Hawkins, sin mencionar las famosas sesiones Keystone que, sin embargo, pertenecen a lo mejor de su arte, junto a los doce temas que grabó al año siguiente, en otra célebre grabación efectuada en Los Angeles para el sello Capitol (*Hollywood Stampede*, Capitol Jazz 92596-2). El siempre emprendedor Harry Lim tuvo la genial idea de reunirle con una serie de músicos afines con quienes no estaba acostumbrado a tocar, y le encontramos en muy variadas constelaciones que, a base de un repertorio de evergreens o sencillos riffs, dan paso libre a la más pura improvisación melódica. Acompañado por pianistas como Teddy Wilson, Earl Hines o Johnny Guarnieri, por baterías como Cozy Cole, Denzil Best, Big Sid Catlett o George Wettling, en compañía de trompetistas como Roy Eldridge, Charlie Shavers, Buck Clayton o Joe Thomas, Hawkins se revela una y otra vez como el extraordinario solista, el gran intérprete de baladas que fue siempre, como el poseedor del swing más genuino que jamás ha habido en el jazz. Escucharle, como en la sesión del 24 de mayo, al lado de otros tres destacados saxofonistas —el alto Tab Smith, el tenor Don Byas, que fue uno de sus más fieles seguidores, y el barítono ellingtoniano Harry Carney— resulta especialmente apasionante porque da lugar a unas improvisaciones enormemente inspiradas, debido en parte al ambiente de competencia entre los solistas, en parte a la entonces excepcional duración de los temas que pasan de los cinco minutos en lugar de los tres consabidos.

Si las conmemoraciones sirven realmente para algo, será porque nos obligan a volver a las grandes obras del pasado que no podemos olvidar, pero que no suelen caber en nuestra vida diaria. En este aniversario de la muerte de Coleman Hawkins, nos reconforta constatar una vez más, que, gracias a obras como las aquí mencionadas, grabadas hace ahora cincuenta años, este majestuoso y único *halcón* sigue vivo entre nosotros tal como una fuerza natural siempre capaz de captar toda nuestra atención.



Coleman Hawkins

FOTO: JERRY STOLL

tudios de grabación de Nueva York. Durante el año 1944, el incansable saxofonista participó en nada menos que ocho sesiones para el modesto y valiente sello Keystone, propiedad de uno de sus mejores amigos, el legendario Harry Lim, hombre de diminuta estatura y de gigantescas ambiciones. El resultado fue una larga serie de interesantísimos discos, muy mal distribuidos y durante mucho tiempo verdaderos *collectors' items*. Ahora, por fin, están al alcance de todos gracias a los esfuerzos del productor japonés Kiyoshi Koyama, de la compañía Nippon, que ha editado todo el material de aquellas históri-

Ebbe Traberg

Recuerdo de Siegfried Wagner

Siegfried Richard Helferich Wagner nació hace ahora ciento veinticinco años en la madrugada del 6 de junio de 1869, cuando el sol comenzaba a elevarse por encima del Rigi junto al lago de Lucerna. Fue un hijo muy deseado por sus padres, que vivían sin poder legalizar aún su relación. El sentimiento de amor paterno de Richard y su gratitud a Cosima por este hijo inspiraron bellamente el *Idilio de Sigfrido*, la *Música de la escalera* que sonó por primera vez en Tribschen, refugio suizo de la pareja y casa natal del pequeño, en la mañana del 25 de diciembre de 1870 como regalo de cumpleaños a la madre.

Richard quiso para su hijo la educación sistemática que él no había tenido:

germanística, griego y latín clásicos, inglés y español (para leer la literatura del siglo de oro) además del francés materno. Aunque consideraba que Siegfried debía ocuparse de la consolidación de su obra, como así fue, alentó sus incipientes deseos de estudiar arquitectura al tiempo que le adiestraba en el oficio de carpintero. Antes de enviarlo a la Escuela Superior de Bayreuth, lo que en verdad sucedió ya fallecido su padre, Wagner lo encomendó al filósofo Heinrich von Stein. Además, Siegfried se formó musicalmente con Engelbert Humperdinck, asimiló la dirección de orquesta con Hermann Levi, Felix Mottl y especialmente con Hans Richter, y adquirió la praxis del teatro ayudando a su madre en la dirección del Festspielhaus.

