

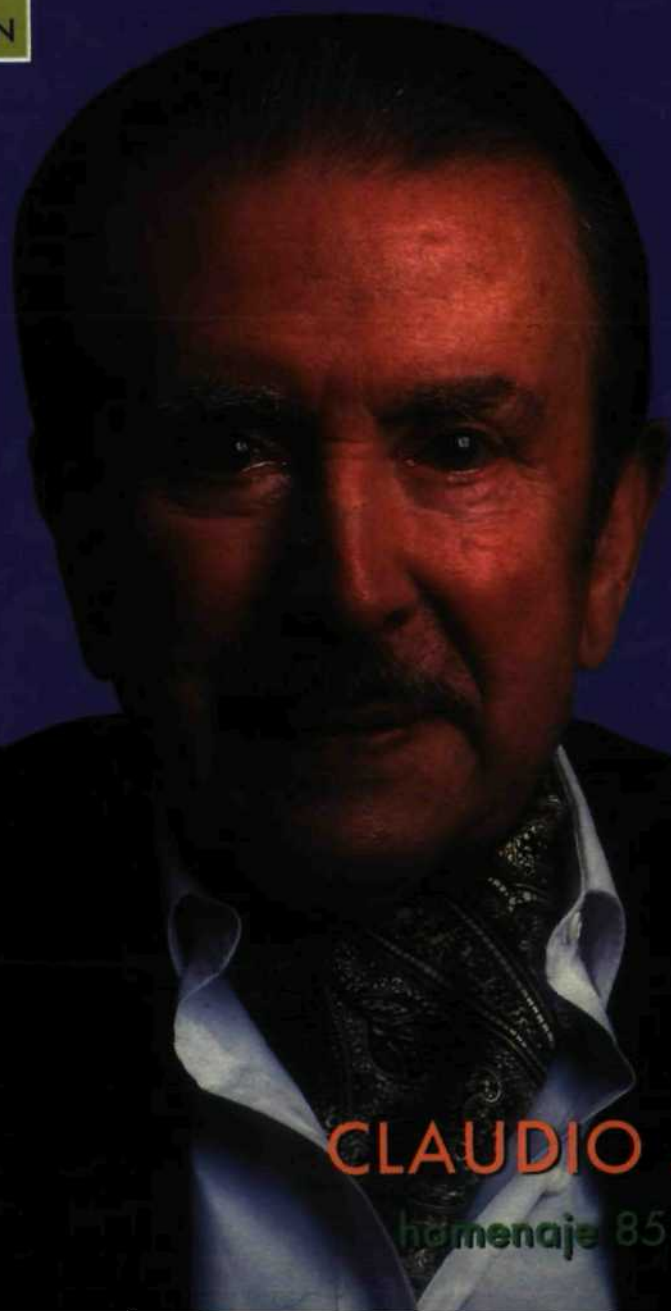
schörzo

REVISTA DE MUSICA

Año III - n.º 29 - Noviembre 1988 - 400 ptas.

dosier:
HERBERT VON KARAJAN

entrevista:
KURT MASUR



CLAUDIO ARRAU

homenaje 85 aniversario



Las Autoridades Sanitarias advierten que:
FUMAR PERJUDICA SERIAMENTE LA SALUD.

Edita
SCHERZO EDITORIAL, S.A.
C/ Marqués de Mondéjar, 11 - 4.º C
28028-Madrid. Teléf. (91) 246 76 22

Presidente
Gerardo Queipo de Llano

Director
Antonio Moral

Director Adjunto
Arturo Reverter

Redactor Jefe
Enrique Martínez Miura

Consejo de Dirección
Javier Alfaya, Domingo del Campo Castel,
Manuel García Franco, Agustín Muñoz Jiménez,
Enrique Pérez Adrián.

Secciones
Redacción en Barcelona: Roger Alier. Actualidad: Arturo Reverter y Enrique Martínez Miura. Discos: Enrique Pérez Adrián. Alta Fidelidad: Alfredo Orozco. Danza: Roger Salas. Libros: Xoan Manuel Carreira. Jazz: Ebbe Traberg. Música contemporánea: José Iges.

Colaboran en este número:

Javier Alfaya, Roberto Andrade Malde, Cristina Argenta, Santiago Bueno, Ana Caballero, Ricardo de Cala, Sansón Carrasco, Xoan Manuel Carreira, Luis Fernando Carvajal Blázquez, Miguel Angel Coria, Xavier Dauft, Pedro Elias, Fernando Fraga, Daniel Jordán, Enrique López Aranda, Santiago Martín Bermúdez, Enrique Martínez Miura, Blas Matamoro, Angel Fernando Mayo, Antonio Moral, Wolfgang Amadeus Mozart, Agustín Muñoz Jiménez, Alfredo Orozco Buezo, Rafael Ortega Basagoiti, Enrique Pérez Adrián, Francisco Picón, Gerardo Queipo de Llano Onaindía, Arturo Reverter, Jordi Ribera Bergós, Roger Salas, Los Sobrinos del Capitán Grant, José Antonio Tapia Granados, Ebbe Traberg, Juan Angel Vela del Campo, Albert Vilardell.

Diseño de portada:
Salvador Alarcó

Foto de portada:
PHILIPS (Polygram)

Publicidad, Redacción
y Administración
Scherzo Editorial, S.A.
Marqués de Mondéjar, 11 - 4.º C
28028-Madrid
Teléf. (91) 246 76 22

Imprime:
MOVIEGRAF, S.A.
C/ Estigia, 3 y 5
28037 Madrid
Tfno.: 204 95 03

Fotocomposición
Lumimar, S.A.
Albasanz, 48-50
28037-Madrid. Teléf. 204 30 01

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

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 la exclusiva responsabilidad de los firmantes, no siendo por tanto opinión oficial de la revista.

sch^{er}zo

Año III n.º 29 - NOVIEMBRE 1988 - 400 ptas.

SUMARIO

| | |
|---|----|
| OPINION | 5 |
| ACTUALIDAD | 8 |
| — Claudio Arrau: un creador pánico, <i>Pedro Elías</i> | 16 |
| ENTREVISTA: | |
| — Kurt Masur, continuador de una tradición, <i>Antonio Moral</i> | 32 |
| HISTORIAS DE LA MUSICA: | |
| — El hombre de la música, <i>Daniel Jordán</i> | 34 |
| ACTUALIDAD DISCOGRAFICA | 35 |
| DISCOS | 36 |
| ESTUDIOS DISCOGRAFICOS: | |
| — Una bella oferta de Deutsche Grammophon: 20th Century Classics, <i>Santiago Martín Bermúdez</i> | 46 |
| — Voces en estudio, <i>Fernando Fraga</i> | 47 |
| LIBROS | 48 |
| LA GUIA | 50 |
| DOSIER: Karajan, un mito | 51 |
| — El hombre, <i>Rafael Ortega Basagoiti</i> | 52 |
| — El músico, <i>Arturo Reverter</i> | 59 |
| — El imperio y los desagües, <i>Der Spiegel</i> | 64 |
| — Aproximación discográfica, <i>Enrique Pérez Adrián</i> | 76 |
| — Karajan, director operístico mozartiano, <i>Arturo Reverter</i> | 78 |
| — Karajan y la ópera italiana, <i>Fernando Fraga</i> | 80 |
| EDUCACION MUSICAL | |
| — Cuenca... una llamada de caza, <i>Agustín Muñoz Jiménez</i> | 83 |
| ALTA FIDELIDAD | |
| — Chicago Año 88, <i>Alfredo Orozco</i> | 85 |
| DANZA | 93 |
| JAZZ | |
| — Episodios, <i>Ebbe Traberg</i> | 96 |
| EFEMERIDES | 98 |

Música de cámara: de repente, un auge

La música de cámara es la reina de la música. Tal es el sentir de muchos aficionados, que no comprenden el excesivo favor de los públicos hacia el repertorio de las grandes orquestas (o el repertorio clásico, más bien camerístico, adaptado a multiplicadas centurias, sin gran perspectiva histórica).

Parece haber en estos momentos un auge de la música de cámara en todo el país. En Madrid, ciudad que se parece a París en que estornuda cuando el resto de la nación está constipada, el fenómeno se hace especialmente evidente a través de varias series, bien nutridas y correctamente planificadas: el Ciclo de Cámara y Polifonía del INAEM, los ciclos del Centro Cultural de la Villa del Ayuntamiento de Madrid (Integral camerística de Brahms) y Juventudes Musicales, los patrocinados por la Caja Postal en su sala del Paseo de Recoletos, los de la Universidad Autónoma, la continuación de los de la Fundación Juan March, la importante serie del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, los organizados por el LIM, etc. Para una ciudad como Madrid puede resultar, por el momento, una oferta más que suficiente. Pero lo que sorprende es que el género camerístico, hasta ayer mismo víctima del olvido junto a los fastos de la ópera y los conciertos sinfónicos, adquiera una presencia como la que se constata en la temporada que empieza ahora. Al fin y al cabo, para la música de cámara se necesita un público más preparado y unos intérpretes más serios, sufridos y rigurosos. Es más sencillo ser músico de atril, donde todo se disimula en el conjunto (y por eso nuestros directores tienden a hacer conciertos masivos en lo coral y lo instrumental), que defender una partitura con otros dos o tres compañeros que han de responder también con nivel y se han de relacionar profunda y significativamente.

La tentación al preparar un ciclo de cámara es la de importar lo mejor. Los gastos no son excesivos, si se compara con cualquier orquesta, por poca que sea su categoría. Y el público madrileño es ya exigente y entendido. Sin embargo, no posee auténtico pulso vital una vida de conciertos que se basa en la importación. Un país consumidor de música ha de producirla también, salvo que a la larga pueda permitirse una especie de esterilidad kuwaití que conduce al vacío y a la dependencia. Es preciso fomentar la producción española de música de cámara, pero no cualquiera, sino la mejor. No todo el que se presenta como tal es músico de cámara. No hay que confiar en tantos solistas, dúos, tríos, cuartetos, orquestas de cámara que por ahí pululan.

En efecto, las grandes orquestas, como la Nacional, RTVE y Arbós, segregan de sí mismas entidades diferenciadas de carácter privado que se dedican a la música de cámara. Hay grupos de interés en este sentido: el Cuarteto Arcana, la Orquesta de Cámara Reina Sofía, etc. Pero, al mismo tiempo, otros grupos se valen de su implantación en alguna institución para imponer su presencia sin dar a cambio un producto redondo, o al menos digno: no será preciso mencionar ningún ejemplo concreto, pero el aficionado puede consultar, por ejemplo, el avance del XI Ciclo de Cámara y Polifonía, con determinadas presencias que los diez ciclos anteriores han tenido que soportar onerosamente, sin que los resultados sean dignos más que en contadas ocasiones. El año anterior, la calidad del X Ciclo de Cámara marcó un momento importante: se ganó en lógica interna, en diversidad de grupos y en número de conciertos. Ahora, en el Auditorio Nacional, el Ciclo se ha enriquecido con el doble de conciertos de hace unos años y consolida la calidad alcanzada el año anterior. Este ciclo, que depende del INAEM, tiene una posibilidad dorada, como en general muchas actividades de este Instituto: la de preparar una oferta de música de cámara para otros puntos de la geografía española, basándose en los auditorios que se vayan abriendo y en los locales restaurados en virtud del Plan de Rehabilitación de Teatros Públicos del propio INAEM. Lógicamente, esta actividad sería de coordinación con instituciones locales y autonómicas. Se multiplicarían así las actividades y se conseguirían precios más competitivos.

Este tipo de coordinación es especialmente aconsejable en las actividades camerísticas de una sola ciudad, como Madrid, pero para lo contrario. No se trataría aquí de preparar una contratación común, sino la de evitar y, si se llegara a tal punto, la de complementar coordinadamente las actividades de cada institución. Es absolutamente necesario que las entidades programadoras no hagan la guerra por su cuenta, y así saldrá beneficiada la afición madrileña. La música de cámara es más económica y más exquisita, y puede ser más formativa y accesible. De momento asusta a muchos aficionados, pero el éxito de los ciclos de cámara del INAEM, este año y el anterior, demuestra que una labor sería atraer a los públicos. Por eso, junto a programar bien y defender solistas y grupos nacionales, se impone esa coordinación entre las diversas instancias, algo para lo que no es preciso crear una comisión interministerial: basta con que los responsables intercambien (y no oculten) la información que poseen.

EL DISPARATE MUSICAL

Este país... no tiene ganas de numeritos



UNA BROMA MUSICAL

Cuando era niño y mi madre se empeñaba en pasearme por media Europa luciendo a tan encantadora criatura, tuve ocasión de contemplar una bella colección de palacios, casas duciales, cortes, salas de conciertos, teatros de ópera y demás lugares donde mi arte dejó una huella imperecedera. Yo miraba todo aquello completamente absorto y cuando tenía que interpretar al piano o al clave, me sentía envuelto en una atmósfera de belleza y distinción, sin referirme, claro está, a los bellos escotes de las damas que más que escuchar, asistían físicamente al concierto. En ese ambiente, mi casaca y la pequeña peluca que mi madre me había comprado, encajaban a la perfección.

Cuando la otra tarde paseaba por los alrededores del Nuevo Auditorio Nacional disfrutando de una lluvia otoñal propia de mi tierra natal, mis pensamientos no eran precisamente esos. Aquella informe masa de ladrillo y pedruscón de la sierra me sumieron en una gran depresión, que no pude superar viendo en los carteles el anuncio de la *Misa de la Coronación*. Cuanto más miraba el edificio, más me asombraba: ¿Era el Instituto Beatriz Galindo? ¿Eran las celdas del Palacio Arzobispal de Salzburgo? ¿Sería el nuevo mercado de abastos? ¿Sería la segunda vivienda del Ministerio de Cultura? Todo menos una sala de conciertos. Cuando estas sombrías meditaciones estaban a punto de hacerme gritar barbaridades en alemán, sentí detrás de mí la implacable voz de Don Giovanni que me decía: «Zitto, zitto, che la gente si raduna a noi d'intorno! State un poco piu prodente; vi farete criticar!» Así que hago mutis por el foro.

W.A.M.

La vueltecilla veraniega se ha distinguido, cómo no, por la sequía musical, que se prolonga durante septiembre, por los exabruptos y juramentos proferidos por los frustrados aspirantes a un abono de la Nacional (o al menos por buena parte de ellos), por la magna actuación olímpica de los españoles, expertos en el deporte de dar patadas, en el que somos líderes, y porque cierto atleta negro, que mira de lado como las vacas, se ha tomado no se qué para ponerse lustroso y le han montado un tiberio de los de no te meneas.

El tema de las entradas para conciertos y ópera en este país sigue teniendo que ver más que unas comedias. Es lo único que nos saca del marasmo. Antes, durante la época de ya-saben-ustedes-quien, se llevaba lo del *corte oficial*. El corte oficial no era el inglés, como puede creer cualquier principiante en la materia. El origen del término *corte oficial* hay que buscarlo de forma más simple: el *corte* era el que se llevaban los pobriños que, tras aguantarse la cola correspondiente (mal que le pese a alguno), recibían un ventanillazo en las narices cuando a todas luces debían quedar aún localidades más que suficientes. Como el corte venía por la vía oficial (¿cuántas entradas han ido a parar en esa época a Dios sabe dónde?), pues ahí lo tienen: corte y oficial. Y a esparregar, que para eso estamos.

El antiguo corte oficial, propio de la era del mamporro, ha visto transformada su faz, como casi todo en estos tiempos. Un bonito eufemismo para la era democrática podría ser denominar a este hecho «inevitable, lamentable, desgraciada e infortunada insuficiencia administrativa para atender la legítima e igualitaria aspiración de los aficionados»; convendrán conmigo en que esta es una forma mucho más fina de mandar a la gente a hacer gárgaras.

Así las cosas, tenemos que han concedido nueve mil y pico abonos. Recurriendo a las integrales triples y a los logaritmos neperianos, uno quiere pensar bien y creer que con el número tres

mil y pico es lógico que no le haya llegado. Lo malo es que cuando le viene otro con el quinientos, y uno más con el quinientos y algo, y tampoco les ha llegado, pues no sé como decirles: empieza uno a percibir un cierto tufillo a eso que huele tan mal. Cuando pasa aún más tiempo y vas hablando con la gente y resulta que no te topas con nadie sonreído por la fortuna, pues ya te entran ganas de publicar un anuncio a ver si aparece alguno. La última etapa es cuando te acuerdas del corte, y entonces entra una escena, la nunca bien ponderada paciencia hispánica, y con estoicismo digno de la famosa era del porrazo, se exclama lo de «¡Qué le vamos a hacer!», y en paz.

Como el que no se consuela es porque no quiere, los abonos de la Sinfónica de RTVE van a acabar vendiéndose a precio de saldo, tal es el entusiasmo desperdado por la nueva ubicación del conjunto y por el elevado puesto que ocupa su titular en el *ranking* directorial (cálculo que se encuentra entre los 2.500 mejores del mundo).

Luego, si no, siempre nos cabe ir a ver a Luisito al parque de atracciones o intentar pescar uno de los episodios del concierto suspense televisivo de los domingos por la mañana. Porque se conoce que los del Ente, hartos de confundir divertimentos con sinfonías y sinfónicas de un sitio con filarmónicas de otro, han optado por la programación telegráfica: Concierto. Opera. Y así todo. Bueno todo, no, porque de las películas nos cuentan hasta quién reveló el rollo. Pero, claro, no podía ser de otra forma.

En todo caso, lo que sí les puedo anticipar es que menda pasa olímpicamente de hacer el canelo en el próximo numerito de estafetas de correos, ya amablemente anunciado por el ilustre delegado de la orquesta para el año próximo. Para que me tomen el pelo, prefiero la peluquería. Es más cómodo y no te hacen trasquilones.

Rafael Ortega



Escuela de Danza

SOTO MESA

ballet-danza

- precios interesantes
- inscríbese hoy mismo
- ¡llámenos!

2478583 / 2482927

Costanilla de Santiago, 2
San Felipe Berri, 4
28013 MADRID

13 años de experiencia nos avalan

BACHILLERIAS

Congelación de imagen

Brevemente contaré a vuestras mercedes la vida de don Juan de Espina. Fue —es— un nigromántico personaje que nació en mi época. Buscando la piedra filosofal en su laboratorio alquimista descubrió un elixir capaz de mantenerle en hibernación durante un período de tiempo. A cada intervalo, más largo de vez en vez, se despierta, comprueba cómo está el mundo, perfecciona su invento, vuelve a ingerir el brebaje y se pasa otra temporada durmiendo. Lleva así varios siglos, esperando que alguien descubra la pildora de la eternidad, que es su mayor aspiración en esta vida. Allá él.

Pues bien, la última vez que despertó don Juan fue el mes de mayo pasado. Se despertó. Dio un bostezo. Enchufó el televisor. Vio lo que ponían y no se lo pensó dos veces. Tomó la pócima y decidió seguir hibernado otros quince o veinte años.

¿Tendré que decir qué fue lo que vio en la pantalla? La transmisión en diferido desde el Teatro Real del concierto de la Orquesta de RTVE de cualquier viernes anterior. ¿Cuál fue su pensamiento? «Todo sigue igual. Parménides tenía razón. Debo esperar otra temporada».

Cambia la realización de los telediaros, aunque las noticias sean las de siempre. Cambian los concursos, cada vez más aparatosos. Cambian los telefilmes. Las transmisiones deportivas añaden repeticiones de las jugadas, estadísticas, porcentajes y exactitudes de milésimas de segundo. Los programas de música ligera varían con las estaciones y los deseos de las multinacionales del asunto. Los programas religiosos alcanzan cotas de imaginación y suspense no conseguidas ni por el mismísimo A. Hitchcock. Y, sobre todo, los anuncios rizan el rizo del más difícil todavía. Sólo las retransmisiones desde el Teatro Real permanecen inmutables, como si fueran parte de la revelación divina.

A partir de este trimestre veremos a la orquesta del Ente desde el Teatro Monumental. El decorado cambiará, la orquesta no. ¿Y la realización?