Compositor aproximadamente desde 1890, dirigió su primer concierto el 5 de agosto de 1893; lo hizo casi siempre al servicio de la obra de su padre, de su abuelo Franz Liszt y de la propia, sin in-

cursiones en el sinfonismo clásico y romántico. Ocupó asimismo por primera vez el foso de Bayreuth, nada menos que con la *Tetralogía*, al reponerse la obra en el Festival de 1896, alternándose con Richter y Mottl: Gustav Mahler, que asistió al acontecimiento invitado personalmente por Cosima, ha dejado testimonio escrito de sus un tanto contradictorias impresiones.

Mas desde que se hizo cargo de la plena dirección del Festival de Bayreuth en 1908, Siegfried espació allí sus actuaciones de foso, para concentrarse en la escena. Desde 1914 se dejó ver como director invitado aquí y allá para obtener fondos, pues los derechos de autor de su padre prescribieron ese año. Su

cotización real como director de orquesta está reflejada en la amarga queja tras un concierto en Braunschweig en 1921, por el que percibió 2000 marcos mientras Furtwängler ingresaba 10000 y Richard Strauss 12000.

Sus mejores años al frente del Festival fueron los finales desde la reapertura de 1924, cuando renovó las viejas escenografías con gran sentido de la iluminación y del empleo del material plástico. El mayor triunfo fue la contratación de Toscanini para el nuevo, y sensacional *Tannhäuser* de 1930. Sin embargo, Siegfried se mató literalmente al asumir todo el peso de los preparativos en medio de conflictos con unos y con otros —Toscanini, Melchior, Muck, Pistor, Pilinszky— y sosteniéndose sin dormir con el recurso al tabaco y al café: el primer infarto se presentó durante el ensayo general del *Ocaso de los dioses*, el 15 de julio; internado ese mismo día en un sanatorio, se extinguió el 4 de agosto al menos con la satisfacción de saber del enorme éxito de su última producción.

La personalidad de Siegfried Wagner es muy compleja en cuanto al carácter, la sexualidad, la relación con su complicada familia —su madre, sus hermanas, su cuñado Franz Beidler, el hijo natural y secreto que tuvo en 1901 con la esposa de un pastor protestante, su mujer Winifred Williams, con quien matrimonió en 1915 cuando ella tenía dieciocho años y él era un solterón de cuarenta y ocho—, la política... Si pesó sobre él la inmensa sombra del padre, el «genio del siglo», también salió perjudicado por la confrontación con Mahler y sobre todo con Richard Strauss, éste compositor-director de gran éxito mientras Siegfried no despertaba más que curiosidad y, a lo sumo, cierto respeto. Ninguna de sus óperas alemanas, en la línea de *Königskinder* de Hum-



Richard Wagner y su hijo Siegfried en Nápoles (1880)

El compositor y el director: Catálogo

PRINCIPALES OBRAS

1. Operas

Der Bärenhäuter (El haragán), ópera romántica en tres actos, 1898. Munich, 22-I-1899.
Herzog Wildfang (El duque Fierabrás), ópera cómica en tres actos. Munich, 23-III-1901.
Der Kobold (El gnomo), ópera romántica en

Wahnopfer (Victima de la ilusión), ópera romántica en tres actos, inacabada, 1928. Rudolstadt, 10-VI-1994.

Walamund, ópera romántica en tres actos, 1928.

Wernhart (Hacerse duro), segunda versión de *Das Liebesopfer*, libreto de ópera romántica en tres actos.

Das Flüchlein, das jeder mitbekam (La pequeña maldición que cada uno se llevó), ópera romántica en tres actos, 1929. Kiel, 29-IV-1984, orquestación de Hans Peter Mohr.

2. Varios

Sehnsucht (Anhelo), poema sinfónico para orquesta, 1894. Londres, 6-VI-1895.

Pieza de concierto para flauta y pequeña orquesta, 1913. Hamburgo, 3-II-1914.

Concierto para violín y orquesta, 1915. Nuremberg, 6-XII-1915.



Siegfried Wagner y Arturo Toscanini

tres actos, 1903. Hamburgo, 29-I-1904.
Bruder Lustig (El gracioso), ópera romántica en tres actos, 1904. Hamburgo, 13-X-1905.
Sternengebot (La ley de los astros), ópera romántica en tres actos, 1906. Hamburgo, 21-I-1908.

Banadietrich (El loco Dietrich), ópera romántica en tres actos, 1909. Karlsruhe, 23-I-1910.
Schwarzschwanenreich (El reino de los cisnes negros), ópera romántica en tres actos, 1910. Karlsruhe, 5-XI-1918.

Sonnenflammen (Fuego solar), ópera romántica en tres actos, 1912. Darmstadt, 30-X-1918.
Der Heidenkönig (El rey de los gentiles), ópera histórica en tres actos, 1913. Colonia, 16-XII-1933.

Der Friedensengel (El ángel de la paz), ópera cómica en tres actos, 1914. Karlsruhe, 4-III-1926.

An allem ist Hütschen Schuld (De todo tiene la culpa Hütschen), ópera romántica en tres actos, 1915. Stuttgart, 6-XII-1917.

Das Liebesopfer (La víctima del amor), libreto de ópera romántica en cuatro actos, 1917.

Der Schmied von Marienburg (El herrero de Marienburg), ópera romántica en tres actos, 1920. Rostock, 16-XII-1923.

Rainulf und Adelasia, ópera romántica en tres actos, 1922. Rostock, 10-III-1923.

Die heilige Linde (El tilo sagrado), ópera romántica en tres actos, 1927.

Scherzo «Y si el mundo estuviera endemoniado», 1922. Hamburgo, abril, 1925.

Glück (Felicidad), poema sinfónico, 1923. Rostock, 16-XII-1923.

Sinfonía en do, 1925-1927. Bayreuth, 4-VIII-1941.

Lieder (Pastor y pastora, *Mirada primaveral*, *Tarde junto al mar*, *Canción de las dríadas*, *Navidad*, etc.).

En disco compacto sólo existe grabación de *la Sinfonía* y de los poemas sinfónicos (Orquesta Sinfónica de Aalborg. Director: Peter Erös, Delysé).

Pueden solicitarse discos y cassettes con grabaciones privadas de casi todas las óperas (generalmente actuaciones concertantes) a la Internationale Siegfried Wagner Gesellschaft, Jahnstrasse 9 a, D95444 Bayreuth, Alemania, previa suscripción (50 marcos anuales).

También puede solicitarse una cassette de *El reino de los cisnes negros*, con traducción al castellano, a la Associació Wagneriana, Apartado postal 1159, 08080 Barcelona.

De las grabaciones realizadas por Siegfried Wagner para Odeón en 1926 y 1927 de obras de su padre existe una reedición en dos discos compactos TRXCD 112 (comentada en el nº 24 de SCHERZO, mayo de 1988, pág. 51).



Siegfried Wagner en el foso de Bayreuth

perdinck, y en la de la *spieloper* genérica ha llegado a formar parte del repertorio. Parece ser que algunos intentos de revitalización después de 1930, si bien en épocas muy distintas, encontraron la firme e inexplicable resistencia de su viuda. Con el apoyo de la Sociedad Internacional Siegfried Wagner, la ciudad turingia de Rudolstadt organiza los últimos años, en junio, un Festival que busca recuperar esta dramaturgia —sutil, fina y melancólica— olvidada. Pero sólo la acción de alguna casa discográfica menor, que trabajara con costes bajos y fuera capaz de editar registros suficientes e inteligentes (libreto, divulgación a través de las Asociaciones Wagnerianas mundiales), podría romper el hielo: cosas más difíciles se han hecho realidad.