Juan de Mairena decía: «Si quieres que algo no cambie, refórmalo».

Sansón Carrasco

ANGULOS

Señas de identidad

Resulta curiosa la reacción de la administración ante determinadas voces de alarma, que se han dejado sentir en nuestro mundo cultural a raíz de la oleada de compras por parte de grupos multinacionales de algunas de las más importantes editoriales españolas, y el creciente rumor de que otras están ya en capilla, a la espera de una buena oferta que permita su liquidación. Desde luego ese no es nuestro tema aquí, en esta revista, pero no está mal que hagamos constar nuestra inquietud por un fenómeno que está a punto de acabar con nuestra industria editorial autóctona. Pero lo que sí merece un comentario es la respuesta de algún acreditado portavoz gubernamental. Estamos, se dice, en una época de internacionalización de la cultura y por lo tanto es absurdo hablar desde la perspectiva nacionalista.

El argumento no es malo del todo, toca una fibra sensible en nuestro país, internacionalización para superar nuestros atroces complejos de inferioridad con respecto a esa Europa que parece, por fin, aceptarnos en su seno. Sin embargo, términos como «internacionalización» o «nacionalismo» son equívocos. Porque se puede ser internacionalista y a la vez promover con pasión los valores culturales específicos de un país y ser nacionalista —un sujeto como Pinochet se declara así— y estar dispuesto a vender la herencia nacional al mejor postor, y valga de nuevo aquí el ejemplo del siniestro y moralmente defenestrado dictador chileno, que ha puesto lisa y llanamente su país en manos de los poderes multinacionales.

Lo que ocurre en España, con una economía relativamente saneada pero dependiente y con una cultura en un malísimo momento creador, es que la internacionalización nos va a llegar por la simple vía de la absorción. ¿Quién que esté en sus caba-

les puede creer que el mediocre aparato de la industria cultural española va a poder resistir el impacto de industrias culturales mucho más poderosas y cohesionadas como la alemana, la británica, la francesa o la italiana? Esas grandes culturas nos van a exportar sus productos sin contrapartida, y punto. Soñar con que los libros o las grabaciones españolas se van a imponer en el mercado de Londres, de París o de Frankfurt ronda la ingenuidad más patética o la mala fe. La cultura española, maltrecha y expoliada por casi cuatro décadas de estupidez y barbarie franquista, no tiene fuerza de resistencia para colaborar con los poderes multinacionales, sino que lo único que puede hacer es rendirse sin más ni más.

¿Y qué decir entonces de la música? España no posee una industria fonográfica mínimamente competitiva en el mercado internacional y el mundo de nuestras editoriales musicales, sin duda digno, es pobrísimo de recursos. No hablemos ya del inexistente prestigio de nuestras formaciones sinfónicas allende nuestras fronteras. Con un panorama semejante uno tiene la sensación de que hablar de internacionalización es cómo lo de aquella fábula de Rosa Luxemburg sobre el «mercado libre». Rosa decía que sus efectos sociales son semejantes a los de dejar en libertad a un zorro dentro de un gallinero.

Pero parece que a la dogmática intervencionista le ha sucedido la dogmática neoliberal. Una dogmática que le va muy bien a países cuyas culturas son hegemónicas en el mundo. Pero no a un país culturalmente subdesarrollado, espiritualmente colonizado, que ha ido perdiendo —algunos dirán que irremediablemente— sus señas de identidad a través de los años.

Javier Alfaya

REVISTA DE PRENSA

Un anillo que querría advertir

El ocaso de los dioses de la nueva producción bayreuthiana del Anillo por el director de escena Harry Kupfer, el escenógrafo Hans Schavernoch y el director de orquesta Daniel Barenboim se cerró con una visión impresionante y poética, que demostró lo que este Harry Kupfer pretendía e hizo olvidar un poco que antes habíamos tenido que asistir demasiado tiempo a un Ocaso de los trepadores: en el centro del escenario lleno de humo está la tumba de Siegfried. Aparece Wotan, lo que nada tiene que ver con el concepto de Richard Wagner, según el cual deliberadamente los dioses no aparecen durante El ocaso de los dioses, y avanza hasta la grieta del suelo en la que yace Siegfried. Rompe su lanza y arroja los pedazos a la

tumba como símbolo de la renuncia a todo poder, alcanzado con pesar. Y cuando a renglón seguido parece el mundo viejo, también se derrumban las proyecciones escénicas —son ventanas iluminadas de una moderna aglomeración de rascacielos— como después de una explosión atómica.

Además Kupfer dirige el coro de hombres muy inteligentemente, pues ordena a los supervivientes no en una masa amorfa, sino en ocho o nueve pequeños grupos de personas fascinadas y observando todo expresivamente. Pero esto no es todo: Cuando ocurre la catástrofe mundial, también se presentan en el escenario señoras y señores elegantemente ataviados de gala. De repente están disponibles aparatos de televisión. Ahora, al final de El ocaso de los dioses, el público de la *première* de Bayreuth presencia por una parte cómo el fin del mundo, presentado por nuestra alma colectiva, es provocado por una terca irracionalidad, y por otra cómo es consumido impávidamente como emisión de televisión. Tanto es lo que quiere y puede Kupfer. En esta escena final faltaron los pretextos para trepar, las ingenuidades de la acción, los embrollados jeroglíficos de ingeniería, todos los símbolos

AL MARGEN

¡Miau!

V aliéndose de signos (A es signo de B cuando A representa a B de una u otra forma) puede la música reproducir procesos psicológicos. Y somáticos, si se dota de iconicidad a los signos utilizados (un signo icónico se asemeja notablemente a lo que representa, v. gr. las señales de curva a la derecha, a la izquierda, etcétera).

Es bien conocido el ejemplo de la *Liebestod* wagneriana, señalado una y otra vez como icónico del orgasmo. ¿De veras? Recordemos el fragmento: la música fluye agitado, sólo breves remansos serenar su curso; se desplaza en constantes altibajos, del agudo al grave y viceversa; y así transcurre hasta alcanzar un punto de máxima tensión, tras el que se relaja y cesa. Pues bien, no deseo ensombrecer a cuantos hayan tenido la paciencia de seguirme hasta aquí; pero, por esgrimir un contrario si los hay, ¿por qué no interpretar ese trozo como icónico de la agonía?

Tengo para mí que ambas conjeturas son, además de gratuitas, superfluas: una pieza de música, muy en contra de aventuradas transposiciones por el estilo de las anteriores, refleja hasta en su misma forma las nociones generales de su época, los puntos de vista desde los que cada etapa histórica contempla la realidad, por lo que puede afirmarse que toda auténtica estructura musical es un comentario sobre el hombre y el mundo.

Claro que buen número de pasajes musicales pueden considerarse como icónicos de procesos psico-somáticos, aunque sería más atinado hablar aquí de símbolos y reconocer la imprecisión de su sentido. Un largo *crecendo* orquestal, como el *Bolero* reveliano, ¿Significa una explosión de júbilo o de ira?

Escabroso terreno este del significado de la Música. Y no menos accidentado el de la Psicología musical, una ciencia, ya venerable, que cultivan sin fruto esos persuasores ocultos que se empeñan en estimularnos (?) para que respondamos (!) a sus poco excitantes murgas (!!). Con una petulancia, propia de quienes se disfrazan con esas modas culturales que hoy acortan el juicio y mañana tapan el pensamiento, pretenden estos individuos que mezclado con unas gotas de Teoría de la fórmula—, una corteza de Fenomenología de la percepción y unos cubitos de Teoría de la información estética nos traguemos el contenido de algún garrafón, envenenado con banalidades al alcance de cualquier *dilettante*.

¿Han visto Uds., en fin, qué se esconde tras el propósito de reducirnos a perritos de Pavlov? A mí, al menos, no se me oculta; así que, aunque desgarrada y castiza, mi respuesta a tales provocaciones no puede ser otra que... MIAU.

Miguel Angel Coria

que no significaban nada preciso, sino que sólo tenían que amenazar.

¿Se es injusto con Kupfer? Cuando un invitado a una fiesta se comporta inteligente y normal durante tres cuartos de hora y de manera algo rara sólo quince minutos, después —así es el ser humano— todos los demás hablarán a buen seguro sólo sobre las espectaculares extravagancias. Así ha sucedido puntualmente. Harry Kupfer puede dirigir expresivamente masas y grupos. Puede representar reacciones variadas e interesantes, puede, por ejemplo, mostrar cómo nace el amor en el alma humana, cómo una Brünnhilde comienza a adivinar lo que son los sentimientos íntimos. O Kupfer puede también evidenciar cómo Brünnhilde reconoce al transmutado Siegfried mientras él la violenta bajo la figura de Gunther (y en verdad con el motivo del *amor doliente*, que suena simultáneamente en la orquesta). Kupfer ilustra también irrefutablemente la codicia de la almirabada Guttrune o la recelosa curiosidad de Waltraute en presencia de su antigua camarada bélica, ahora extrañamente *feminizada* y que se comporta como una loca, que parece ardientemente enamorada, lo que para la estricta observadora Waltraute se manifiesta como una curiosa enfermedad.

Pero tales bellas ocurrencias son en este *Anillo* sólo verdades puntuales bajo los escombros de un sistema demasiado sofisticado e indeciso. Al igual que antaño los cristianos creyentes añadían *memento mori* (recuerda que has de morir, lo que ciertamente nunca podía ser falso) a toda noticia que se dirigían, Kupfer dice al público del

Anillo que habría que estar siempre atento a todos los sucesos imaginables, que vivimos en la época del átomo y que la Humanidad sierra alegremente la rama en la que está posada. Más con ello le ocurren al inteligente escenógrafo varios contratiempos, que él ha de aguantar ciertamente con agrado en cuanto apasionado agorero, pero que lesionan la verdad artístico-estética (y en la representación de una obra de arte se trata con toda probabilidad de Arte).

La primera falta: los modernismos y las secuencias de Kupfer no concuerdan entre sí mismos y no están integrados en la acción. A menudo son justamente sólo ingredientes monitorios. Trataremos de explicarlo: si el escenógrafo de un *Anillo* tiene la idea de hacer desarrollarse una escena en una central atómica, naturalmente resulta inconsecuente que figuras pasadas de moda con lanza y sombrero de ala ancha manoseen las herramientas técnicas. Sin embargo, esto sucede con Kupfer constantemente. El es demasiado inteligente, demasiado discreto para exhibir sin más a dioses cantores o a germanos como al personal de una historia de ciencia-ficción. Consecuencia: nada concuerda ahora. De repente, un señor con elegante traje de gala coge un puñal de la pared, para sangrarse. De repente, aparecen unas hijas del Rin relativamente pasadas de moda actuando en una estación de bombeo de agua. Ahora canta Hagen, con gafas como un Lenin asiático, ante el bastidor de una gran urbe moderna y se apoya en una lanza.

Quizá podría acostumbrarse uno a tales contradicciones *sincréticas* (mezcladas de

manera postmoderna), pero lo que resulta de unos decorados escasamente concordantes no es sólo inconsecuencia, no significa sólo que con ello ocurra algo estéticamente impuro, sino algo mucho peor: falta de relación y carencia de atmósfera. No es sólo que el espacio y la imagen de la obra de arte total aparezcan reventados como las fábricas que aquí se exhiben; antes bien se trata de que se ha perdido una dimensión decisiva, cuando la escenografía no sólo no ayuda, sino que incluso perturba...

Estos jeroglíficos contemporáneos en el plano tecnológico más nuevo y al tiempo reunidos de manera catastrófica fueron mortales para la Naturaleza, tan importante en el *Anillo*, que aquí se presentó sobre todo como niebla, rayo láser y en la figura de pájaro, lobo y caballo. ¿Pero cómo se sostuvo la música? Daniel Barenboim, el director, se esforzó con gran probidad y con una articulación espontáneamente animada. Cuando, por ejemplo en la escena de las Normas, hay que hacer sonar el lento «¿Sabes cómo será?», la mayoría de los directores lo entienden como un melancólico refrán. Barenboim es más musical: deja hacer ya antes a la primera y a la segunda Norma (excelente Anne Gjevang, Linde Finnie, también Lia Frey-Rabine) un *ritardando* profundamente depresivo, al cual sigue el «¿Sabes cómo será?» como expresión de una extrema angustia, y no meramente como refrán del destino.

La música de la transformación después de la guardia de Hagen y el preludio del segundo acto, afortunadamente no lastrado con movimientos escénicos, fueron en verdad los mejores y más bellos momentos de Barenboim. Cuando puede ser lírico a solas con la orquesta, es casi insuperable. Pero tal lirismo *adagioso* resulta a veces durante las escenas operísticas muy poco dramático. Waltraute (Waltraud Meier) cantó su súplica soberana y bellamente: pero se desmoronó. Resultó demasiado lento. También faltó la fuerza formidable a los acentos de la marcha fúnebre, quizá porque Barenboim había aspirado antes a mucho y no pudo ya alcanzar una nueva dimensión expresiva. Eufonía e inteligente articulación no son suficientes. Un director del *Anillo* tiene que saber disponer también trechos de neutralidad, de consciente pobreza de emociones, de expresivas caídas de altura y de progresión dramática. Esto no se aprende en un día.

Después de haberse clamado largo tiempo por la carencia de Sigfridos, domina en el año de gracia de 1988 una plétora de los tales. No sólo Siegfried Jerusalem (el Sigfried-Sigfrido) se reveló como héroe joven e inteligente; también Reiner Goldberg creó el papel en *El ocaso de los dioses* muy aceptablemente, incluso con un timbre luminoso y algo heroico. Ahora, no podía ser un favorito de los dioses, sino actuar como un hombre del montón, porque en este concepto de *El ocaso de los dioses* la grandeza y la oscuridad del caer parecen esfumados. Pero el Siegfried de Goldberg tuvo siempre presencia vocal. Como hay que arrastrarse y arrodillarse tanto, él muere (*variatio-delectat*-el cambio agrada) precisamente de pie.

Joachim Kaiser,
Süddeutsche Zeitung, 3.8.88

Alicante: IV Festival de Música Contemporánea. Confirmación de un gran músico

Del 18 al 25 de septiembre, el Festival ha cumplido una interesante labor de divulgación de la música contemporánea: clásicos del siglo XX, representados por algunas de sus obras más conocidas, estrenos nacionales y mundiales.

División de opiniones

At First Light de George Benjamin (estreno en España) no gustó a todos: un compositor (interpretado la víspera) criticó «la falta de rigor formal» y encontró que timbres y orquestación ya habían sido empleados en los años cincuenta. Las discrepancias han de ser siempre bienvenidas durante los estrenos de obras maestras, son casi imprescindibles. George Benjamín es un compositor dotado de una extraordinaria sensibilidad auditiva; combina en *At First Light*, de manera infalible, ritmos, colores, armonías, Benjamín, a sus 28 años, aparece ya como un compositor capaz de articular la historia de la música: rechaza las técnicas seriales, escribe una música abstracta, inaudita, vital, exuberante y culta (referencias a otras músicas, pero manipuladas orgánicamente). Durante el mismo concierto se tocó una obra de Ligeti (*Kammerconcert*); se pudieron apreciar los refinados timbres, por ejemplo, pero, si puedo expresarlo así, éstos serían servidos crudos. Para Benjamín, los timbres no son un fin en sí, sirven a la obra magistralmente, están integrados con refinamiento.

Duo per Bruno de Donatoni (estreno en España) también fue contestado: música de permanente ambigüedad, la obra aparece siempre nueva, capta desde el principio con su peculiar atmósfera (¿rasgos populares, humor ingenuo, proceso y forma cerebralmente organizados?), gana (ganamos) a cada escucha, y también gana al estar bien interpretada.

Variaciones, citaciones, collages

Bruno Maderna se fue liberando, poco a poco, de las técnicas seriales para producir puras obras maestras casi al fin de su corta vida. *Music of Gaiety* (estreno en España) deja un poco perplejo: es una orquestación casi escolar



George Benjamin

de unas obras de los virginalistas. A pesar de los sabios comentarios, Berio, con su *Ritirata notturna di Madrid*, se sitúa en un terreno equivalente en su conexión con Boccherini.

Blacher (1903-1975) es un compositor sorprendente, a veces académico, otras, original. Escritas veinte años antes que *Music of Gaiety* y treinta antes que la obra de Berio, las *Variaciones Paganini* son divertidas, brillantes, cumplen su propósito compositivo a través de una orquestación virtuosa.

In occasum Phebo de Manuel Seco (estreno, encargo del C.D.M.C.) y *Villanesca* de Bernaola son obras paralelas: un material antiguo rodeado por un comentario. El juego mental propuesto es apasionante, casi artificial en su concepto, y plantea problemas compo-

sitivos muy difíciles de resolver. Material y comentario, enfrentados, se completan para formar rápidamente un bloque estático. No se consigue crear la dualidad existente en *Duo per Bruno* de Donatoni: música formada a partir de una proliferación de fragmentos organizados de dos en dos en una gran variedad de campos estructurales.

Existe un paralelismo entre la relación *At First Light-Kammerconcert* (Benjamin-Ligeti), y *Antar-atman-Variaciones Dortmund* (Guerrero-Halffter). Guerrero, en *Antar-atman*, cuando coincide con Halffter (o utiliza un lenguaje próximo), lo hace de forma más libre, es decir, emplea el resultado sonoro sin necesidad del largo proceso que lo ha creado; lo que le permite ser más escueto, más concentrado, manejar las ideas con más modernidad, para nuestros oídos, hoy.

Intérpretes líricos

Michel Swierczewski centra su interés en el repertorio (ópera y música sinfónica) de los siglos XIX (prepara la integral de las *Sinfonías* de Etienne Méhul con la Gulbenkian, primera grabación mundial), y XX, aborda el repertorio de éste a través de su pasión por la ópera (fue asistente de Abbado en la Scala): con *Musique Oblique* (excelente conjunto formado por solistas de primerísimo nivel), este director enlazó *Le Marteau sans Maître* con la música de Webern, eliminó el lado estrecho y pequeño que tenía la obra en las primeras grabaciones con Boulez, y propuso una lectura *cantabile* (sobre todo durante el ensayo), lírica, donde los episodios instrumentales son interludios para la voz.

Sharon Cooper es una cantante impresionante, interpreta con el mismo acierto el repertorio barroco (mezzosoprano en Haendel y Scarlatti con Herreweghe), la ópera (soprano en Rossini), la música contemporánea (con el E.I.C.). Supo dar calor y humanidad (que son evidentes) a al poesía de René Char.

Jean Marie Cottet, en la línea de Swierczewski y de Cooper, encontró un lado sensual en el *Op. 33* de Schoenberg y en la *Sonata* de Berg, que pocos pianistas (Pollini) habían intuido.

Pedro Elías

El despegue de los jóvenes

Se ha podido ver —y este ciertamente alicantino cumple así una de sus finalidades principales— que hay entre los más jóvenes creadores buenas dosis de talento, aún en bastantes casos por depurar y tamizar, y se ha comprobado que, aunque dispersa estilística y técnicamente, existe una generación no exenta de preparación y con algunas cosas que decir. Tres obras orquestales han acaparado buena parte de la atención de los últimos días.

La primera, *Los ojos verdes* de Fernández Guerra, es buena muestra de la intuición y sensibilidad poética del autor madrileño (1952), que ha conseguido aquí, su partitura instrumental más ambiciosa y lograda. No es una obra redonda: quizá para serlo se habría necesitado una mayor voluntad y capacidad de síntesis, un más agudo sentido de las proporciones que hubiera permitido un mejor equilibrio y concentración. Pero es, aun así, una partitura muy estimable que encierra grandes bellezas y, en ciertos tramos, una seguridad y dominio de la escritura de altos vuelos. La misma forma en la que el comienzo, protagonizado por misteriosos fagotes sobre pizzicatti anunciadores de un ritmo pendular, y el final aparecen conectados, cíclicamente revela excelente pulso e ideación. Destacables asimismo el logrado aire de danza tribal, que ayuda a mantener la tensión de la primera mitad; o el solo de violín sobre suaves golpes de gong que precede a una nueva presencia de los fagotes y a la introducción de un significativo intervalo expuesto por la madera que contribuye a la obtención, bien trabajada, de un clima de éxtasis; o la dramática ascensión, en pasaje fragoroso, contruida, poco antes de la conclusión, sobre un complejo entramado contrapuntístico.