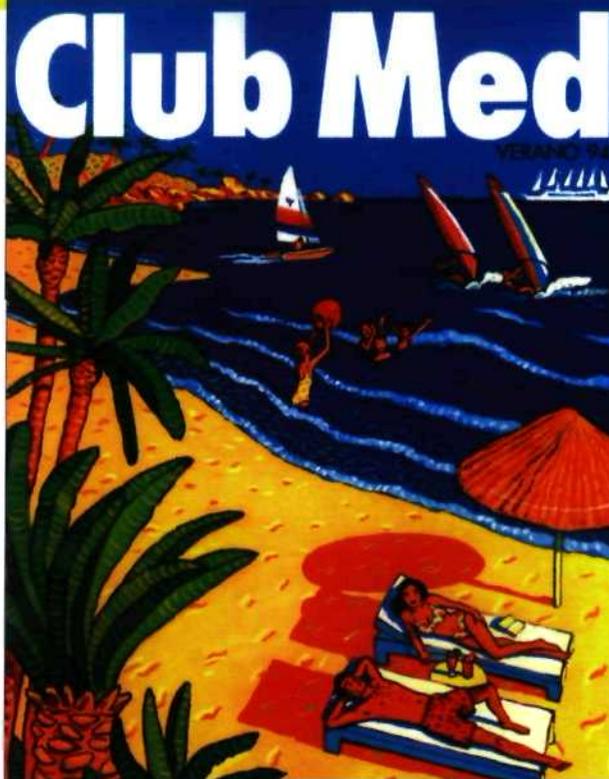
Siegfried Wagner reposa en el cementerio municipal de Bayreuth del Sudoeste, en la salida hacia Bamberg. Con él duermen el sueño eterno bajo un fresno —el árbol wagneriano por excelencia— su mujer Winifred y su hijo Wieland. A corta distancia se encuentra la tumba de Hans Richter y la capillita que cobija los restos de Franz Liszt. Nunca faltan flores para los Wagner y el abuelo; Richter está ya más olvidado. Pero la atención general la acapara la tumba de Richard y Cosima detrás de Wahnfried, convertida en museo wagneriano. La propia casa de Siegfried y Winifred es hoy sólo un anexo —exposiciones, conferencias— del edificio principal e histórico.

Angel Fernando Mayo

Ibiza



Un baby-Club excepcional para los niños a partir de cuatro meses. Unas instalaciones muy bien adaptadas y cómodas. Todo para recuperar la forma, una bella piscina, windsurf, vela, tenis... ¡Alegría de vivir!



Vittel

La puesta en forma en un balneario termal, compaginando golf y naturaleza para regenerar su cuerpo. ¡Vitalidad!

En la preciosa región de los Vosges, en el corazón de 450 hectáreas de bosque, el village se compone de cuatro hoteles, dos piscinas y golf.

Egipto

Descubrirá el Egipto de tiempos inmemoriales, guardarán recuerdos impensables. ¡Prestigioso!

MANIAL. Sobre la isla de Rhoda, Manial, un oasis privilegiado en el corazón del tumulto de El Cairo.

LOUXOR. Un lugar privilegiado para impregnarse totalmente de la atmósfera única del Alto Egipto. Están sobre la orilla misma del Nilo.

AMOUN. Sobre una isla privada. Aquí se erige Elephanta, la ciudad antigua, centro comercial de madera, de oro y de marfil.



CIRCUITOS. Además de estos tres villages que ofrecen un perfecto conocimiento de Egipto, el Club les propone cinco circuitos, de 8 a 16 días. Cada uno les hará vivir momentos excepcionales.

Cruceros

Un crucero diferente a todos... a bordo de un velero excepcional donde le acoge, siguiendo la mejor tradición del Club, un equipo de G.O. atento a sus deseos y que le propondrá un sinnúmero de actividades: esquí acuático, vela, inmersión, windsurfing, fitness, excursiones, espectáculos, night-club... ¡para que sus noches sean tan animadas como sus días!



Punta Cana

Unos windsurfs coloreados en un mar de jade que, in crescendo, va hasta un azul marino fundiéndose con el cielo!

El village, bordeado por un palmeral y una playa preciosa, está situado en la punta más oriental de Santo Domingo. Encontrará también piscina, deportes acuáticos y terrestres.

CLUB MED

Catálogo general del club incluyendo oferta de los villages de bungalows y hoteles.

CABAÑAS

Catálogo de los villages de cabañas destinado a jóvenes con los precios más bajos del club.

MONTAÑA

Catálogo de nuestros villages en los Alpes y Pirineos para los amantes de la montaña y las familias

CLUB AQUARIUS

Unos 15 villages con un estilo diferente para presupuestos más exclusivos.

Por favor, recorte o fotocopie este cupón y envíenoslo a:

Club Mediterranée, S.A.
Apdo. Correos 2034
08980 L'Hospitalet de Llobregat

Si, deseo recibir GRATIS, mi folleto Club Med Verano 94.