En el mismo concierto (22 de septiembre), protagonizado por la Orquesta Gulbenkian y José López, también de Madrid (1956), composición no menos ambiciosa, que juega con factores y conceptos de orden temporal y que, como la de su colega, emplea un abierto lenguaje postserial. Partitura más dramática, crispada en ocasiones, con pocos instantes de reposo, de tregua para el oyente.

Con un grupo orquestal más reducido aunque con mucha percusión, se alcanzan efectos sonoros llenos de colorido —un tanto acre— y vigor. Abundan las figuraciones rápidas y violentas de metales y parches, las agresivas exclamaciones. Hay, no obstante, hacia el final, una aparente calma lunar, con lejanas explosiones y resplan-



José Manuel López

dores que cierra un coral de los metales y que, luego de una intervención de bongós y un nuevo pasaje animado, reaparece para culminar bruscamente, tras una nota larga y premonitoria, la compleja composición.

En José Luis Turina sorprende menos la obtención de un clima, de unos efectos y la consecución de un equilibrio musical en el que dé la sensación de que todo está en su sitio, de que no hay una repetición de más. *Ocnos*, estrenada este año en Madrid, era un ejemplo. Lo es también, aunque a nivel inferior —con un grado mayor de concesiones—, su *Concierto para violín*, presentado ahora en Alicante. La seguridad de trazo, la claridad de escritura son evidentes; el atractivo tímbrico y el permanente jugueteo con la armonía clásica, también. Propone Turina un interesante diálogo entre un violín (bien tocado por Víctor Martín) afinado al modo tradicional, con una escritura en la que abundan las frases y los acordes propios del virtuosismo paganiniano, y una orquesta magistralmente empleada, cuidada con exquisita finura, trabajada generalmente con otras pautas armónicas; sobre todo en la primera y tercera secciones. El contraste entre el canto del solista y el tejido y sonoridad del conjunto, construido con timbres de parches, leves percusiones, golpes de dedos en la superficie de los instrumentos de arco, los pizzicatti paulatinos de éstos, es excitante, como lo es la danza ancestral insinuada bajo estos elementos. Es admirable —aunque esconda una evidente concesión a la galería, por llamarla de alguna manera—, la forma en la que la cadencia final del *segundo movimien-*

to enlaza con el *ripieno*. El aire balanceante, la entrada lenta, por grupos, de las cuerdas irisadas, el largo crescendo que sostiene todo dinámicamente, los ecos ravelianos... Todo contribuye a obtener un momento de gran belleza e impacto. Excelente la labor de la Sinfónica de Tenerife y de Víctor Pablo Pérez.

Para todos los gustos

Bueno, regular y malo; de todo hubo en el resto de las manifestaciones. Muy a grandes rasgos habría que destacar la sensible, variada, delicada y musical sesión electroacústica del singular y ejemplar —y muy veterano Jean-Etienne Marie, que consigue entretener con mucho sentido del color con sus tradicionales, ya clásicos, trabajos. La variada —y ya es difícil— *Contexto III* de Llanas, tocada por un esforzado Cuarteto de trombones Aitana en un concierto con piezas destinadas a esta original formación. La lograda —concentrada, sintetizada, habilidosamente comprimida— labor de Luis de Pablo en su *Concierto para piano* de 1979, en donde se lucieron Jean-Maire Cottet, preciso y pulcro, y Temes, medido colaborador y gobernante de una Orquesta Gulbenkian más bien flojita. El entretenido y en ocasiones humorístico programa del Grupo Vol ad Libitum, con una preciosa obra de Nuix y una graciosa parodia de Mercè Capdevila. La no menos divertida actuación en solitario de Fernando Palacios —*Calla, trompetilla, calla*—, virtuoso de las trompetillas de plástico, imaginativo y exacto en la combinación de sonido directo y cinta grabada. El viaje (45'), todo lo variado que permite el instrumental, con efectos musicales singulares y atractivos, cargado de humor socarrón, resulta, sin embargo, algo fatigoso.

Resultó interesante recuperar y estrenar por fin *Proceso* de Cruz de Castro, compuesta nada menos que en 1972 y que obedece a las preocupaciones que en aquella época ocupaban al autor, trabajador infatigable de los procesos sonoros derivados del estudio de factores como el ritmo, la armonía, el timbre, la dinámica, contemplados en su esencia más primaria y comunicativa, aislados y puros.

Nada nuevo en el concierto de la norteamericana Patricia Mikishka —mezzo en formación, con timbre y extensión, volumen y encomiable y correcta expresión aunque se halle todavía a mitad de camino—, que ofreció una selección de música de su país para voz y cinta, en la que lo mejor fue *Phonemena* del ya clásico Babbitt.

Arturo Reverter

Valencia, ciudad musical

En el plazo de apenas un año la ciudad del Turia ha experimentado una eclosión musical sin paralelo en la geografía hispana. De la alarmante carencia de locales adecuados y una parca oferta de actividades se ha pasado a una situación, si no óptima al menos plausible. El aspecto mejorable se sigue centrando en torno al siempre conflictivo —en nuestro país— género de la ópera. Aunque es alentador que pueda ya hablarse de la existencia de una temporada lírica valenciana, por exigua que ésta sea, la sede que la alberga, el Teatro Principal, no reúne los requisitos de un moderno coliseo operístico, y presenta además una agenda sobrecargada de manifestaciones de todo tipo. No insistiremos más en lo operístico, tratado recientemente en estas páginas (SCHERZO n.º 25, p. 12).

La vida concertística valenciana ha encontrado el recinto que necesitaba en el Palau de la Música, inaugurado el pasado año. Discutido en algunos puntos, sobre todo en el relativo a la acústica, el palau está siendo una *caja de resonancia* de muy intensa actividad. Un rápido vistazo a la programación prevista para este otoño nos convence de la variedad y abundancia de las convocatorias. Hay lugar en ellas tanto para espectáculos populares (Raimon, flamenco) o semipopulares (Banda Municipal, conciertos de vals y villancicos) la danza, recitales, conciertos de cámara y sinfónicos. Valencia parece dispuesta a recuperar el *sinfonismo perdido* lo antes posible. Así lo sugiere la importante presencia orquestal. Desde su misma apertura el Palau ha recibido la visita de casi todas las centurias extranjeras en gira por España. Cuando estas líneas vean la luz habrán pasado por la sala la *exótica* Sinfónica de la Radio de Pekín (Cf. número anterior p. 23) y la Filarmónica Eslovaca. Noviembre se abre con la Orquesta de Gewandhaus de Leipzig con Masur (Reger, Mahler). El Coro de la Filarmónica Eslovaca colabora con la Orquesta Halle de Manchester, que el mítico John Barbirolli colocara entre las primeras formaciones británicas, montando la *Segunda* de Mahler, a las órdenes de la más bien prosaica batuta de Stanislaw Skrowaczewski. Otra orquesta inglesa, la Royal Philharmonic, con Ashkenazy como solista (Mozart, *Concierto n.º 27*) y director (Shostakovitch, la inevitable *Quinta*) toca ya en enero de 1989. La Orquesta Municipal de Valencia tiene en el Palau la sede que posibilitará el lanzamiento que el conjunto pide a gritos. Siete programas para este trimestre repar-

Un protagonista colectivo



Kovantchina, por el Teatro Nacional de la Ópera de Sofía

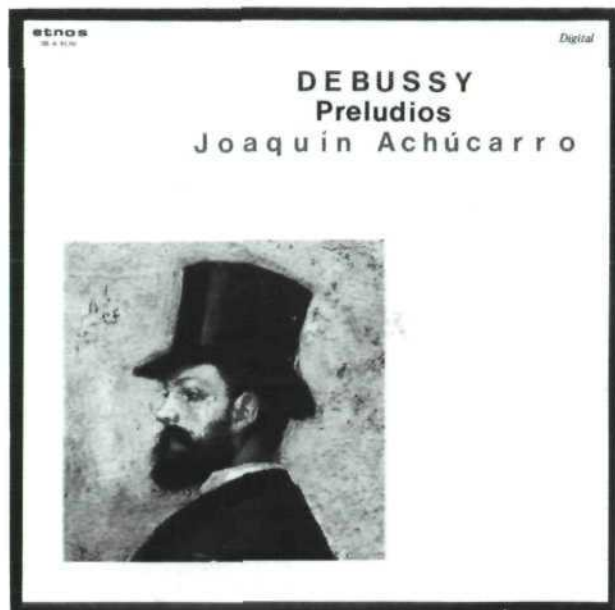
Pocas veces en la historia de la ópera se ha puesto al coro en una posición de protagonismo como en la inacabada *Kovantchina* de Mussorgsky. Ciertamente, esté o no sobre la escena, es el grupo vocal, que encarna al pueblo ruso en sus diversas tendencias ideológicas, el que se alza como columna vertical de este drama de la eterna lucha de lo viejo y lo nuevo. Esta nota distintiva de la ópera armoniza muy bien con la solidez y homogeneidad de conjunto de una compañía como la de Sofía. Gran trabajo el del coro, estupendamente afinado y de atractivo color, debiendo destacarse la real separación de los timbres dentro de los cantantes del mismo sexo, aspecto que tiende a perderse un tanto en algunos coros españoles. Lo pequeño del escenario del Principal dio a veces sensación de agobio y amontonamiento, pero aun así el coro supo moverse con naturalidad. En los primeros

papeles hubo un buen trabajo general y ninguna voz que realmente desmereciera del resto. Como es habitual, los registros graves se llevaron la palma, sobresaliendo el imponente jefe religioso Dosifey interpretado por Nikolay Stoilov. El montaje, sencillo, tradicional y efectivo, no terminó de acoplarse con las características del Teatro Principal, pero al menos funcionó con soltura. Rayscheff arrancó una excelente prestación de la orquesta, de calidad indudable si bien no tan excepcional como el coro, se dieron además algunos pequeños problemas de afinación en el metal. Lo más destacable de la intervención de la batuta se dio en la creación de una atmósfera global de dramatismo muy expresiva, con instantes sobrecogedores, como en el final del primer acto.

E.M.M.

tidos entre los directores Jorge Rubio, Manuel Galduf (3), Pedro Calderón, Narcís Bonet (dirigiendo obras propias) y Tonko Ninic. El capítulo de las orquestas sinfónicas españolas se cierra con el concierto de la JONDE, ya celebrado, en colaboración con el Orfeo Catalá. Colomer preparó para la ocasión un hermoso programa Stravinski; *Bodas, Sacre*. Buena representación de las orquestas de cámara: English Chamber, Amsterdam Bach Solisten (Integral de los *Conciertos de Brandeburgo*), Na-

cional de Toulouse, Neuchatel (2 conciertos), Israel Sinfonietta, Chamber Orchestra of Europe, «Reina Sofía», Lysy-Gstaad. No muy significativo el espacio dejado a la música de cámara: Cuarteto Brodsky, Quinteto de Viento de Budapest, Trío Livschitz de Zurich. Recitales de canto (Mazzola, Fabuel, Victoria de los Angeles) e instrumentales (violín: Llinares; guitarra: Lagoya; piano. Achúcarro, Davidovich, Magaloff, Weissenberg) completan la oferta del Palau Valenciano.



DEBUSSY
Preludios
Joaquin Achúcarro

05-A-XLIV



CANCIONES Y DANZAS
PARA MOMPOU
Trio Mompoú

07-B-XLV

**NOVEDADES
EN
C. D.**



MANUEL DE FALLA
Obra para piano
Eulalia Solé

CD-02-A-39



P. A. SOLER
Misa y Magnificat
Coro y Orquesta de Cámara "Villa de Madrid"
Director: *José María Barquín*

CD-02-A-20

etnos

Apdo. 53.046
28080-MADRID
Teléf. (91) 247 54 14

Reflexiones sobre la temporada del Liceo

An te el interesante pero exiguo *cartellone* compuesto por trece títulos que conforma la nueva temporada operística del Gran Teatro del Liceo, juzgamos útil y necesario comentar en primer lugar tres puntos de singular importancia que se deducen del mismo:

1. *La elección de los títulos:* parece efectuada con mayor rigor y lógica que las temporadas anteriores del Consorcio, realizadas a veces al buen tuntún y según las exigencias de los divos. Este año se caracteriza, creo yo, por la inclusión de obras que pedían a gritos su reposición (*Kovantchina*, *Arabella*, *Matrimonio Segreto*, *Maestros Cantores*, *Tancredi* y *Lucrezia Borgia*). Hay mucho Wagner (lo cual nos parece muy bien) y poco Verdi (lo cual nos parece muy mal). Donizetti y Strauss están bastante bien representados, pero Mozart (y claro, Haendel y Gluck), así como Puccini han sido castigados con el olvido. Un estreno mundial, y de un compositor catalán: el *Llibre Vermell* de Benguerel.

2. *Las producciones:* aumentan las propias o en régimen de coproducción, lo cual es un síntoma satisfactorio de la vitalidad del teatro. Y se alquilan otras de centros importantes (Colonia, Londres, Pesaro). Pero no en todos los casos está garantizada la regia original, existiendo el peligro de las *puestas en lugar*, a las que es tan aficionado el teatro. De todos modos, parece haber una voluntad de mejorar el espinoso tema de las puestas en escena, con el cual el teatro se ha pegado ya muchas tortas.

3. *Los repartos alternativos:* para *Don Carlo* y *Parsifal* se ha previsto una

función con cantantes menos brillantes —aunque no exentos de interés— con respecto al primer elenco. Eso ha provocado ya alguna carta de protesta en los periódicos, dado que estas funciones se incluyen en el ciclo de abono y a igual precio que las demás. Se impone aquí, señores del Consorcio, un poco más de respeto hacia los abonados, que año tras año vienen rascándose los bolsillos para asistir a todos —o a casi todos— los títulos de cada temporada.

Dado que en el momento de aparecer estas líneas el *Llibre Vermell* se habrá estrenado ya, vamos a lo que sigue:

El 7 de noviembre empezará la temporada propiamente dicha con *Don Carlo*, único título verdiano de la temporada, con una nueva producción del Liceo a cargo del excelente Piero Faggioni y la presentación de Thomas Fulton como director de orquesta. El primer reparto previsto es realmente *discográfico*: Margaret Price, Stefania Toczyńska, Luis Lima, Renato Bruson y Ruggero Raimondi. En el segundo elenco figuran la prometidora Maya Tomadze, Pedro Lavirgen (demasiado e injustamente ignorado por el Consorcio), Fernando Belaza y Radoslav Zubowski. A las desventuras del Infante de España le seguirá la locura de la donizettiana *Lucia*, con la que retornará la gran Sutherland en compañía de su esposo, el excelente director de orquesta Richard Bonyng. Un Edgardo de lujo: Alfredo Kraus. Junto a ellos, Vicente Sardinero y Harry Dworchak. La producción, de Vittorio Patané, de escaso interés, es la que se estrenó el pasado año. ¿Se ofrecerá por fin una *Lucia* íntegra? Así lo deseamos.

rigida en lo musical por Mund y en lo escénico por Jochen Ulrich, con producción del teatro. La protagonizará Montserrat Caballé. Pero si *Salomé* no constituye ninguna novedad, *Kovantchina* de Mussorgsky es aquí una verdadera rareza y nos deparará además la ocasión de comprobar, en el podio, la eficiencia del experimentado Bruno Bartoletti, y en el escenario, la posibilidad de escuchar a Martti Talvela y a Matti Salminen, junto a nombres como la también ya conocida Ruza Baldani o Hartmut Welker. Veremos qué sucede con la producción de la Ópera de Sofía, que antes habrá sido paseada por otros teatros españoles.

Después de Mussorgsky, otro Strauss, raramente representado en el Liceo: *Arabella*, con dirección de Christof Perick y producción del Covent Garden. Con ella podremos aplaudir en el Liceo (¡por fin!) a Lucia Popp, mientras que Krisztina Laki o Peter Seiffert pueden depararnos gratas sorpresas. Retornará además con esta ópera el importante baritono sueco Ingvar Wixell.

Wagner aparecerá por segunda vez con su inmortal *Tristán*, pero con una pareja protagonista que no vemos del todo clara: la Caballé (cuya voz no parece la más adecuada para este título) y René Kollo (de quien ignoramos el actual estado de sus cuerdas vocales). Pero les acompañarán nombres que son toda una garantía: Brigitte Fassbaender, Franz Grundheber y Salminen. Peter Schneider empuñará la batuta y Emilio Sagi será el director escénico, en una coproducción con el Teatro de la Zarzuela.



René Kollo

Retornos y novedades

Con un *Parsifal* que promete ser de gran categoría, retornará el maestro Uwe Mund, titular de la orquesta del teatro. Producción del ilustre Jean-Pierre Ponnelle, recientemente fallecido, y originaria de la Ópera de Colonia, con realización escénica de Florian Leibrecht. Entre los intérpretes, Peter Hoffmann, Eva Randova, Simon Estes y Kurt Moll. En una única representación Hoffmann será sustituido por el desconocido William Pell, y Moll por Artur Korn.

A fines de año y comienzos del próximo, *Salomé*, título de Strauss que empieza ya a resultar reiterativo (sobre todo si tenemos presente que *Capriccio* o *Die Ägyptische Helena* son aquí ilustres desconocidas) será también di-



Brigitte Fassbaender

Ya en marzo de 1989 retornará, tras catorce años de ausencia, aquella filigrana dieciochesca que es el *Matrimonio Segreto* de Cimarosa. El director musical será Romano Gandolfi (escasamente apreciado en estos menesteres) y el escénico Mario Gas (que tan buenos resultados obtuvo en la temporada anterior con el *Ballo* verdiano). Dentro de una producción propia cantarán —y actuarán— Enedina Lloris, Viorica Cortez, Eduard Giménez, Enric Serra y Alfredo Mariotti.

Homenaje a Cabanes

El tercer título wagneriano será *Los Maestros Cantores*, de nuevo con Mund en el podio, mientras que se ignora quién será el director de escena y de donde se sacará el vestuario, mientras que se desempolvarán, a lo que parece, unos añejos decorados del gran escenógrafo manresano Josep Mestres Cabanes, a modo de homenaje a este gran artista. Si los dioses nos son propicios, podremos escuchar a Cheryl Studer como Eva y a Bernd Weikl como Sachs, mientras que el ya maduro Hermann Prey encarnará al ridículo Beckmesser.

Ya en abril se repondrá el *Tancredi* de Rossini, con dirección musical de Henry Lewis y puesta en escena de Pier-Luigi Pizzi, en producción del Festival de Pesaro. Cantará por fin en el Liceo Marilyn Horne, y le acompañarán Katia Ricciarelli (célebre en Barcelona por sus reiteradas cancelaciones), Ernesto Palacio y Boris Martinovich. Y a continuación otra guinda: *Lucrezia Borgia* (no representada en el Liceo desde que la Caballé la repusiera en 1971), con la que retornará Richard Bonyngue como director musical. El director de escena está por determinar, pero la producción será la del Covent Garden. en el rol titular está prevista June Anderson (aunque su cancelación está ya cantada en el mentidero operístico barcelonés) y le acompañarán el gran Alfredo Kraus, Martine Dupuy y Simone Alaimo.

La temporada se cerrará con el siempre grato *Sansón y Dalila* de Saint-Saëns. Se ignora quién será el director musical, pero la puesta en escena correrá a cargo de Gian Carlo del Monaco, en una producción de la Ópera de Niza. De momento está previsto que canten la Baltsa y Plácido Domingo, nada menos. Además se ofrecen algunos conciertos a cargo de la orquesta y el coro del teatro y un recital del excelente bajo americano Samuel Ramey.

Jordi Ribera Bergós

El esperado estreno de «Llibre Vermell»

El estreno del *Llibre Vermell*, de Xavier Benguerel, el 21 de septiembre pasado, fue recibido con evidente expectación. Se trata de una producción que el Consorcio del Liceu ha querido inscribir dentro de los actos del milenario político de Cataluña; pero no es ello pura casualidad, sino que la obra en sí está plenamente imbuida de la tradición musical catalana: autor, tema, intérpretes... todos ellos respondían a la efemérides política.

El *Llibre Vermell* (en castellano, el Libro Rojo) es uno de los manuscritos más valiosos de los conservados en la biblioteca de la Abadía de Montserrat. Su nombre proviene de la encuadernación en rojo realizada durante el siglo pasado... después de ser recuperado tras diversos avatares luego de su pérdida, durante la barbarie napoleónica que se cernió sobre el monasterio. Pero si su historia es curiosa, más lo es su contenido, pues la parte musical presenta canciones y danzas del siglo XIV, precisamente las que los peregrinos entonaban y bailaban durante su viaje a la santa montaña, e incluso dentro de la basílica. Junto a otras obras religiosas tradicionales más antiguas, como el *Cant de la Sibilla*, el *Llibre Vermell* significa el núcleo de la antigua tradición musical catalana.

Xavier Benguerel, nacido en Barcelona en 1931, ha creado una obra que, si no fuera temeridad, me atrevería a calificar como de *oratorio danzable*. A partir de las preciosas melodías contenidas en el manuscrito de Montserrat, y respetando íntegramente su texto y carácter, realiza una extensa reflexión musical, ya variando los temas, ya abandonándolos para, a partir de sus caracteres rítmicos y tonales, hacer una música contemporánea. De hecho, pues, hermana con un lazo bien dispuesto la música del siglo XIV con la actual.

La estructura formal se basa en respetar los números originales del manuscrito (I: *O Virgo splendens, Stella splendens, Laudemus virginem, Splendens ceptigera, Polorum Regina, Cuncti simus*; II: *O Virgo splendens, Mariam matrem, Los set gotx, Imperayritz de la ciutat joiosa, Ad mortem festinamus*), en latín y catalán, enlazados con unas piezas más originales a modo de interludios. De hecho, los once números de carácter religioso se ven enmarcados, pues, por otros de carácter más

profano, que ayudan a mantener la expectación por el contraste.

La obra es interesante, aunque creo honestamente que es difícilmente imaginable sin la producción teatral concreta, en la que sobre todo la danza juega, junto con el coro, el papel principal. El espectáculo visual no es aquí un complemento del musical; son inseparables.

En la producción del estreno, las danzas originales del *Llibre Vermell* son interpretados por el Esbart Dansaire de Rubí, una institución con solera, dedicada a la elegancia del mejor baile popular catalán, y que ya tenía en su repertorio las danzas originales. Aquí, pues, se ha tratado de una adaptación a la actual circunstancia teatral. Los interludios son danzados por la Compañía de Danza Dart, encabezada por Guillermina Coll, que se esfuerza por diferenciar su sentido dando muestras de originalidad, aunque a veces se nota algo de desajuste.

El coro presenta dos secciones: la cantada por el conjunto del propio Teatro, en el fondo velado de la escena, como comentario impersonal de unos hipotéticos peregrinos medievales; y la cantada por la Escolanía de Montserrat, que prácticamente se representa a sí misma, en los momentos de música religiosa. Su actuación fue la auténtica estrella de las representaciones, en un marco no acostumbrado, haciendo de su excelente técnica y seguridad.

De los dos solistas, Raquel Pierotti y Eduard Giménez, nos gustó más la primera, pues si bien ambos acertaron en el estilo, la voz del tenor tuvo menos presencia, sobre todo al principio, que quedó poco audible.

La dirección corrió a cargo de Antoni Ros-Marbá, completando así el equipo de artistas del país.

El público, por su parte, reaccionó favorablemente, pero con cierta mesura, pues no poca parte del mismo se vio desconcertado por su desconocimiento, tanto de la música medieval como de la contemporánea. Pero la experiencia la creemos válida, y digna de ser exportada a otras ciudades, si bien aconsejaría mayor imaginación en la puesta en escena, debida a Josep M.^a Espada, suprimiría algún detalle por superfluo, como la procesión de Corpus al principio de la segunda parte, aumentando otros elementos evocadores.

Santiago Bueno

El Festival de Barcelona no acude a su cita

La vida musical barcelonesa tenía su reanudación, después del paréntesis estival, con el Festival Internacional de Música de Barcelona, que el pasado año celebró sus Bodas de plata. Pero este año el certamen faltará a su cita por acuerdo de su actual promotor, el Ayuntamiento de la ciudad. Es cierto que el Festival ha sufrido durante su singladura un desarrollo algo problemático; cambios de organización, variaciones de *política musical*, rectificaciones de enfoque, etc.; también lo es que en los últimos años el público no ha respondido con una asistencia masiva, que llegó a una de sus cotas más bajas el pasado año. Ante esta situación uno no deja de hacerse una serie de preguntas, a las que difícilmente encuentra una respuesta concreta, y que trataré de resumir:

Asistencia del público: Se da aquí un hecho contradictorio: por un lado las temporadas de ópera del Liceu han incrementado sus funciones y aun así es difícil encontrar localidades para muchas representaciones; en el mismo sentido los conciertos de Ibercámara tienen un índice de asistencia muy alto, y también las temporadas de la O.C.B. han aumentado sus turnos, aunque con asistencia algo desigual. Por el otro lado, comprobamos la menor asistencia al Festival, y a veces a las audiciones de Euroconcert, a pesar de la programación de esta entidad mantiene un buen nivel de calidad. ¿Cuál es la razón de ello? Aunque es difícil la respuesta y entiendo que existe más de una causa, intuyo que puede tener relación con los gustos del público, más atento al *dívo* y al nombre que al verdadero valor de lo que se le ofrece. Otro motivo que puede influir es el coste anual que la música representa para el melómano; si uno quiere abonarse a todas las temporadas lírico-musicales, su presupuesto tiene que ser francamente elevado y no siempre al alcance de todos, lo que obliga sin duda a una política de subvenciones y apoyos más intensa. Hoy en día la llamada música *culta* o *clásica* tiene un coste muy elevado en relación a sus posibilidades de ingresos por el aforo de los locales, que desde luego no pueden masificarse sin perjudicar la audición, obligando ello a mayor apoyo de las entidades oficiales.

Política cultural del Ayuntamiento: Siempre me ha dado la impresión que la política cultural está enfocada más de cara a los efectos que a las causas; más al impacto emocional que a la coherencia de una política educativa y cultural; así se hacen recitales multitudinarios de elevado coste (interesantes si están bien estudiados) y a renglón seguido se suprime una edición

O.C.B.: el difícil camino



Franz Paul Decker

La Orquesta Ciudad de Barcelona sigue su difícil camino, lleno de meandros, terrenos pantanosos y pedregales. Camino espinoso y desconcertante. Continúa llevando las riendas del conjunto el discutido director alemán Franz Paul Decker que, contra viento y marea, parece que se asienta en su puesto. El diseño de la programación de la temporada que acaba de iniciarse, se supone que planificada por su titular, no parece establecer pautas o ideas de especial novedad, lo que no implica que no haya sesiones de interés. No se ha creado un nexo aglutinante ni se ha dibujado una línea básica de actuación que pudiera otorgar la necesaria coherencia al todo. Tampoco hay grandes cosas en el campo de la música actual. Programación de todo caso ecléctica —como en general son las de las orquestas de este tipo—, algo irregular y sin grandes fastos. Merecen apuntarse, no obstante, en este apresurado resumen anticipado de lo que va ser su desarrollo, algunos aspectos resaltables.

Dos series básicas (A y B) de 11 conciertos dobles cada una, de octubre a abril, componen el esqueleto del ciclo. Guinjoan dirige un concierto (29, 30 octubre, ya realizado en estos momentos) con dos obras suyas (primera audición por la orquesta de su *In tribulatione mea*) junto a otras de Bach-Stravinsky y Ravel. Roussel, el importante compositor francés, cuya música se va re-

cuperando poco a poco, está presente en sendas sesiones del también francés Fournet, un poquito anquilosado ya, con *Baco y Ariana* y la *Sinfonía n.º 4*. Muy bello el programa de Cristóbal Halffter, que incluye su reciente *Concierto para piano*, su superficial y exitosa *Tiento de primer tono* y *Batalla imperial* y la poco tocada *Séptima* de Sibelius. Espléndido programa el de Mario Bernardi con tres obras de Berlioz: *El corsario*, *Escena de amor de Romeo y Julieta* y *La muerte de Cleopatra*, y la *Tercera* de Saint-Saëns. Extraño ensamblaje, en cambio, el del programa en el que Decker mezcla a Valldi con Ravel, Gershwin y Gould. Afortunada la inclusión del *Stabat Mater* de Dvorák, que dirigirá el propio titular, y remarcable el concierto de Klobucar, batuta de ciertos antiguos esplendores, que ofrece el *Concierto para violín op. 82* de Glazunov, con el estimable Boris Belkin como solista, y la casi insólita 3.ª de Prokofiev. Bello el programa de Nicholas Cleobury agrupando a Elgar, Franck (dos partituras con piano con Joan Moll) y la *Cuarta* de Beethoven. Lo mismo que el de Decker con Ida Haendel: *Genoveva* de Schumann, *Concierto para violín* de Sibelius y *Primera* de Schostakovitch.

Estrenos absolutos: *American Souvenir* de Blancafort, *Concierto para cello* de Sardá (Premio Ciutat de Barcelona 1986) y *El lleó afamat* de Rodríguez-Picó. No es mucho pero es algo. La primera obra se inscribe en la serie C de abono (6 conciertos) acompañada, en un programa bastante demencial pero interesante, de *Coriolano* de Beethoven, *Soirées musicales* de Britten, *Concierto para cello en Re mayor* de Haydn y *Noche de Navidad* de Rimsky-Korsakov. Hay dos series de abono más, E-1 y E-2, de cuatro y tres conciertos respectivamente, en las que se juega con las repeticiones. Destaquemos la versión de concierto dirigida en aquélla por Decker de una ópera raramente interpretada en España como es *Euryanthe* de Weber.

Solistas destacados (los directores más nombrados ya se han citado a excepción de Frühbeck): Magaloff, Buchbinder, Ciccolini, Fried, Starker, Gelber, Larrocha, Igor Oistrakh, Wenkel, Hübner, Colom, Frantz y los ya mencionados.

del Festival, casi secretamente. Corroborando esta falta de apoyo a la música clásica, la programación de las Fiestas de la Merced, patrona de la ciudad, no incluye ninguna actividad de esta índole.

Para su estudio más completo de la situación musical sería interesante profundizar sobre los apoyos que el Minis-

terio de Cultura ha dado durante muchos años, pero ello es tema de un artículo específico, que tendría que ir precedido de un análisis de la distribución de los recursos y los agravios comparativos correspondientes.

Albert Vilardell

DANSA - MÚSICA

T E M P O R A D A 1 9 8 8 / 8 9

Ballet Clásico Nacional
de Caracas (Veneçuela)

14-15 i 16 d'octubre 1988

Lar Lubovitch Dance
Company (USA)

5 i 6 de novembre 1988

Michèle Anne De Mey
Danse (Bèlgica)

10 i 11 de desembre 1988

Ballet
«Víctor Ullate»

14 i 15 de gener 1989

Rambert Dance Company

(G.B.)

11 i 12 de febrer 1989

Ballet Théâtre l'Ensemble

(Bèlgica)

11 i 12 de març 1989

Toronto Dance Company

(Canadà)

29 i 30 d'abril 1989

David Parsons Dance
Company (USA)

13 i 14 de maig 1989

Orquestra Simfònica
de Ràdio Pequín (Xina)

28 d'octubre 1988

Orquestra de Cambra
de Freiburg (RFA)

3 de novembre 1988

Orquestra de Cambra
de Múnic (RFA)

15 de desembre 1988

Recital
«Chopin a Mallorca»

26 de gener 1989

Orquestra Ferenc Liszt
de Budapest (Hongria)

16 de febrer 1989

Ensemble «Cesar Franck»
(Bèlgica)

16 de març 1989

Solistes de Zagreb

(Iugoslàvia)

20 d'abril 1989

Òpera de Cambra
de Praga (Txecoslovàquia)

18 de maig 1989

Orquestra Filharmònica
de Silèsia (Polònia)

1 de juny 1989



CAIXA D'ESTALVIS DE TERRASSA

OBRA SOCIAL I CULTURAL

CENTRE CULTURAL DE LA CAIXA DE TERRASSA

Rambla d'Egara, 340 - Telèf. 780 43 77 - TERRASSA

Venda anticipada de localitats i abonaments, de 10 a 21 hores

Anticollaboració de



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

Claudio Arrau, un creador pánico



Claudio Arrau, un artista indiscutible, uno de esos pianistas que hacen —que ya han hecho— historia, uno de los instrumentista-músicos más originales de los últimos tiempos, vuelve a Madrid. Esta visita tiene una triple y especial significación. Por un lado, supone su regreso después de siete años de ausencia. Por otro, coincide con el tercer aniversario de esta publicación. En último lugar, y con tal motivo, porque sirve —y la ocasión es de oro— para festejar al propio artista en sus gloriosas 85 primaveras, que no inviernos. La vida profunda que anima las interpretaciones de ese gran ingenuo, extraña mezcla de sabio y niño, que es Arrau, es, creemos, el mejor bálsamo para las heridas que tanta mediocridad musical nos producen día a día. Como introducción a su presencia real entre nosotros el 22 de este mes, publicamos a continuación un trabajo que trata de explicar, desde la misma profunda inocencia que alimenta su arte, los rasgos esenciales de su pianismo revolucionario.

A.R.

Maestoso

Herederio de la técnica lisztiana, Arrau es, hoy uno de los pocos pianistas que sabe fabricar un sonido: desde la espalda y el torso, nace la fuerza que llega al teclado, siendo los dedos meros vectores. Pero, quizás, la aportación transcendental de Arrau consita en el replanteamiento revolucionario del concepto de técnica: ésta no tiene, sólo, que resolver los problemas físicos de ejecución para desinhibir la interpretación. Más bien la técnica está entendida como concepto interpretativo y tiene que transmitir (a través del sonido) las tensiones, las dificultades presentes en la escritura. Vencer el obstáculo no basta, hay que inyectar en el gesto musical lo que era obstáculo, transformándolo en una fuerza expresiva e interpretativa suplementaria.

Arrau toca el tema de los *Estudios sinfónicos* sin pedal, siguiendo las indicaciones de Schumann, el intérprete

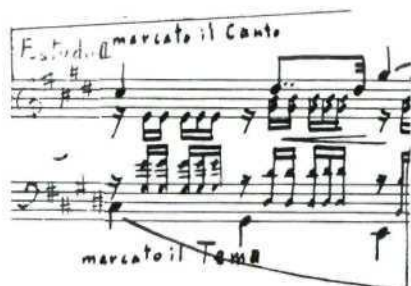
no puede obtener totalmente el *legatissimo* deseado e imposible de realizar así: crea una evocación, una nostalgia de la perfección. Crea también una ten-



sión, una incertidumbre que resolverá en el *Segundo estudio*.

Tres estructuras (canto, tema y armonía) están organizadas (dinámicas e intensidades) de manera distinta. Arrau destaca cada una de ellas, las toca independientemente unas de otras: superpone los *rubati*, sometidos a sus dinámicas respectivas; articula distintamente el canto y el tema, que puede

ahora ser tocado legato; crea una polifonía de fraseos. En vez de buscar una unificación en el toque mismo, Arrau libera todos los elementos, que parecen



mezclarse dialécticamente sólo en nuestra escucha.

Attacca

Para obtener el *sforzando* requerido en la *Hammerklavier* o para valorar la anacrusa del *Op 111*, Arrau asume el riesgo requerido por Beethoven. Toca todo con la mano izquierda, dejando



la derecha sin usar, superpone su tensión física a la tensión de la escritura.

Stringendo

Arrau no despliega un virtuosismo para seducirnos, sino que lo hace cuando siente con la misma intensidad que su público el valor del movimiento como la expresión de una emoción.

Espressivo

Intérprete dionisiaco, Arrau inquiere, interroga, molesta. Provocadas por la danza de Arrau, todas las voces son igualmente importantes: las disonancias schumannianas en el *Intermezzo del Faschingsswank aus Wien* no son escamoteadas, y por eso aparecen tan presentes en su versión. En el *Segundo Preludio* de Chopin las cuartas aumentadas transforman el llanto en un grito retenido. Arrau podría compartir la visión telúrica de Cheng Lien (citado por Quignard): la música está muy cercana a lo que nace a la vida, el primer grito es el primer sonido. En este sentido, la música no es lo que sigue a la vida, sino lo que la precede. El sonido lisztiano de Arrau no quiebra el silencio (*Harmonies du soir*, *Primer concierto*), no es el final de la tempestad, sino la tempestad misma (*Mazeppa*, *Sonata*, *Après une lecture du Dante*).

Con anima

Arrau no es un colorista, trabaja la masa sonora como un escultor la madera, un ceramista la arcilla, un herrero el metal. En un sólo acorde (*Vallée d'Oberman*, *Primer de Brahms*) reconocemos el intérprete por ese temblor producido desde la espalda, brazos tendidos; a veces una sola nota (el Mi bemol del *Op 111* de Beethoven, el Si bemol del *Nocturno n.º 16* de Chopin) basta.

Giocoso

Alegria cristalina en Mozart, febril

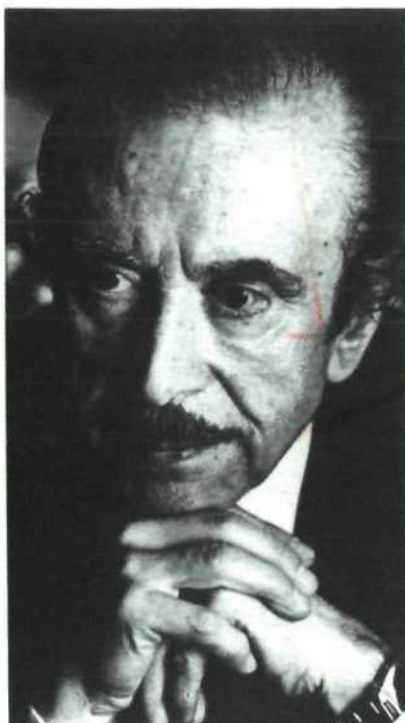


FOTO: W. KRUTEIN

entre dos sollozos de Schumann, ambigua en las tonalidades menores de Schubert. En una de las más negras versiones de los *Preludios* de Chopin, Arrau encuentra hasta un momento de alegría serena (*n.º 17*).

Vivace

«Los hombres maduros sin entusiasmo son unos locos; los hombres mayores, en este caso, muertos». (Claudio Arrau).

Mesto

Allegro (!) appassionato, el *Preludio n.º 24* está tocado a una velocidad que permite la aprehensión del espasmo rítmico, polirritmia cada vez más turbulenta hasta el final inexorable.

Scherzando

El cuarto *Scherzo* de Chopin, muy distinto de los otros tres, es un verdadero scherzo (broma ligera) y Arrau lo toca como tal: juego desenfadado de Puck a través de las tonalidades y, scherzo dentro del *Scherzo*, el pianista subraya la segunda escala de Debussy en los episodios en Mi (compases 20-25 etc), la primera escala durante el episodio en La bemol (compases 172-177 etc); Guño del Maestro!

Sfogato

Arrau interrumpe literalmente el ritmo de la *Barcarolle*, cuando Chopin escribe *Sfogato* (desahogado), para respirar la brisa repentina antes de seguir ociosamente. Intérprete gidiano,

Arrau no entiende el *Agitado* del *Primer Preludio* como un *prestissimo furioso* sino como una indicación expresiva; retiene el tumulto para nuestra mejor percepción, casi a cámara lenta. Puede así provocar un *agitato* en el *Andante* del *Nocturno n.º 12*.

Preludiando

En Chopin, en Debussy, Arrau propone, sugiere, busca la frase musical y, al mismo tiempo, la descubre.