Nombre:

Apellidos:

Dirección:

Cód. postal: Ciudad:

Provincia:

CS294

Salimos de ojeo

Alguna vez hemos hablado en este baratillo de la tendencia de las casas de discos a remozar viejos productos y pasarlos primero a una serie media y luego a una barata. Y cómo a veces valía la pena esperar. Bueno, pues ahora es al contrario, pues los productos que se ofrecían a precio de saldo bajo los sellos Intercord y Safir están pasando a gama alta, los unos mejorando un aspecto que no era malo, y algunos de los otros engrosando una estupenda Gielen Edition llena de cosas buenas de este director que aquí tanto nos gusta y que a otros les parece un poquito estreñido. Así que a comer, que todavía quedan cosas con el

viejo aspecto, look dicen ahora. Y si quedan en los almacenes, las sacarán. Ya les traeré alguna recomendación concreta para que así gasten lo justito.

También he visto en los anaqueles algunos discos de la serie MCA Classics Double Decker, pero con grandes altibajos en los precios, en general más caros aquí que en el extranjero. Gracias a estos productos reciclados uno podrá, por ejemplo, hacerse una idea de qué clase de director era Hermann Scherchen, porque de él han aparecido cinco discos dobles con obras de Beethoven —*Sinfonías n.ºs. 1, 3, 6 y 8*—, Liszt —*Los Preludios, Mazeppa, La batalla de los hunos y seis Rapsodias húngaras*— y Bach

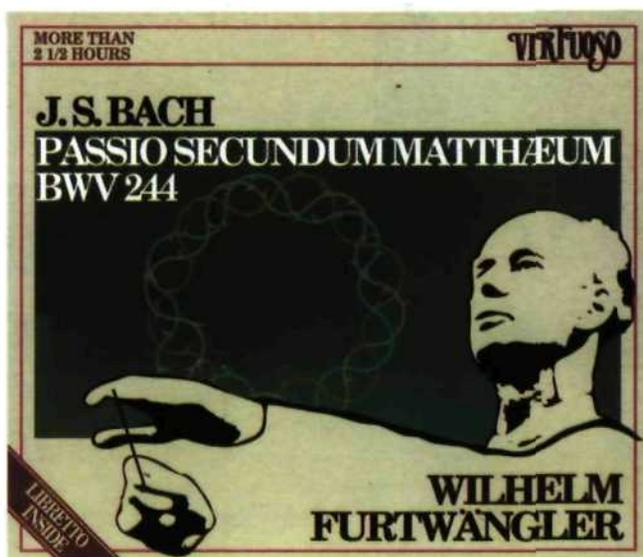
—*los Conciertos de Brandemburgo, la Misa en si menor y La Pasión según San Juan*. ¿No está mal, eh? Además, nuestra maravillosa Alicia de Larrocha se marca también un programa doble con la primera parte de *Goyescas, El pelele, las Escenas románticas y las Danzas españolas* de Granados; la *Sonata española* de Esplá y las *Danzas de España* de Rodrigo. Todos los álbumes dan más de dos horas de música. Lo malo es que son difíciles de encontrar, pero bien vale la pena salir de ojeo y cogerlos vivos... aunque la piel —¡qué feos son, Virgen de la Regla!— valga más bien poco.

Nadir Madriles

El hígado y el alma

La primera vez que escuché a Frans Brüggen fue en Holanda, en Utrecht, y tocaba a la flauta unas transcripciones de obras de Bach. Le recuerdo muy bien, muy alto, delgado, con el pelo que dejaba de ser rubio, ya bastante cano. Al terminar su concierto, me lo presentaron y me pareció como tímido, menos asustador que su paisano Leonhardt, que es calvinista. Charlamos un poco y luego se despidió el duelo. Él se marchó, supongo que a seguir tocando la flauta en casa, y yo y mi mujer y nuestros amigos a una especie de pub que se llamaba —y me imagino que se sigue llamando— *El Caballo Negro*. Por aquel local, a eso de las diez de la noche, pasó una brigadilla del Ejército de Salvación. Nos echaron un sermoncete, les dimos unos florines y nos dejaron seguir arruinándonos el hígado y el alma.