Da Capo

Arrau toca las sonatas de Mozart efectuando todas las repeticiones; las obras cobran una dimensión insospachada. Las imágenes de la memoria auditiva, a penas fijadas, se borran, se pierden y se funden en la *seconda volta*; las frases recordadas, oídas y esperadas se mezclan en una ilusión de movimiento. Lo que era excepcional —excepcionalmente bello— en la primera escucha está ya asimilado, lo que parecía *normal* se vuelve extraño. En esta nueva vibración emitida, en la redistribución interválica, existe otra música posible: aquella que no fuera tocada tal como la estamos oyendo.

Al fine

Seguir las indicaciones del compositor hasta las últimas consecuencias y sólo a partir de este momento empezar el acto interpretativo. Retrasar cada vez más el comienzo de la interpretación permite una mayor ambigüedad, la obra ofrece así más escuchas posibles, imaginadas, nos solicita de manera más radical, ensancha los límites de nuestro campo sensorial.

Retrasar el proyecto interpretativo hasta hacer de la interpretación mismo un proyecto.

La interpretación así concebida, abstracta, puede difícilmente envejecer, está por encima de las modas.

De año en año el intérprete gana en intensidad, se acerca a lo esencial. No se trata sin embargo de un camino hacia la ascesis (por lo menos tal como la entendemos habitualmente): los sentidos están exacerbados, una vibración lujuriosa atraviesa continuamente su música. Claudio Arrau parece haber encontrado la primera y última libertad, la transparencia entre lo que sabe y lo que siente.

¡ Bienvenido, Maestro!

Pedro Elías

Ibermúsica e Ibercámara. Música a todo tren

Dos grandes y extensos ciclos los organizados, en Madrid y Barcelona, por Ibermúsica e Ibercámara, respectivamente. El primero, gobernado por Alfonso Aijón, y que es ya una tradicional manifestación capitalina, cuenta con el importante apoyo de Tabacalera, S.A.; el segundo, con cinco años de vida y a cuyo frente se encuentra José María Prat, recibe ayuda institucional: Generalitat, Ministerio de Cultura y Ayuntamiento. Los precios, cada vez, lógicamente, más altos en un planteamiento de empresa privada, oscilan entre 33.000 y 93.000 pts. (Madrid) y 23.000 y 97.000 pts. (Barcelona) por abono, que se corresponden con 20 y 22 conciertos. La calidad media en una y otra temporada, que coinciden en bastantes de sus protagonistas y programas, es aceptable y lo peor suele compensarse con lo mejor. La selección de obras es —cosa habitual y también lógica en ciclos de estas características— poco novedosa. Lo que no quiere decir que no haya programas de interés o conciertos atractivos por la simple presencia de este o aquel artista.

Las grandes bazas

De entre las cosas más suculentas de estas maratónicas temporadas, que transcurren entre el 16 de octubre y el 7 de julio (Barcelona) y el 24 de noviembre y el 6 de julio (Madrid), cabe citar, así, en una primera aproximación: el ejemplar recital de Pollini (16-10, Barcelona), el mismo que se pudo degustar en Madrid días antes en el Festival de Otoño; la actuación (1-12, B) de la siempre exquisita pianista María Joao Pires, en un programa variado (Brahms, Mozart, Mompou, Beethoven); el bello concierto madrileño (16-1) de la excelente Royal Philharmonic (9.ª Shostakovich, 27 piano Mozart, 5.ª Sibelius) con el siempre excitante Ashkenazy en misión de director y solista, que en su intervención barcelonesa brindan la sobadísima 5.ª de Shostakovich; La 9.ª de Beethoven por Giulini y los espléndidos conjuntos sinfónico y coral de la Philharmonia (18-3, M; 19-3, B) en unión de un estimable cuarteto solista (Evans, Zimmermann, Lewis, Howell); la triple presencia de la histórica Filarmónica de Leningrado, ya sin Mravinsky, con Temirkanov (16-5, B), en programa no conocido, y con aquél y Jansons (24, 25-5, M) con obras rusas (Khachaturian, Tchaikovsky, Rachmaninov); el singular Beethoven de la Academy of Ancient Music dirigida por Hogwood (11-5, M), y la siempre estimulante visita de la Sinfónica de Londres, que aparece conducida, en Madrid y Barcelona, por la ya habitual batuta del virtuoso Lorin Maazel. En la capital (5 y 6 de julio) tocará dos programas variados, no demasiado interesantes, mejor el primero (Stravinsky, Ravel, Puccini, Roussel) que el segundo (Tchai-

kowsky: *Concierto violín*, con Midori; Shostakovich: 5.ª!).

Inglaterra domina

Además de las agrupaciones británicas citadas, figuran en el lista de las dos temporadas otras, quizá no tan brillantes que tienen, sin embargo, su vitola. Por ejemplo, la London Philharmonic, que viaja con unos de los nuevos descubrimientos de la dirección, que no se muestra precisamente original a la hora de programar: «Nuevo Mundo», «Patética» (¡de nuevo!), Don Juan aunque haya previsto una obra de Ives y el *Concierto para dos pianos* de Mozart (25-1, B; 26-1, M). Resaltable es asimismo la actuación madrileña (24-11) de la Hallé de Manchester, que llevara a la fama la batuta de Barbirolli (2.ª de Mahler), si bien la del director que la acompaña, su titular actual, el polaco-americano Skrowaczewski, diste mucho de mantener aquella calidad. Otra orquesta inglesa muy antigua es la de Bournemouth, con la que hace su presentación oficial en Madrid un antiguo asistente de López Cobos en la ONE: Luis Aguirre (26-4), y con la que actúa en Barcelona (27-4) Andrew Litton. La English Chamber gira su visita anual con un programa madrileño y dos barceloneses (15 y 16-2). Edmon Colomer, director en alza, brindará en las dos ciudades, con el Orfeón Donostiarra, el *Requiem* de Mozart y en Barcelona hará además un programa Schumann muy bello. Cierra la relación de conjuntos de las islas la City of Lon-

don Sinfonia, con la que su titular Richard Hickox monta la hermosa *Misa Santa Cecilia* de Haydn contando con la colaboración del Orfeo Catalá de Jordi Casas (6-3, B).

Otros conjuntos camerísticos son los italianos I Solisti Veneti (12-1, M; 16-1, B) y los menos conocidos Solisti Italiani (3-4, B; 4-4, M), con mucho Vivaldi en los atriles, el ruso Virtuosos de Moscú, con Spivakov (19-1, B; 21-1, M), el israelí Israel Sinfonietta (21-11, B) y el internacional The Chamber Orchestra of Europe (3-12, M).

La gran orquesta aparece también representada en Madrid por la Sinfónica de Detroit con su titular Herbig (Shostakovich, Bruckner; 8-2) y la de París con Baranboim, ya viejos conocidos, que interpretarán (15 y 16-5) un programa Debussy, que incluye las obras sinfónicas más célebres, y otro que contiene Mozart y la consabida 5.ª de Tchaikovsky. Las dos capitales serán anfitrionas de la Orquesta del Bolshoi (9-2, B; 11-2, M) con Lazarev en el podio. Hay que señalar por último dos orquestas de rancia tradición germana en Barcelona: Gewandhaus de Leipzig dirigida por el sólido Masur (Reger, Mahler; 7-11) y Radio Hamburgo (21-3), que se presenta en esta ocasión con el compositor polaco Penderecki en un programa sin especificar aún —y que incluirá, sin duda, alguna obra suya—. Aparte de Pollini y Pires darán recital para Ibercámara los pianistas Watts, Luchesi, Zacharias y Ashkenazy, éste en un concierto fuera de abono Beethoven-Schumann. Y en Barcelona, el 1 de noviembre, un concierto más bien insólito de la mezzo griega Agnes Baltza cantando música tradicional de su país acompañada por la Orquesta Experimental de Atenas dirigida por Stavros Xarhakos.



Vladimir Ashkenazy

TEMPORADA MUSICAL

88#89



Concerts matinals del
CENTRE CULTURAL

TALLERS INSTRUMENTALS

CURSOS MONOGRÀFICS

TROBADES amb la MÚSICA

Tots els concerts tindran lloc al Centre Cultural de la Fundació Caixa de Pensions, llevat dels del dia 19 de desembre, 15 de gener, 20 de març i 24 de maig que seran al Palau de la Música.

Tots els concerts començaràn a les 21 h.

VENDA D'ABONAMENTS

Del 10 al 30 d'octubre: venda abonaments pels 24 concerts del Centre Cultural i pels 4 concerts del Palau de la Música.

Del 10 d'octubre al 10 de març:

venda d'abonaments a 10 concerts del Centre Cultural.

• Centre Cultural, Passeig de Sant Joan, 108, d'11 a 14 i de 16 a 20 h. (de dimarts a dissabte).

VENDA ANTICIPADA DE LOCALITATS

A partir del 5 de novembre.

Concerts al Centre Cultural.

• Centre Cultural, Passeig de Sant Joan, 108, d'11 a 14 i de 16 a 20 h. (de dimarts a dissabte).

• Servei d'Informació: Via Laietana, 56 principal. De 8,15 a 19 h. (de dilluns a divendres).

Concerts al Palau.

• Palau de la Música Catalana, Amadeu Vives, 1, d'11 a 13 i de 17 a 20 h. (el matí dels dissabtes no hi ha venda).

Informació detallada al programa general de la Temporada Musical.

Servei d'Informació de la Fundació Caixa de Pensions. Telèfon: 317 57 57.



- 1 Dimecres, 16 de novembre
SHLOMO MINTZ, violí. Bach: Partes i sonates per a violí sol.
 - 2 Dimecres, 23 de novembre
TRIO MENDELSSOHN d'Amsterdam. Treus d'Andriessen, Schostakóvitx i Dvorák.
 - 3 Dimecres, 30 de novembre
HISIAO-LIENG-LIU piano. Obres de Brahms, Schumann i Chopin.
 - 4 Dimecres, 7 de desembre
JOAN CABERO, tenor. MANEL CABERO, piano. Schubert: La Bella Molinera, Op. 25.
 - 5 Dimecres, 14 de desembre
TRIO SCHERZO. Jordi Masó, piano. Ulrike Kaese, violí. Joël Pons, violoncel.
 - 6 Dilluns, 19 de desembre
"Concert de Nadal de la Fundació Caixa de Pensions."
THE LONDON BACH ORCHESTRA AND CHOIR. Solistes vocals.
Director: Nicolas Kremer. Handel: El Messies.
 - 7 Diumenge, 15 de gener
ORPHEUS CHAMBER ORCHESTRA de Nova York.
Obres de Mozart, Stravinsky, Turina i Dvorák.
 - 8 Dimecres, 25 de gener
DIABOLUS IN MUSICA. Director: Juli Panyella
Obres de Bartók, Follá i Stravinsky.
 - 9 Dimecres, 1 de febrer
TRIO FONTENAY d'Hamburg. Obres de Txakóvski i Rakhmáninov.
 - 10 Dimecres, 8 de febrer
QUARTET MISTRY de Londres. ANDREW MARRINER, clarinet.
Quartets i quintet de Beethoven, Mozart i Egar.
 - 11 Dimecres, 15 de febrer
AGUSTÍ COMA, violí. JOSEP BASSAL, violoncel. JORDI CAMELL, piano.
Treus de Haydn, Mozart i Beethoven.
 - 12 Dimecres, 22 de febrer
LA CHAPELLE ROYALE. (conjunt vocal europeu.)
Director: Philippe Herreweghe. Programa: Tomás Luis de Victoria.
 - 13 Dimecres, 1 de març
QUARTET ENDELLION de Londres. Quartets de Haydn, Britten i Beethoven.
 - 14 Dimecres, 8 de març
GYÖRGY SEBÖK, piano. Obres de Beethoven, Brahms i Liszt.
 - 15 Dimecres, 15 de març
TRIO DE BARCELONA. Albert Giménez Attenelle, piano. Gerard Claret, violí.
Lluís Claret, violoncel. Treus de Brahms.
 - 16 Dilluns, 20 de març
"Concert de Setmana Santa"
THE AMSTERDAM BAROQUE ORCHESTRA
THE NETHERLAND'S BACH SOCIETY CHOIR. Solistes vocals.
Director: Ton Koopman. Bach: La Passió, segons Sant Mateu.
 - 17 Dimecres, 5 d'abril
TRIO LIPATTI de Romania. Treus de Haydn, Schubert i Schostakóvitx.
 - 18 Dimecres, 12 d'abril
TRIO POLYVALENCE de Toulouse. Vicenç Prats, flauta. Trio i quartet de Mozart.
- ### XII FESTIVAL de MÚSICA ANTIGA
- 19 Dimarts, 18 d'abril
ENSEMBLE OCTOPHOROS. Director: Paul Dombrecht
Obres de Beethoven i Mozart.
 - 20 Dijous, 20 d'abril
CONCERTO PALATINO. Director: Bruce Dickey.
 - 21 Dimecres, 26 d'abril
QUARTET KUIJKEN. Quartet de Haydn i Mozart.
 - 22 Dimarts, 2 de maig
TINI MATHOT, clavicèmbal. MARION VERBRUGGEN, flauta.
JAAP TER LINDEN, violoncel. Obres de J.S. Bach i G. Ph. Telemann.
 - 23 Dijous, 4 de maig
ORQUESTRA BARROCA DE BARCELONA.
Maite Arruabarrena, soprano. Paul Dombrecht, oboè. Director: Emilio Moreno.
Obres de Haydn, J. Pá. B. Pia, Boccherini.
 - 24 Dimecres, 10 de maig
QUARTET SALOMON. Lluís Gasser, guitarra barroca.
Quartets i quintet de Mozart, Boccherini i Beethoven.
 - 25 Dimarts, 16 de maig
LONDON WIND CONSORT. La música a la Cort dels Tudor.
 - 26 Dijous, 18 de maig
QUARTET MOSAIQUES. Quartets de Haydn, Beethoven i Mozart.
 - 27 Dimecres, 24 de maig
THE ENGLISH CONCERT.
Simon Standage, violí. Trevor Pinnock, clavicèmbal i director.
Obres de J.C. Bach, Haydn i Mozart.
 - 28 Dimecres, 31 de maig
DOWLAND CONSORT. Director: Jakob Lindberg.
Obres de F. Allcock, Th. Morley, T. Dowland, A. Hülshagen, J. Johnson, F. Philips i B. Byrd.

Un concierto memorable

Madrid, Teatro Real, 10-12-88. Obras de Brahms, Schoenberg, Stockhausen y Beethoven. Maurizio Pollini, piano.

Programa singular, tan atractivo como extrañamente organizado, el que eligió Maurizio Pollini para su reaparición en Madrid. Abrirlo con piezas tan íntimas como las Opus 117 de Brahms —quien decía respecto de ellas que más de un oyente resulta excesivo— es exponerse a que ni público ni intérprete acaben de concentrarse, lo cual sucedió en buena medida: tras un espléndido primer *Intermezzo*, el nivel bajó algo en los otros dos, especialmente en la apresurada sección central del último. Pollini abordó a continuación nada menos que la *Opus 23* de Schoenberg, que contiene sus primeros ensayos dodecafónicos. Fueron tan admirables la lucidez de ideas, la claridad de exposición y el comunicativo entusiasmo con que el pianista construyó esas áridas —y un tanto envejecidas— páginas, que casi logró captar a un público desacostumbrado a ese lenguaje. Las dos *Klavierstücke* de Stockhausen que cerraron la primera parte resultaron insuperables. Mediante una implacable exactitud rítmica y una riquísima gama de sonoridades, Pollini subrayó con pleno acierto las diversas influencias que se imbrican en estas espléndidas partituras (Messiaen y Webern, pero también Stravinsky y Debussy) y que contribuyen a hacerlas accesibles. Lo encomiable es que Pollini toca esta música no por estar al día sino convencido de su calidad y con entusiasmo igual al que aplica a Beethoven o Chopin.

La segunda parte comenzó con una *Opus 78* de Beethoven, cuyo primer movimiento hubiera bastado para jus-

tificar el concierto. Pollini dio una lección magistral de estilo en una obra que sólo es *menor* por su brevedad: los tempi siempre movidos, apremiantes, propician una sobria construcción sin fisuras, ligada admirablemente; pero no excluyen ni la elegancia ni la atención al detalle, merced a una técnica pianística insuperable. La antológica versión de la *Appassionata*, rubricada con una atronadora ovación, amplió y ratificó las cualidades ya apreciadas en la otra *Sonata* y refutó, si ello era preciso, el reproche de frialdad o cerebralismo tan tópicamente aplicado a los pianistas de actitud clásica. La interpretación fue tan intensa y apasionada como perfecta de arquitectura y unitaria en su construcción. Aunque todo su curso sería digno de cita, destaquemos las variaciones centrales, perfectamente encajadas entre los abismos que las flanquean: el juego de sonoridades, la gradación dinámica y el diálogo entre las voces —digno de Horowitz— fueron algo inaudito.

El entusiasmo se desbordó y con un pianista menos riguroso que Pollini, las propinas hubieran podido ser doce y no sólo dos. La primera, un admirablemente clásico *Impromptu* de Schubert (*D 935-2*) fue seguida de *Elevación*, una de las *Fantasiestücke Opus 12*, muy bien tocada pero estilísticamente algo distante de lo que en tal ocasión debe ser Schumann, que necesita un *rubato* más generoso. En todo caso, un concierto de los que hacen época. Ojalá no haya que esperar otros nueve años hasta la próxima visita de Pollini.

Roberto Andrade

Boccherini para empezar

Madrid, Teatro Real, 27 de septiembre de 1988. Berio: *Quattro versioni originali della Ritirata Notturna di Madrid*; Turina: *Variaciones y desavenencias sobre temas de Luigi Boccherini. Concierto para clavicembalo y orquesta*; Boccherini: *La Clementina*, suite. Orquesta Sinfónica de Madrid. Solistas: Pablo Cano, clave; Enedina Lloris y Paloma Pérez Iñigo, sopranos; Luis Alvarez, barítono; Douglas Nasrawi, tenor. Director: José Ramón Encinar.

Con este concierto, no mal planeado, se inauguraba oficialmente el V Festival de Otoño de Madrid. En conjunto el acto resultó poco lucido pese a las buenas intenciones iniciales y a la excelente factura de la obra estreno de José Luis Turina. Quizá la razón haya que buscarla en la propia inclusión de la selección de la zarzuela (u ópera cómica) del autor italiano —tan español por diversas razones— festejado, teóricamente plausible. Toda la segunda parte del concierto resultó plúmbea: la música de esta sencilla obra lírica es agradable, bonita, de buen trazado, melódicamente atrayente... Pero también es poco variada, monótona, sin garra dramática y no demasiada gracia, algo que ya pudo apreciarse en su presentación escénica en el segundo Festival (donde sufrió un montaje muy bello pero muy pretencioso). Ahora, transformada en números sueltos, el tedio es más difícilmente disimulable; sobre todo si es objeto de una interpretación poco inspirada, insegura, apegada a la letra, exenta de matización y de cuidado estilístico y recibe los embates tan ajenos al conveniente arte de canto de un tenor (?) como Nasrawi (puesto que era una selección ¿no se pudo evitar su dolorosa intervención?).

Lo más interesante de la sesión, después de una lectura simplemente correcta de la transcripción de Berio, fue la partitura estreno, que combina hábilmente temas de Boccherini (el de su famoso *Fandango*, por ejemplo) con ideas nuevas o extraídas de aquéllos. Desde el seco comienzo, la subsiguiente primera cadencia del clave (tocado muy funcionalmente por Cano) y el enunciado de un característico diseño de siete notas, que se habrá de repetir durante toda la amplia sección inicial, Turina nos gana por su imaginación fresca y su arte combinativo e instrumental. Las alternativas son constantes, el color, cambiante, la contraposición de pasajes armónicos (especialidad de la casa), de rara eficacia expresiva. Obra de evidente finura, que discurre entre lo amable (dibujos palaciegos, ecos populares) y lo ácido (disonancias, timbrica acre); composición bien medida y razonada, agrídulce, que proporciona un distanciado encuentro y rememoración de un estilizado siglo XVIII.

A. R.



Maurizio Pollini

FOTO: D.G.

Otras voces, otros ámbitos

El Almeida Theatre de Londres había visitado Madrid justamente hace un año con un montaje de *Hamletmachine* de H. Müller bajo la dirección de Robert Wilson. Fue la aportación más novedosa del IV Festival de Otoño. En esta edición su director artístico y fundador, Pierre Audi, ha dirigido la puesta en escena de tres obras breves de teatro musical de Luis de Pablo y Luciano Berio. El espectáculo, bellissimo desde el punto de vista plástico y extraordinariamente sugerente, se ha convertido en la aportación más original y contemporánea de toda la programación otoñal.

La escultora inglesa Kate Blacker ha utilizado como material básico para la escenografía la chapa de hierro ondulada, empleada normalmente, dentro del paisaje urbano de las ciudades, en vallas y otros sistemas de delimitación o protección de espacios. Su uso con categoría artística fuera del contexto cotidiano, prolongándose por encima del foso hasta la sala, da al espectáculo un sello de proximidad, de acercamiento. El material se hace protagonista en los personajes —envuelve al contratenor en *Very gentle*, es levantado por el actor al final de *Berceuse*—; su disposición se modifica, configurando climas distintos según el carácter de la obra. Las luces, sabiamente utilizadas, realzan su misterio, sus matices.

Se nota desde el primer instante el cuidado trabajo de preparación teatral de P. Audi. El movimiento de los actores —o el del deliberado estatismo en *Very gentle*—, la expresión, la situación en escena, son adecuados a los contenidos de las obras. Todo ello sin sobreactuaciones, sin que los decorados ahoguen o distraigan. La música se constituye en el auténtico protagonista del clima dramático: todo lo demás contribuye a su magnificación.

En este contexto brilló la dirección orquestal de José Ramón Encinar con un grupo reducido de instrumentistas de la Orquesta Sinfónica de Madrid. Dio un carácter mágico a esa auténtica joya que es *Very gentle*, llena de intimidad y expresión contenida; puso temperatura y efectismo teatral a *Berceuse*; acompañó con nitidez *Melodrama*.

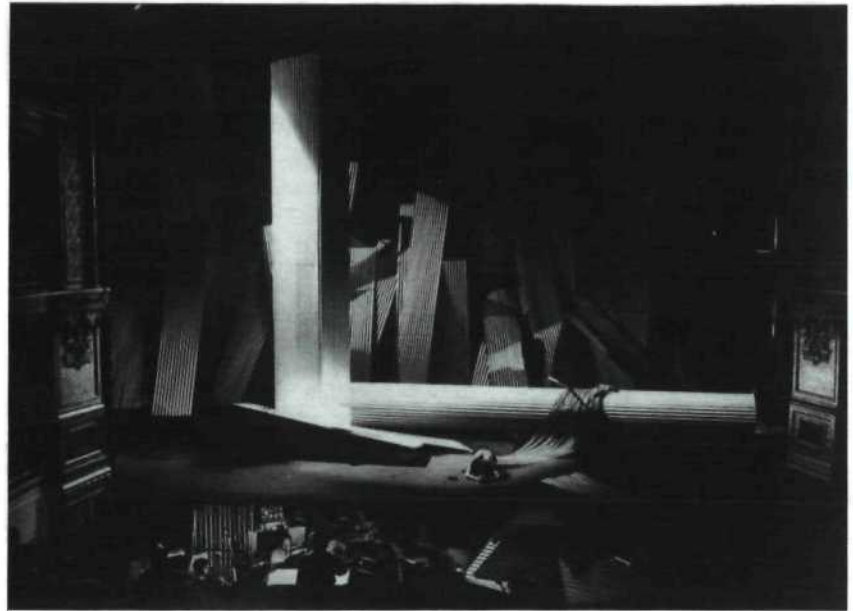
Destacó en el elenco vocal el contratenos Nicholas Clapton (asombrosa la gran tradición inglesa en esta cuerda). Sigune von Osten y Douglas Nasrawi sometidos a un proceso catarral, tuvieron una actuación algo deslucida al primer día, mejorando en los siguientes. Correctos Paloma Pérez Iñigo y el actor Jorge de Juan.

La ausencia del texto en el programa de mano perjudicó a *Melodrama*, sobre todo tratándose de una obra en

que —a diferencia de otras del mismo actor, como *Homenaje a Joyce* (1958), ejemplo de aportación de la música electroacústica a un texto o *Circles* (1960), donde se realiza un trabajo sobre el material lingüístico de los poemas de E.E. Cummings—, la palabra tiene un valor fundamentalmente expresivo al servicio del contenido.

Espectáculo, en fin, equilibrado, ejemplar y hasta didáctico, sólo nos queda lamentar la situación de falta de continuidad, de gota de agua en el desierto para propuestas que huelan mínimamente a creación actual. Sobre todo, si se resuelven tan felizmente como ésta.

Juan Angel Vela del Campo



Teatro musical de Luis de Pablo y Luciano Berio. *Berceuse*.

FOTO COVER

Música de campanas

El pasado día 24 de septiembre se inauguró el nuevo carillón del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, recientemente restaurado por iniciativa del Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid. Por desgracia, el acto quedó deslucido debido a la multitudinaria afluencia de espectadores y a las graves deficiencias organizativas. Sólo unos pocos privilegiados pudieron acceder al Patio de Reyes, mientras que casi todos permanecieron en la lonja donde apenas se escuchó la exquisita interpretación de Jacques Maassen, verdadero virtuoso que obtiene de los bronces los más sorprendentes matices musicales. Los patios interiores del monasterio son el lugar idóneo para escuchar esta bella música de campanas, llena de extrañas e inhabituales resonancias. El concierto nocturno del lunes 26 fue especialmente grato por

gracia de la luna que ese día quiso estar llena y también por la menor afluencia de público. Fuera del monasterio y en algunos lugares es posible escuchar la música del órgano de campanas, pero hay numerosos ruidos, de tráfico principalmente, que entorpecen la audición. Se demuestra así que para recuperar el paisaje sonoro no basta con restaurar ingeniosos artefactos, sino que es imprescindible educar a nuestros ruidosos conciudadanos en algunas cuestiones básicas de higiene acústica. Sin embargo, esta iniciativa de la Comunidad de Madrid es muy encomiable. Las piedras del monasterio han recuperado gracias a ella su voz de bronce que se puede escuchar merced a un mecanismo automático todos los días a las 10.00, 13.00 y 18.00 h.

Víctor Pliego de Andrés

Imagen de lo maravilloso

El primer concierto (conviene aportar una pequeña precisión: no eran Tuaregs como se anunciaba en los programas del Festival, en la prensa y en los carteles del teatro, sino Zenatas, y no se traba del grupo Ahlellil como constaba en el programa de mano sino de «La Estrella Folklórica de Gurara») estaba dedicado a la manifestación cultural Ahellil, transmisión de la identidad, que encontramos con distintos nombres, en la zona sahariana, desde los Ahwash de Marruecos hasta los Himmi del Chad. El repertorio conservado por este grupo remonta, según Brahim Maklufi, al siglo XII. La época corresponde a la segunda invasión árabe (Banu Hillal) y a la arabización de los Bereberes que sólo llegaron a preservar su patrimonio en las zonas montañosas y en los desiertos. La música auténticamente interpretada es además interesante por su doble pertenencia, Berebere y Negra: acompañamiento Negro para la melopea solista en el primer canto responsorial; canto cuchicheando con el solo de láud guelal, reminiscencia del estilo *inanga* de Burundi, traído probablemente por los Teda del Tibesti que lo practican igualmente; música repetitiva en los dúo de flauta tamjah (kesbah, en árabe), similar a la de los Peuls, pero el flautista emplea la respiración circular (y es extraordinario) desconocida en África Negra; superposición de células rítmicas a 4 tiempos y a 3 tiempos, pero con tempi lentos (una rareza, el ritmo del último canto era a cinco tiempos) enormes crócalos de metal karkabu, tocados por todos los bailarines, consiguen un efecto musical sin referencia; el litófono (dos alturas de sonido), más simple que las *Piedras Cantantes* (hasta siete) de los Kabiye de Togo (único ejemplo africano conocido).

Es un privilegio poder asistir, aún, a la expresión de un arte, tan geográficamente restringido, tan minoritario, aunque popular, a través de unos músicos conscientes de la importancia de su cultura.

El segundo grupo, Suryo Kenkono, de Java, presentaba en su tercer programa (al cual SCHERZO fue invitado) el *Langen Mandra Wanara*. Esta obra, basada en el *Ramayana*, pertenece a la cultura clásica del reino de Yogyakarta, y fue compuesta por el príncipe Danuredjo VII (1865-1933). Opera en la cual los cantantes son también mimos y bailarines, el *Langen Mandra Wanara* es de una originalidad sin par: el baile se efectúa agachado; las estructuras armónicas de la orquesta gеме-

Triple resurrección



La Orquesta Sinfónica de la RTVE en el Teatro Monumental

FOTO: LEVIN

Diversas *resurrecciones* se daban cita en este concierto inicial de la temporada 88/89 de los conjuntos de la RTVE. En primer lugar la del antiguo Monumental Cinema.

Después de una readaptación rápida —que ha de continuar, evidentemente, en las próximas temporadas— se ha conseguido recuperar algo de la antigua prestancia: brillantez, ubicación y claridad de voces, presencia... Falta mucho por andar, de todas formas, en busca de una legendaria sonoridad que será difícil que llegue a conseguirse por completo.

En segundo término, la de la Orquesta y Coro del Ente Radiotelevisión, cuyos primeros pasos parece que están dando, aunque falte mucho para que pueda decirse aquello de «¡Levántete y anda!» El trabajo será duro en los próximos meses hasta que puedan adquirir el adecuado nivel de calidad y de empaste general. Habrá que pulir mucho para evitar los fallos y acres sonoridades de los metales, para dotar de mayor encanto al fraseo de la madera o para lograr que la cuerda, sin duda muy profesional, elimine su sempiterna dureza.

Es más preocupante, sin embargo, el futuro de la masa coral, de edad media bastante alta, con claras destemplanzas y relativa afinación general, actualmente, tras la marcha de Casas, sin titular...

Y una tercera *resurrección*: la del remoque de la obra base del programa. Ros, apoyándose en unos conjuntos entregados y valientes pero con las deficiencias apuntadas, planteó una visión lírica, de tempi comúnmente contenidos, más en la línea del oratorio o del auto sacramental que de la macroforma sinfónica llena de tremendismos y claroscuros; algo admisible, aunque los niveles de ajuste y ejecución no fueran siempre los deseados. Pero hubo cosas muy bellas: planificación y dosificada retención del tempo en la exposición del segundo grupo temático del primer movimiento (el peor parado); buena calibración de la entrada pianísimo de los violines en la segunda sección del Andante (con ataques imperfectos en el tumultuoso pasaje central); excelente construcción global del Allegro energético final, con adecuada y espasmódica aceleración del tempo poco antes del coral de los metales. En la postrera progresión el entusiasmo y sensibilidad de la batuta prendió en ejecutantes y público. Muy justita la soprano Carmen Bustamante; bastante mejor, con emisión más bien *ahuecada*, la mezzo Margarita Zimmermann.

Bertoméu, compositor avezado, escribió para inaugurar el acto —al que asistieron los Reyes—, una música tonal, bien hecha, trabajada sobre temas de Pablo Bruna.

A.R.

lan (escala pentatónica *slendro*) se superponen a las escalas microtonales de los cantantes; las estructuras rítmicas superpuestas son independientes (un ritmo para la música, otro, ligado a la dinámica de los bailarines); superposición, otra vez, del canto de los actores en el escenario y de una recitadora (papel estrictamente musical), situada dentro del gamelan; los diálogos son siempre cantados en un recitativo com-

plejo (aquí la coincidencia hace soñar: en la misma época Debussy inventaba este procedimiento en *Pelleas*). Hablando de sueños: la ópera completa está prevista en cuarenta mañanas de goce y alegría, uno se pregunta entonces, si somos lo bastante cultos para merecerla un día. ¿Fantasía? En el público, los niños maravillados lo desmentían.

Pedro Elías

NOVIEMBRE 24. 19:30 horas.

Halle Orchestra Coro Filarmónico Eslovaco

Director titular: STANISLAW SKROWACZEWSKI
Director coro: PAVEL PROCHAZKA
Solistas: IVONNE KENY, Soprano
JANICE TAYLOR, Contralto

G. MAHLER Sinfonía Nr. 2 en Do Menor «Resurrección»

1

DICIEMBRE 3. 22:30 horas.

The Chamber Orchestra of Europe

Concertino y Director: MARIEKE BLANKESTIJN
Solista: DOUGLAS BOYD, Oboe

J. S. BACH Concerto de Brandeburgo Nr. 5 BWV 1050
J. S. BACH Concerto para Oboe y Orquesta en Fa Mayor
W. A. MOZART Divertimento en Fa Mayor KV. 138
A. DVORAK Serenata para cuerda en Mi Mayor Op. 22

2

ENERO 12. 19:30 horas.

I Solisti Veneti

Director titular: CLAUDIO SCIMONE

A. VIVALDI Donia in Tempe RV. 709
A. VIVALDI Concerto en Re Mayor RV. 208
G. ROSSINI Sonata Nr. 4 en Si Bemol Mayor
G. PUCCINI I Crisantemi
G. VERDI Cuarteto en Mi Menor

3

ENERO 16. 22:30 horas.

Royal Philharmonic Orchestra

Director titular y Solista: VLADIMIR ASHKENAZY

D. SHOSTAKOVICH Sinfonía Nr. 9
W. A. MOZART Concerto Nr. 27 para Piano y Orquesta KV. 595
J. SIBELIUS Sinfonía Nr. 5

4

ENERO 21. 22:30 horas.

Virtuosos de Moscú

Director titular: VLADIMIR SPIVAKOV
Solista: ALEXANDER UTKIN, Oboe

W. A. MOZART Concerto para Oboe y Orquesta KV. 285d
D. SHOSTAKOVICH Sinfonía de Cámara Op. 110 bis
J. HAYDN Sinfonía Nr. 45 «La Despedida»

5

ENERO 26. 19:30 horas.

London Philharmonic Orchestra

Director: SEMYON BYCHKOV

Ch. IVES Sinfonía Nr. 3 «The Camp Meeting»
R. STRAUSS Don Juan
A. DVORAK Sinfonía Nr. 9 «Nuevo Mundo»

6

FEBRERO 8. 19:30 horas.

Detroit Symphony Orchestra

Director titular: GUENTHER HERBIG
Solista: GUIDON KREMER, Violin

D. SHOSTAKOVICH Concerto Nr. 2 para Violin y Orquesta Op. 12
A. BRUCKNER Sinfonía Nr. 7 en Mi Mayor

7

FEBRERO 11. 22:30 horas.

Orquesta Sinfónica del Teatro Bolshoi

Director titular: ALEXANDER LAZAREV
Solista: ELENA OBRASTSOVA, Mezzosoprano

N. RIMSKI-KORSAKOV Capricho Español
G. BIZET Carmen (fragmentos)
P. I. TSCHAIKOWSKY Suite para Orquesta Nr. 3

8

FEBRERO 17. 22:30 horas.

The English Chamber Orchestra Orfeón Donostiarra

Director: EDMON COLOMER
Director Orfeón: JOSE ANTONIO SAINZ ALFARO

Solistas: LINDA RUSSEL, Soprano
PATRICIA BARDON, Mezzosoprano
UWE HELMANN, Tenor
JOHN BROECHELER, Barítono

W. A. MOZART Requiem en Re Menor KV. 626

9

MARZO 18. 22:30 horas.

Philharmonia Orchestra and Chorus

Director: CARLO MARIA GIULINI

Solistas: ANNE EVANS, Soprano
MARGARITA ZIMMERMANN, Mezzosoprano
KEITH LEWIS, Tenor
GWINE HOWELL, Bajo

L. V. BEETHOVEN Sinfonía Nr. 9 en Re Menor Op. 125 «Coral»

10

ABRIL 5. 19:30 horas.

Solisti Italiani

Concertino-Director: GIUSEPPE MAGNANI

A. VIVALDI Sinfonía en Sol Mayor RV. 149
A. VIVALDI Concerto para dos violines RV. 523
A. VIVALDI Concerto para violín y cuerda RV. 210
A. VIVALDI Concerto para viola y cuerda RV. 395
A. VIVALDI Concerto para tres violines y cuerda RV. 551
A. VIVALDI Concerto para cuatro violines y cuerda

11

ABRIL 25. 19:30 horas.

Bournemouth Symphony Orchestra

Director titular: ANDREW LITTON
Solista: NATALIA GUTMAN, Violonchelo

A. DVORAK Concerto para Violonchelo y Orquesta Op. 104
S. RACHMANINOV Danzas Sinfónicas Op. 45

12

ABRIL 26. 19:30 horas.

CONCIERTO DEBUT

Director invitado: LUIS AGUIRRE
Solista: OLEG KHAGAN

H. BERLIOZ El Corsario Op. 21
J. BRAHMS Concerto para violín y orquesta op. 77
A. DVORAK Sinfonía Nr. 8 en Sol Mayor op. 88

13

MAYO 11. 22:30 horas.

The Academy of Ancient Music

Director titular: CHRISTOPHER HOGWOOD
Solista: MONICA HUGGETT, Violin

L. van BEETHOVEN Concerto para Violin y Orq. en Re Mayor Op. 61
L. van BEETHOVEN Sinfonía Nr. 8 en Fa Mayor Op. 93

14

MAYO 15. 19:30 horas.

Orchestre de Paris

Director titular: DANIEL BARENBOIM

C. DEBUSSY Images
C. DEBUSSY Prelude a l'après-midi d'un faune
C. DEBUSSY La Mer

15

MAYO 16. 19:30 horas.

Director titular y Solista: DANIEL BARENBOIM

W. A. MOZART Concerto para Piano y Orquesta
P. I. TSCHAIKOWSKY Sinfonía Nr. 5 en Mi Menor Op. 64

16

MAYO 24. 19:30 horas.

Filarmónica de Leningrado

Director: MARISS JANSONS
Solista: ELISO VIRSALADZE, Piano

H. BERLIOZ Carnaval Romano
R. SCHUMANN Concerto para Piano y Orquesta
P. I. TSCHAIKOWSKY Sinfonía Nr. 4 en Fa Menor Op. 36

17

MAYO 25. 19:30 horas.

Director titular: YURI TEMIRKANOV
Solista: SERGEI STADLER, Violin

C. M. WEBER Oberón (obertura)
S. PROKOFIEV Concerto Nr. 1 para Violin y Orquesta Op. 19
S. RACHMANINOV Sinfonía Nr. 2 Op. 27

18

JULIO 5. 22:30 horas.

London Symphony Orchestra

Director: LORIN MAAZEL

I. STRAWINSKY Petruška
M. RAVEL Pavana pour une infante défunte
G. PUCCINI Manon Lescaut (Preludio del III Acto)
A. ROUSSEL Bacchus et Ariane Op. 43 (2da. Suite)

19

JULIO 6. 22:30 horas.

Director: LORIN MAAZEL
Solista: MIDORI, Violin

P. I. TSCHAIKOWSKY Concerto para Violin y Orquesta Op. 35
D. SHOSTAKOVICH Sinfonía Nr. 5 Op. 47

20

| ORQUESTAS DEL MUNDO | PRECIO DE LAS LOCALIDADES | | | |
|----------------------------------|---------------------------|--|----------------------------------|---------------------|
| | Abono a 20 conciertos | Concursos 1, 4, 6, 7, 9, 10, 15, 16, 19 y 20 | Concursos 8, 12, 13, 14, 17 y 18 | Concursos 2, 3 y 11 |
| BUTACAS | 93.000 | 8.000 | 6.000 | 2.000 |
| ANFITEATRO 1ª | 93.000 | 8.000 | 6.000 | 2.000 |
| ANFITEATRO 1ª (lateral) | 75.000 | 6.000 | 5.000 | 1.500 |
| ANFITEATRO 2ª (lateral) | 75.000 | 6.000 | 5.000 | 1.500 |
| ANFITEATRO 2ª (1a a 5) | 75.000 | 6.000 | 5.000 | 1.500 |
| ANFITEATRO 2ª (resto) | 33.000 | 3.000 | 2.500 | 500 |
| TIBULRAS | 33.000 | 3.000 | 2.500 | 500 |
| GALERIAS | 33.000 | 2.000 | 1.500 | 300 |
| BANCOS DE CORO | | | | |
| (Excepción conciertos 1, 9 y 10) | - | 100 | 100 | 100 |

VENTA DE ABONOS: Taquilla del Auditorio Nacional de Música entre el 25 de octubre y 15 de noviembre de 1988 (señal exclusiva) y en La Unión Musical Española, Carrera de San Jerónimo 26, durante el mismo periodo.