De aquella brigadilla presuntamente salvadora —una señorita y dos caballeros— me he acordado leyendo la estupenda entrevista que Enrique Martínez Miura le hace al músico holandés. Brüggen es como el Ejército de Salvación: quiere lo mejor para mí, pero argumenta sobre sí. Miren ustedes, mis queridos amigos, yo no tengo que arrepentirme de nada. A mí me gustan Klemperer y Harmoncourt, Ristenpart y Brüggen,



Hans von Benda y Ton Koopman, Glenn Gould y Gustav Leonhardt. Y a veces peco y hasta, como hoy, arrastro a los demás al pecado. Esta vez mortal (acérquense, que viene gente y tengo que bajar la voz): *La Pasión según San Mateo* por... Wil-helm Furt-wän-gler. (Disimulen). Un disparate. De los solistas, para qué hablar, fuera de estilo. Ya me dirán ustedes si cabe mayor inadecuación a la geometría bachiana que la que puede lucir una cuadrilla integrada por Elisabeth Grümmer, Marga Höffgen, Anton Dermota, Dietrich Fischer-Dieskau y Otto Edelmann. Todo el rato fuera de cacho. Ni el quinteto de la muerte. La Filarmónica de Viena —y no

digamos los Singverein y los niños vestiditos de marinero— ni oler que por ahí nada de nada. ¿Y el director? Hombre, por Dios, es que nos emocionamos con cualquier cosa. Además la grabación es del 54, el año que se muere, y ya se sabe que tendemos a confundir la velocidad con el tocino. Y se oye mal. Y seguro que la partitura está cortada. Y a lo mejor es mentira. Así que más vale ni intentarlo, porque nos expone-mos a que si nos oye algún vecino escuchando semejante bodrio llame al Ejército de Salvación. Qué digo, si aquí no hay.

A la policía. Eso, a la policía. Pero, a quién se le ocurre. Si ni es música ni es ná. Y con el calor que hace. Si todavía fuera en Semana Santa... Nada, nada, ni caso. (Tranquilos, que ya se han ido). No se lo pierdan. ¡Uf!

N.M.

BACH: *La Pasión según San Mateo BWV 244*. Grümmer, Höffgen, Dermota, Fischer-Dieskau y Edelmann. Anton Heiler, clave. Coro de la Sociedad de Amigos de la Música. Niños Cantores de Viena. Filarmónica de Viena. 3CD VIRTUOSO 2699212. Grabación: Viena, 14 y 17-IV-1954. 1.485 pesetas.

"El mundo ha cambiado.
¿No es hora, de que un fabricante de coches lo comprenda?"

"Sabemos que el Airbag evita el impacto contra el salpicadero. Pero, ¿que hay de un cinturón de seguridad, que me evite el impacto contra el Airbag?"

"¿Es mucho perderle a un coche de lujo, que el lujo no sea un extra opcional?"



Opel comprende que el mundo ha cambiado. Y el nuevo Omega es la prueba de ello.

Ya no es tan importante viajar rápido, sino viajar cómodo, relajado y sobre todo, seguro.

El nuevo Omega además de llevar Airbag de conductor y acompañante, lleva cinturones de seguridad autotensables, barras laterales de protección y como no, ABS. Como es lógico, un coche tan deseable cuenta con un sistema antirrobo

infranqueable: triple inmovilización electrónica y cierre centralizado.

El nuevo Omega también colabora para no ensuciar el planeta, llevando en todas las versiones gasolina motores Ecotec, ejemplo de alto rendimiento respetando el medio ambiente.

En el nuevo Omega, los cinturones de seguridad reaccionan antes que el Airbag.

En el nuevo Omega, los sensores del cinturón de seguridad se activan

en 20 milésimas de segundo. Un impacto contra el Airbag es siempre preferible que contra el volante. Pero lo ideal es, sin duda, no golpearse contra nada. Por eso los cinturones con pretensor del Omega reaccionan antes que el Airbag, tensándose y sujetando al pasajero al asiento.

Nuevo Opel Omega MV6.

El lujo viene de serie.

Para viajar con todo lujo de detalle.

El nuevo Omega MV6 es una auténtica obra maestra, que sobrepasa todas las expectativas dentro de su categoría. Con el desarrollo de la ingeniería más innovadora y un toque de distinción. El Omega MV6 se permite todos los lujos. Por eso lleva de serie, detalles fuera de serie.

OPEL 

Franco Zeffirelli's production of

Verdi *Don Carlo*

Riccardo Muti

Orchestra e coro del Teatro
alla Scala

Live recording - Live-Mitschnitt - Enregistré en public
Registrato dal vivo a La Scala, Milano

Luciano Pavarotti

Samuel Ramey

Daniela Dessi

Paolo Coni

Luciana d'Intino

Alexander Anisimov



También disponible en CD, Laserdisc y VHS en Alta fidelidad

EMI Classics
Torrelaguna 64
28043 Madrid