FORMA DE PAGO: Podrá efectuarse mediante entrega en efectivo o cheque de una tercera parte y el resto en dos cheques con fechas otorgadas al 1 de enero y 1 de marzo de 1989.

VENTA LIBRE PARA TODOS LOS CONCIERTOS: A partir del 18 de noviembre de 1988 solamente en las Taquillas del Auditorio Nacional de Música.

NOTA IMPORTANTE: Todos los programas son susceptibles de modificación. En caso de cancelación de alguno de los conciertos programados se devolverá a los abonados el 20% del importe del Abono, haciéndose efectiva esta devolución 15 días después de la actuación cancelada, siendo la sustitución de un concierto la única causa admisible para la devolución de abonos.

HORARIO DE TAQUILLA DEL AUDITORIO NACIONAL DE MUSICA

LUNES: 17.00 a 19.00 h. MARTES A VIERNES: 10.30 a 17.00 h. SABADO: 11.00 a 13.00 h.

HORARIO DE LA UNION MUSICAL ESPAÑOLA

LUNES A VIERNES: 9.45 a 13.30 y 16.30 a 20.00. SABADOS: 9.45 a 13.30.

ibermúsica presenta

CON EL PATROCINIO DE
Tabacalera S.A.

ORQUESTAS DEL MUNDO

Nueva temporada en la Zarzuela

El 14 de septiembre último se inició la nueva temporada del Teatro Lírico Nacional La Zarzuela con *La Chulapona* de Moreno Torroba. Las actividades del coliseo se extenderán hasta el 16 de julio, día en que caerá el telón tras la última representación de *Atlántida*. La ópera, como parece lógico, se lleva el bocado del león en una programación que busca la concentración en unos pocos títulos antes que la dispersión que amplíe horizontes o la búsqueda de distintos paisajes estilísticos.

Tras la obra castiza de Moreno Torroba, única y solitaria representante de un género que sin duda habrá de conocer tiempos mejores y que ha tenido una digna recreación, se abre, a primeros de este mes, una corta temporadilla de ballet que enlaza con los seis días reservados a principios de octubre para el Lyon Opera Ballet, que actuaba en el marco del Festival de Otoño y ofrecía un importante estreno: *Cendrillon*, música de Prokofiev, coreografía de Marín. El conjunto de danza del Teatro que dirige desde hace unos meses la rusa Maya Plisetskaia y que brinda dos programas, hará en el segundo de ellos dos estrenos absolutos: *María Estuardo*, música de De Diego, coreografía de Granero, y *Hoja de álbum*, coreografía de Barra sobre pentagramas de Menselsohn. Además: *Canto vital*, *Carmen*, *El lago*, *El Corsario* (con Bocca/Argüelles). El otro grupo balletístico dependiente también del INAEM, el Nacional de España, a cuyo frente se encuentra José Antonio, estrenará un ballet con coreografía firmada por el citado sobre partitura de Sanlúcar: *Soleá*. Hay que destacar la presencia de Antonio Gades, primer director de la compañía, que intervendrá en *Bodas de Sangre* en calidad de coreógrafo y bailarín. Otras piezas ya conocidas integran los dos programas que subirán a escena del 2 al 11 y del 14 al 25 de diciembre: *Fandango*, *Alborada del gracioso*, *Bolero*, *Homenaje, zarzanda* y *Banda novena*.

Lo romántico, protagonista

Parece lógico —otra cosa es que sea lo más deseable— que en una temporada como la de la Zarzuela, realizada en una capital en la que el género vive todavía, en buena parte, de prestado, el protagonismo se lo lleve la ópera romántica, sea italiana, alemana o francesa. Sin embargo, el hecho de que el número de títulos sea más bien reducido determina que se produzca un os-

tensible desequilibrio distributivo. Solamente *Don Giovanni* y *Atlántida* escapan por completo a tal calificación. Veamos: dos clásicos Verdis, *Rigoletto* y *Ballo in maschera*; un Massenet característico, *Werther*; un Giordano típicamente verista, *Fedora*, y un Wagner cualificado, *Tristán e Isolda*. Esta última, *Rigoletto* y *Don Giovanni* (también *Atlántida*) constituyen nuevas producciones del Teatro, la primera de ellas en colaboración con el Liceo. Todas se han puesto en Madrid desde 1964 más de una vez a excepción de las obras de Giordano y Falla, estreno riguroso.

Esta última circunstancia nos indica que no es la novedad lo que preside en lo programático esta temporada. Las novedades de la era Campos Borrego, y eso es algo innegable que se ha dicho aquí más de una vez, van por el lado de recuperación de un prestigio —que no es que fuera tampoco muy allá—, del establecimiento de una estructura y un sistema de trabajo —en el que está incluido un racional régimen de ensayos—, y de la elección, sobre la base de la seriedad, de un criterio programador en el que se juega con pocos títulos y en el que se busca, antes que un decoro o dignidad general con planteamientos más modestos pero más ambiciosos y abiertos, una altura individual por representación. Los dineros —1.200 millones— con que se cuenta son administrados de este modo, muy ordenadamente, deduciendo la parte correspondiente a zarzuela y ballet, en aras del prestigio que puede otorgar la construcción de costosas

producciones que, quizás, en algún caso lleguen a ser exportadas a otros teatros. Criterio respetable que pueda dar tanto éxitos reconocidos (*Lulu*) como clamorosos fracasos (por citar otro título de la temporada anterior, *Attila*).

Estos planteamientos cierran el paso a la posibilidad de que poco a poco vayan entrando en nuestros cerrados círculos óperas que también ilustran en relación con el desarrollo e historia del género. Ya es tradicional la sequía madrileña respecto de títulos barrocos y clásicos, la carencia de autores fundamentales como Britten o Janáček, la prospección en la obra menos conocida de Strauss o la incorporación de zonas inexploradas del repertorio de nuestros días (aparte del estreno acostumbrado de estos años).

Artistas

Es muy apañado el reparto de *Don Giovanni*, a pesar de la inclusión de un buen barítono que no domina la lengua italiana —Wolfgang Brendel—, algo vital para servir al personaje central, y de la presencia de la eternamente irregular Ricciarelli como D.^a Elvira, con problemas de afinación y dureza hace tiempo en su muy estimable órgano vocal. El resto —una siempre interesante Faye Robinson, Winbergh. Lopardo, Ellero D'Artegna, Ryhanen, Echeverría y González— compone un conjunto de muy estimable valor que va a ser gobernado por Ros Marbá, mozartiano de pro, una de las batutas más musicales y sensibles de las que han actuado en el coliseo, y, teniendo en cuenta los antecedentes, la que probablemente se



Francisco Araiza con su avión

desenvolverá a mayor altura de todas las que participan en la temporada.

En *Werther*, marcado en La Zarzuela por las lecciones dictadas por Kraus en el pasado, participan el mejicano Araiza —voz muy lírica que intenta proyectarse en cometidos de mayor envergadura y que se nos hurtó en *La bohème* del año 88 por razones no aclaradas— y la notable mezzo alemana Doris Soffel, atendidos desde el foso por Gómez Martínez. *Rigoletto*, que dirigirá musicalmente el valenciano Collado, que muestra habitualmente en Madrid un nervio muy operístico, nos trae de nuevo a Kraus, ausente desde *Romeo y Julieta*. A su vera, en una obra que el tenor canario suele cantar ya relativamente poco, la Wise, a quien será raro ver en algo tan alejado de *Lulu*, y el inglés Rawnsley, especializado, desde sus actuaciones en la English National Opera, en el papel del tullido a pesar de las limitaciones que para éste presenta su voz. Vuelve Domingo, esta vez para incorporar al atribulado héroe de *Fedora*, operón verista en el que sus características encajan bien (con excepción quizá de la muy lírica y cantable romanza *Amor ti vieta*), y tiene a su lado a la siempre magnífica artista —ya en franco declive vocal— que es la Scotto. Montaje del Liceo muy reciente. El aseado Armando Gatto estará en el foso.

Una de las grandes bazas de la temporada —y de las grandes incógnitas— es la producción de *Tristán e Isolda*, en la que interviene también el Liceo. Caballé canta por vez primera esta parte, que tantas dificultades puede plantearle. Richard Versalle, un tenor sólo discreto, de voz muy alejada del ideal (¿dónde está hoy?), será Tristán. En cambio, muy buenas y seguras *segundas* partes: Moll/Salminen, Grundheber y Fassbaender. La batuta estará manejada por el kapellmeister Peter Schneider. Gómez Martínez hará su segunda aparición en la producción de la Opera Nacional Escocesa de *Un ballo in maschera*, en la que, lógicamente, habrá de brillar con luz propia el cada vez más asentado Juan Pons. Los enamorados están encomendados a una soprano de prestigio (que inicia ya la cuenta atrás) como María Chiara y a un tenor en alza, todavía bastante limitado, como Luis Lima. Colomer llevará a buen puerto, es de suponer conociendo su concienzuda forma de trabajar, *La Atlántida*, que será dirigida escénicamente por el imaginativo y talentoso Hugo de Ana, uno de los registros más relevantes del ciclo. Corradi y Bernedo se encargan a este respecto de la ópera de Mozart, *Constant y Platé de la de Massenet*, *De Tomasi y Villagrossi* de la de Giordano, Sagi y Businger de la de Wagner y Jarvefelt

y Oberle de la segunda de Verdi (No se indica el dato para *Rigoletto*).

Capítulos aparte

El primero —porque está proyectado como tal al llevarse la representación a la marginal Sala Olimpia, según costumbre iniciada con el encargo a Fernández Guerra— es el estreno, en colaboración con el CDMC y el CNTE, de *Francesca* de Alfredo Aracil, con libreto de Merlo sobre un episodio de la *Divina Comedia*. Figuran en el reparto artistas tan meritorios y esforzados, campeones de misiones de este tipo, como Cid, Alvarez y González.

Segundo capítulo aparte: los recitales. El 8 de abril se ha previsto el emotivo retorno a Madrid de Carreras después de su enfermedad. Leona Mit-



Alfredo Aracil

chell, soprano lírica, y Thomas Allen, barítono lírico, dos de las voces más solicitadas de los últimos años, actúan el 10 de marzo y el 24 de mayo respectivamente. Lawrence Wong y el excelente Geoffrey Parsons les acompañan desde el piano.

Tercer y no menos importante capítulo aparte; un tema de los que pueden considerarse *sangrantes*, de esos que traen cola desde hace años: el del novato *Juan José* del venerable Pablo Sorozábal, una de esas óperas malditas que no acaban de estrenarse. A pesar de que, según parece, la dirección de La Zarzuela estaba interesada en llevar adelante el proyecto, éste, de acuerdo con los programas anunciados, tampoco verá la luz ni éste ni el año próximo. Lástima sería que, por unas razones o por otras (dejadez de la Administración, exigencias del irascible autor, entre ellas), la posibilidad de conocer, al menos en vida de Sorozábal, esta ópera se vaya desvaneciendo cada vez más.

Casticismo madrileño

Madrid. Teatro Nacional La Zarzuela: 14-9 al 30-10-88. *La chulapona* (F. Moreno, Torroba/F. Romero y G. Fdez. Shaw). Carmen González. Rafael Castejón. Marisa Ruz. Luis Barbero. Pepa Rosado. Milagros Martín. Rosaura de Andrea. Luis Perezagua. Dir. escena: Gerardo Malla. Escenografía: Mario Bernedo. Coreografía: Goyo Montero. Coro del Teatro Lírico Nacional. Orquesta Sinfónica de Madrid. Director: Miguel Roa.

Hízose la apertura de la temporada de zarzuela de este año con la que será su única obra: *La chulapona*. Es pieza que pertenece a ese *revival* de la zarzuela grande que comienza a surgir a partir de la tercera década de nuestro siglo y que no tiene las pretensiones casi operísticas de las construidas por Marqués, Barbieri o Chapí en cuanto a la línea musical, aunque sí en las dimensiones.

La chulapona es una consecuencia del éxito de *Luisa Fernanda*, estrenada dos años antes, al que se intenta dar réplica por los mismos autores, con una zarzuela de más pretensiones musicales y localizada en el Madrid de finales del siglo XIX. La obra pretende también recoger la tradición de la zarzuela de finales del pasado siglo. Nos encontramos, pues, ante una obra completa y cuya definición más clara sería la de un sainete del género chico inflado a zarzuela grande y con el distanciamiento que impone el tiempo transcurrido. *La chulapona* es una exponente más en el género de la zarzuela de costumbres madrileñas que recorre los mismos caminos que otras obras precedentes de más éxito, precisamente porque además de más inspiradas tuvieron el acierto de abrir sus puertas que esta obra de Federico Moreno Torroba atraviesa sin excesivas novedades. No por ello el texto y la música dejan de ser meritorios.

En la representación sería justo destacar el acertado movimiento escénico que Gerardo Malla supo transmitir a los actores. La escenografía de Mario Bernedo resulta diáfana y limpia pero demasiado rectilínea. Como siempre Rafael Castejón esta vez junto a Luis Barbero y Pepa Rosado desempeñaron una excelente labor cómica. En lo vocal, Carmen González destacó en mucho, en el papel de Rosario, frente a los demás cantantes, Milagros Martín que quedó corta y falta de brío en su Manuela. Ricardo Muñiz tampoco la tarde del estreno tuvo su mejor momento aunque sí tuvo algún número más inspirado. Nada destacable en la dirección musical.

Continuamos por una parte con nuestra manía persecutoria: Seguimos dedicando poco espacio a nuestro género lírico en el que es su Teatro.

Los sobrinos del Capitán Grant.

Ciclo de Cámara y Polifonía Paso a la esperanza



Martha Argerich

Ya en su nueva sede de sala pequeña del Auditorio Nacional, el ciclo de Cámara y Polifonía va a alcanzar durante la temporada iniciada este mes de noviembre cincuenta y una convocatorias, casi veinte más que en el ciclo 87/88. La reorientación emprendida igualmente en dicho curso, en el sentido de retomar el espíritu que siempre hubiera debido animar a esta programación, se prolonga en el presente. Verdadera música de cámara, con una buena representación de tríos y cuartetos, y polifonía, en cantidad mucho menor, se podrán oír en el Ciclo. Una sola orquesta *grande*, la Sinfónica de Tenerife, y las habituales actuaciones de la Orquesta de Cámara Española (5) que encabezan los conciertos de los conjuntos orquestales reducidos. Destacan en este campo la Orpheus Chamber y la City of London Sinfonia. Se cuenta también con las Orquestas de Cámara Teatre Lliure, Reina Sofía, Comunidad de Madrid, y Villa de Madrid, así como la Israel Sinfonietta y las Salzburger Residenz Solisten. Interviene el Coro Nacional en tres ocasiones en el apartado vocal, que cobra un gran realce gracias al hermoso concierto con música española renacentista del extraordinario grupo británico The Tallis Schollars. Enlazando con el mundo de la voz, se ofrecen dos recitales de canto, Barbara Hendricks y Atsuko Kudo, lo que nos hace pensar en la urgencia de recuperar un ciclo extenso de sesiones líricas para Madrid.

Boris Belkin y Cho Liang Lin (con Bekhterev y Dussek como pianistas acompañantes) serán dos buenos representantes del mundo del violín, sector al que también pertenece el concierto de De Giannone y Rego. Pero son los

pianistas los que acaparan el mayor número de conciertos, sólo inferior a los programas encomendados a las Orquestas de Cámara. Siete recitales que denotan un esfuerzo por reunir algunos de los nombres punteros del teclado de nuestros días: Larrocha, Argerich, Bashkurov, Watts, Orozco, Achúcarro, Wehr. El clave, en cambio, tendrá un único hueco en la programación con la velada a cargo de Genoveva Gálvez y el flautista Frank Theuns. Muy alto nivel entre los tríos —algunos de ellos de primerísima fila, Beaux Arts, Haydn de Viena—, contándose con los grupos Mendelssohn, Oistrakh, de Moscú, Amadeus. En principio, el espléndido Cuarteto Borodin se destaca notoriamente en su especialidad, aunque habrá otros grupos de interés: Cassadó, Power, Wilanow, Lindsey. Los conciertos con conjuntos camerísticos de dimensiones intermedias —quinteto Mediterráneo, Conjunto Nacional de Metales, Harmonia di Cámara di Bratislava, Conjunto de cuerdas Rossini— nos traen la siempre estimulante actuación del Octeto de la Filarmónica de Berlín.

La llamada música antigua cuenta con tres programas, a cargo de grupos de *casa*, Pro Música Antigua, Conjunto Barroco Zarabanda, Conjunto SEMA por sólo uno de música inequívocamente de hoy; sesión del LIM conmemorativa del 80 aniversario de Messiaen. Moderada presencia de la música española, introducción de autores y obras que son novedad entre nosotros y retornos a páginas maestras del hasta ahora descuidado género camerístico son los puntales de un ciclo que cuando menos se ofrece esperanzador.

Se imponen los ciclos

El ciclo 88/89 organizado por el Aula de Cultura de la Caja Postal de Ahorros, presenta una nutrida oferta y una inteligente estructuración de la misma. Un total de 57 sesiones y el hecho de que más de la mitad de los nombres de los compositores que figuran en los programas sean españoles son datos significativos por sí mismos. Ocupa un lugar destacado en la propuesta la agrupación temática de los conciertos. Las *Sonatas para piano* de Schubert, de enorme prestigio pero no tan conocidas como se merecen, vienen siendo interpretadas desde el pasado octubre por José Francisco Alonso. Mejor fortuna han corrido las *Sonatas para violín y piano* de Beethoven, que ahora pueden revisarse en el acercamiento de Agustín León Ara y José Tordesillas, que ya han recreado este *corpus* del autor de *Fidelio* en el pasado.

No debemos dejar de señalar la importancia de que las cinco materias restantes contempladas en profundidad pertenezcan a la música española. Con *Fernando Sor y su entorno* se tiene la ocasión de conocer a una de las figuras sobresalientes del romanticismo español. Los conciertos son a cargo de los guitarristas Demetrio Ballesteros, Gerardo Arriaga, Antonio Ruiz, José Luis Rodrigo y la mezzo María Aragón. Los tres programas encomendados a Pedro León (violín), Julián López Gimeno (piano), Ana Baget (violín), Anibal Bañados (piano), y León Gimeno y Hermes Kriales (violín) rememoran a Sarasate y su época. Seis pianistas, Rosa Torres Pardo, Diego Cayuelas, Silvia Torán, Ignacio Marín, Eric N'Kaoua y Josep María Colom, son los previstos para tratar a Albéniz y su entorno, siempre uno de los puntales del nacionalismo español. En la estela de los homenajes a Mompou, ocho veladas con Carlota Garriga (piano), Anne Fonderville e Irina Katayeva (soprano y piano), el Trío Mompou, José María Gallardo (guitarra), Carmen Bravo de Mompou (piano), el Cuarteto Arcana, María Angeles Sarroca y Carmen Bravo de Mompou (soprano y piano) y Julián López Gimeno (piano). El lado más renovador de la temporada se centra, sin embargo, en los cuatro conciertos dedicados a Gerhard y su entorno. Participan en este eslabón de lo que alguna vez será la definitiva incorporación de uno de los más grandes músicos hispanos a su medio natural: María Mircheva y Perfecto García Chornet (violoncello y piano), Liliana Maffiotte (piano), Quinteto de viento «Arsis» y Paloma Pérez Iñigo con Fernando Turina (soprano y piano). Se completan las previsiones de la Caja Postal con unos llamados *Conciertos de Temporada* que, con una programación variada, cubren un amplio espectro.



Edición Salabert

Giacinto Scelsi falleció, oficialmente, el 8-8-88. En un completo anonimato hasta los años setenta, su obra empieza a ser reconocida como una de

Giacinto Scelsi

las más originales del siglo. Interpretada cada vez con más frecuencia, la mayor parte de ella (un centenar de títulos) queda sin estrenar, ni siquiera en Italia, su país de origen.

Componer una nota

Scelsi escribió *Quattro pezzi per orchestra* hace treinta años, en una época en la cual «todos los compositores que no utilizaban la serie eran unos imbeciles», según Boulez. Cada pieza está construida sobre una sola nota, simultáneamente enunciada, en sus variados timbres, rítmicamente organizada según distintas células, engarzada en sus microtonos más cercanos (ecos de la fluctuación producida por glissandi y vibrati). Hoy, algunos de estos descubrimientos están siendo empleados (Grisey, Radulescu...), pero *Quattro Pezzi* dista mucho de ser un estudio químico sobre la fenomenología sonora (aunque sólo esto hubiera sido revolucionario entonces): armonía y melodía (reinventadas), ritmo o pulsación nacen a partir de la nota única, y a la vez la estructuran.

Scelsi fue el primer compositor en crear una perspectiva sonora no a través de una diferenciación de planos (acercamiento y alejamiento del oído), sino jugando con lo ligero y lo pesado,

lo micro y macro; transforma el auditor en Gulliver visitando las arquitecturas inquietas de Piranesi, los espacios pánicos de Monsu Desiderio, los sueños minerales de Magritte, los rascacielos premonitorios de Erastus Salisbury Field.

Scelsi crea una continuidad sonora animada por una miríada de cicatrices, relámpagos en el mundo fenomenal; de instante en instante, lo sorprendente surge del vacío. El sonido único y multiforme está compuesto por advertencias ambiguas, filtradas a través del proceso compositivo que se disuelve en ellas; poesía independiente de la intuición humana, como si el compositor se empeñara en no escribir nada reconocible o identificable.

Como Mi-Fu, que sabía viajar dentro de los *Sueños de piedra* (mármoles y piedras sobre los cuales los pintores chinos grababan sus firmas), el soñador que se aventura en los *Quattro Pezzi* pierde hasta el recuerdo de toda apariencia.

Pedro Elías



Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE

Temporada 1988-1989

| | | | | |
|---|---------------------------|---------------------------------------|--------------------------------------|---|
| 3 | NOVIEMBRE | Director Cristóbal Halffter | C. HALFFTER | Versus Concierto para piano. Solista: Manuela Caro (piano) Variaciones Dortmund |
| | Jueves, 3 Viernes, 4 | | | |
| 4 | NOVIEMBRE | Director Árpád Jód | MAYUZUMI BLOCH OLIVER JANACEK | Bugaku Schelomo. Solista: Angel Luis Quintana (violonchelo) Nunc (<i>Premio de Composición «Reina Sofía» 1987</i>) Sinfonietta |
| | Jueves, 17 Viernes, 18 | | | |
| 5 | NOVIEMBRE | Director Sergiu Comissiona | MENDELSSOHN | Concierto para piano núm. 2, op. 40. Solista: David Allen Wehr (piano) Sinfonía núm. 2, op. 52. Solistas: A determinar Coro de RTVE |
| | Jueves, 24 Viernes, 25 | | | |
| 6 | DICIEMBRE | Director John Nelson | BERLIOZ | Harold en Italia. Solista: Enrique de Santiago (viola) Romeo y Julieta (fragmentos) |
| | Jueves, 1 Viernes, 2 | | | |

Este avance es susceptible de modificación.

Horario de los conciertos:

Jueves, a las 19,30 horas
Viernes, a las 20,30 horas

Ensayo general:

Jueves, a las 11,00 horas

**Teatro Monumental
MADRID**

O C B

Orquestra Ciutat de Barcelona

Temporada 1988-1989

1 Serie A

Sábado 15 de octubre - 19 horas
Domingo 16 de octubre - 11 horas

Franz-Paul Decker, *director*
Sharon Joy Vogan, *piano*

Beethoven
La consagración del hogar. Obertura*

Beethoven
Concierto para piano y orquesta núm. 2,
op. 19

Strauss
Sinfonía Alpina, op. 64

2 Serie B

Sábado 22 de octubre - 19 horas
Domingo 23 de octubre - 11 horas

Albert Argudo, *director*
Miriam Fried, *violin*
M.^a Carmen Hernández, *soprano*

Mompou
Combat del somni

Mendelssohn
Concierto para violín y orquesta, op. 64

Ginastera
Estancia, op. 8b Danzas*

Turina
Sinfonía Sevillana

3 Serie A

Sábado 29 de octubre - 19 horas
Domingo 30 de octubre - 11 horas

*Con el patrocinio de la Conselleria de
Cultura, Educació i Esports.
Govern Balear*

Joan Guinjoan, *director*
David Abramovitz, *piano*
**Coral Universitària de la Universitat
de les Illes Balears**
Joan Company, *director*

Bach-Stravinsky
Coral-Variaciones «Von Himmel Hoch»*

Guinjoan
Concierto para piano y orquesta

Ravel
Alborada del Gracioso

Guinjoan
In tribulatione mea, invocavi Dominum*

4 Series C y B

Viernes 4 de noviembre - 19 horas
Sábado 5 de noviembre - 19 horas
Domingo 6 de noviembre - 11 horas

Janos Fürst, *director*
Josep Colom, *piano*

Kinsella
Rapsodia sobre un poema de Padraigh
Pearse*

Schumann
Concierto para piano y orquesta, op. 54

Musorgsky-Ravel
Cuadros de una exposición

5 Serie A

Sábado 12 de noviembre - 19 horas
Domingo 13 de noviembre - 11 horas

Miguel A. Gómez Martínez, *director*
Emilio Mateu, *viola*

Granados
Goyescas. Intermedio

Oliver
Concierto para viola y orquesta*

Tchaikowsky
Sinfonía núm. 1, op. 13 «Sueño de
invierno»

6 Series E

Jueves 17 de noviembre - 21 horas
Viernes 18 de noviembre - 21 horas

Franz-Paul Decker, *director*
Shlomo Mintz, *violin*

Beethoven
Fidello. Obertura

Lalo
Sinfonía española para violín y orquesta,
op. 21

Schubert
Sinfonía núm. 9 «Grande»

| | | | |
|---|--|---|---|
| <p>Serie B</p> <p>ado 26 de noviembre - 19 horas Domingo 27 de noviembre - 11 horas</p> <p>Franz-Paul Decker, director Is Sedó, violoncelo Armin Wenkel, mezzosoprano Andreas Bröcheler, barítono</p> <p>Beethoven Sinfonía n.º 115. Obertura*</p> <p>Wagner Concierto para violoncelo y orquesta** Orquestra Municipal de Barcelona 1986</p> <p>Wagner Die Meistersinger von Nürnberg</p> | <p>13</p> <p>Viernes 13 de enero - 21 horas Sábado 14 de enero - 21 horas</p> <p>Franz-Paul Decker, director Valeri Oistrakh, violín Igor Oistrakh, viola</p> <p>Mozart Sinfonía concertante para violín, viola y orquesta, K 365</p> <p>Mahler Sinfonía n.º 5</p> | <p>Serie E</p> <p>19</p> <p>Viernes 3 de marzo - 21 horas Sábado 4 de marzo - 19 horas Domingo 5 de marzo - 11 horas</p> <p>Mario Bernardi, director Aldo Ciccolini, piano</p> <p>Beethoven Leonora 3, op. 72a. Obertura</p> <p>Mozart Concierto para piano y orquesta n.º 23, K. 488</p> <p>Schumann Sinfonía n.º 2, op. 61</p> | <p>Serie A</p> <p>25</p> <p>Sábado 22 de abril - 19 horas Domingo 23 de abril - 11 horas</p> <p>Franz-Paul Decker, director Lubica Rybarska, soprano Ida Kirilova, mezzosoprano Josef Kundlak, tenor Peter Mikulas, barítono Orfeón Donostiarra J. A. Sáenz Alfaro, director</p> <p>Dvorák Stabat Mater, op. 58*</p> |
| <p>Serie E</p> <p>tes 6 de diciembre - 21 horas</p> <p>Commemoración del Centenario de la Constitución Nacional de Barcelona</p> <p>Franz-Paul Decker, director Alicia de Larrocha, piano</p> <p>Beethoven Ruinas de Atenas, op. 113. Obertura*</p> <p>Beethoven Concierto para piano y orquesta n.º 4, op. 58</p> <p>Beethoven Sinfonía n.º 3, op. 55 «Heroica»</p> | <p>14</p> <p>Viernes 20 de enero - 21 horas Sábado 21 de enero - 19 horas Domingo 22 de enero - 11 horas</p> <p>Jean Fournet, director Justus Franz, piano</p> <p>Beethoven Concierto para piano y orquesta n.º 5, op. 73 «Emperador»</p> <p>Roussel Sinfonía n.º 4*</p> <p>Dukas El aprendiz de brujo</p> | <p>Serie C y B</p> <p>20</p> <p>Sábado 11 de marzo - 19 horas Domingo 12 de marzo - 11 horas</p> <p>Mario Bernardi, director Judith Forst, mezzosoprano Neil Cowley, organo</p> <p>Berlioz El Corsario, op. 21. Obertura*</p> <p>Berlioz Escena de amor de Romeo y Julieta*</p> <p>Berlioz La muerte de Cleopatra*</p> <p>Saint-Saëns Sinfonía n.º 3, op. 78 «Sinfonía con órgano»</p> | <p>Serie C y B</p> <p>26</p> <p>Viernes 28 de abril - 21 horas Sábado 29 de abril - 19 horas Domingo 30 de abril - 11 horas</p> <p>Franz-Paul Decker, director Bruno-Leonardo Gelber, piano Pere Serra, violín Jindrich Bardon, violín Mercè Serrat, violín Antoni Josep Peña, violín</p> <p>Vivaldi Concierto para cuatro violines y orquesta, op. 3 n.º 10</p> <p>Ravel Concierto para piano y orquesta, en sol mayor</p> <p>Gershwin Concierto en fa, para piano y orquesta*</p> <p>Gould Spirituals for Orchestra*</p> |
| <p>Serie A</p> <p>ado 10 de diciembre - 19 horas Domingo 11 de diciembre - 11 horas</p> <p>Commemoración del Centenario de la Declaración Universal de los Derechos Humanos</p> <p>Franz-Paul Decker, director Alicia de Larrocha, piano</p> <p>Beethoven Concierto para piano y orquesta n.º 2, op. 17*</p> <p>Chernomir Concierto para piano y orquesta n.º 1, op. 1</p> <p>Chopin Sinfonía n.º 6, op. 74 «Patética»</p> | <p>15</p> <p>Viernes 3 de febrero - 21 horas Sábado 4 de febrero - 19 horas Domingo 5 de febrero - 11 horas</p> <p>Franz-Paul Decker, director Janos Starker, violoncelo</p> <p>Mozart La Flauta Mágica. Obertura</p> <p>Bloch Schelomo*</p> <p>Strauss Don Quijote, op. 35</p> | <p>Serie B</p> <p>21</p> <p>Sábado 18 de marzo - 19 horas Domingo 19 de marzo - 11 horas</p> <p>Miguel A. Gómez Martínez, director Garrick Ohlsson, piano</p> <p>Balada Fantasías Sonoras*</p> <p>Chopin Concierto para piano y orquesta n.º 2, op. 21</p> <p>Berlioz Sinfonía Fantástica, op. 14</p> | <p>Serie E</p> <p>27</p> <p>Viernes 5 de mayo - 21 horas</p> <p>Franz-Paul Decker, director Karin Bureau, soprano Nadine Secunde, soprano Alejandro Ramírez, tenor Fritz Hübner, bajo Coral Cármina J. Pons, director Coro colaborador de la OCB</p> <p>Weber Euryanthe. Ópera en versión de concierto*</p> |
| <p>Serie A</p> <p>ado 17 de diciembre - 19 horas Domingo 18 de diciembre - 11 horas</p> <p>Jean Fournet, director Philippe Rolland, violoncelo</p> <p>Berlioz Carnaval Romano, op. 9</p> <p>Saint-Saëns Concierto para violoncelo n.º 1, op. 33*</p> <p>Roussel Symphonie en si bémol, op. 20</p> <p>Roussel Symphonie en si bémol, op. 20</p> <p>Roussel Symphonie en si bémol, op. 20</p> | <p>Serie A</p> <p>16</p> <p>Sábado 11 de febrero - 19 horas Domingo 12 de febrero - 11 horas</p> <p>Franz-Paul Decker, director Ida Haendel, violín</p> <p>Schumann Genoveva, op. 81. Obertura*</p> <p>Sibelius Concierto para violín y orquesta, op. 47</p> <p>Shostakovich Sinfonía n.º 1, op. 10*</p> | <p>Serie A</p> <p>22</p> <p>Sábado 1 de abril - 19 horas Domingo 2 de abril - 11 horas</p> <p>Okko Kamu, director Boris Belkin, violín</p> <p>Beethoven Leonora 2. Obertura</p> <p>Glazunov Concierto para violín y orquesta, op. 82*</p> <p>Dvorák Sinfonía n.º 8, op. 88</p> | <p>Serie E</p> <p>28</p> <p>Viernes 12 de mayo - 21 horas</p> <p>Franz-Paul Decker, director Alicia de Larrocha, piano Maria-Rosa Conesa, soprano Coral Cármina J. Pons, director Coro colaborador de la OCB</p> <p>Stravinsky Cuatro impresiones noruegas*</p> <p>Mendelssohn Sueño de una noche de verano</p> <p>Beethoven Concierto para piano y orquesta n.º 3, op. 37</p> |
| <p>Serie C</p> <p>ves 22 de diciembre - 21 horas</p> <p>Enric Llongueres, director Andrei Yablonski, violoncelo</p> <p>Beethoven Sinfonía n.º 10. Obertura</p> <p>Debussy Cinco piezas Musicales*</p> <p>Debussy Cinco piezas Musicales*</p> <p>Debussy Cinco piezas Musicales*</p> | <p>17</p> <p>Sábado 18 de febrero - 19 horas Domingo 19 de febrero - 11 horas</p> <p>Cristóbal Halffter, director María Manuela Caro, piano</p> <p>Boccherini-Berio La Ritirata notturna di Madrid*</p> <p>Halffter Concierto para piano y orquesta*</p> <p>Sibelius Sinfonía n.º 7, op. 105*</p> <p>Halffter Tiento de primer tono y Batalla Imperial*</p> | <p>Serie A</p> <p>23</p> <p>Sábado 8 de abril - 19 horas Domingo 9 de abril - 11 horas</p> <p>Nicholas Cleobury, director Joan Moll, piano</p> <p>Elgar In the South, op. 50*</p> <p>Franck Variaciones simfónicas para piano y orquesta</p> <p>Fauré Ballade para piano y orquesta, op. 19*</p> <p>Beethoven Sinfonía n.º 4, op. 60</p> | <p>Serie A</p> <p>23</p> <p>Sábado 8 de abril - 19 horas Domingo 9 de abril - 11 horas</p> <p>Nicholas Cleobury, director Joan Moll, piano</p> <p>Elgar In the South, op. 50*</p> <p>Franck Variaciones simfónicas para piano y orquesta</p> <p>Fauré Ballade para piano y orquesta, op. 19*</p> <p>Beethoven Sinfonía n.º 4, op. 60</p> |
| <p>Serie B</p> <p>ado 7 de enero - 19 horas Domingo 8 de enero - 11 horas</p> <p>Yoyuki Iwaki, director Leif Segerstam Sinfonía n.º 30, K. 202*</p> <p>Debussy Cinco piezas Musicales*</p> <p>Debussy Cinco piezas Musicales*</p> <p>Debussy Cinco piezas Musicales*</p> | <p>18</p> <p>Sábado 25 de febrero - 19 horas Domingo 26 de febrero - 11 horas</p> <p>Rafael Frühbeck de Burgos, director Rudolf Buchbinder, piano</p> <p>Beethoven Concierto para piano y orquesta n.º 1, op. 15</p> <p>Stravinsky Le baiser de la fée*</p> <p>Stravinsky El pájaro de fuego</p> | <p>Serie B</p> <p>24</p> <p>Sábado 15 de abril - 19 horas Domingo 16 de abril - 11 horas</p> <p>Franz-Paul Decker, director Matt Haimowitz, violoncelo Rodríguez-Picó El león afamado. Preludio para orquesta**</p> <p>Dvorák Concierto para violoncelo y orquesta, op. 104</p> <p>Hindemith Mathis der Maler. Sinfonía</p> | <p>Serie E</p> <p>24</p> <p>Sábado 15 de abril - 19 horas Domingo 16 de abril - 11 horas</p> <p>Franz-Paul Decker, director Matt Haimowitz, violoncelo Rodríguez-Picó El león afamado. Preludio para orquesta**</p> <p>Dvorák Concierto para violoncelo y orquesta, op. 104</p> <p>Hindemith Mathis der Maler. Sinfonía</p> |

* Primera audición

** Estreno.

Venta de localidades

Durante la semana del concierto, en las taquillas del Palau de la Música Catalana, de lunes a viernes de 11 a 13 y de 17 a 20 horas, el sábado desde las 17 horas y el domingo desde las 10 horas.

Venta anticipada de localidades por teléfono

Sólo para las Series C y E, se podrán adquirir localidades para todos y cada uno de los conciertos de la temporada, mediante tarjeta de crédito, de lunes a viernes de 8 a 15 horas al teléfono (93) 317 10 96.

Programación susceptible de modificaciones.

Inauguración del Auditorio con Atlántida

En el corto espacio de una semana Madrid ha dado un espectacular cambio a su fisonomía filarmónica: el Teatro Real inicia el camino del reencuentro con su destino original; la ORTVE ha establecido su sede en el Monumental recuperándolo así para la práctica de la música; la ONE, en fin, ha inaugurado el tan anhelado auditorio construido bajo el mandato del Gobierno socialista, pero que es también resultado de la decisión y el impulso de otras muchas voluntades empeñadas en este logro desde 1979.

Los conjuntos de TVE deben encontrar al fin su predestinado hogar —no se olvide que Igor Markevitch ya abogó hace muchos años por el Monumental— en el corazón de Madrid, terriblemente colapsado en el tráfico de superficie pero muy bien comunicado gracias a la pionera línea 1 del buen metro madrileño.

Muy otra es la situación del Auditorio en una zona que ya es también casi céntrica, aunque impersonal, asimismo con grandes dificultades de aparcamiento. Visto por fuera, el edificio del Auditorio es de una vulgaridad acojonante; pero en cuanto se traspasa el umbral, el amplio y funcional vestíbulo es el anuncio de una sala muy bien diseñada y construida, de fácil acceso, muy cómoda, con excelente visibilidad y bastante cálida para público y conjuntos que quedan discretamente *interrelacionados*. Con todo, la mayor satisfacción la depara la acústica, clara, natural, sin la seca agresividad de la del Real ni las trucadas brillanteces de la de otras salas más reverberantes. Como, contra lo que manifiesta el Sr. Garrido Guzmán (a quien, por otra parte, doy la enhorabuena), la *jerarquía acústica* es siempre la inversa de la *jerarquía social*, los anfiteatros *oyen* a la orquesta y a los coros más integrados, más empastados que como son percibidos desde el patio de butacas; donde primó esta vez la *gran masa coral exigida por Atlántida*. Pero el metal no tapa en ningún caso a la cuerda, los coros no tienen que gritar desde una posición trasera, ya que se escalonan hacia lo alto, y la disposición del estrado contribuye a que todos los atriles se escuchen y cohesionen y mezclen entre sí sin emborronarse.

La elección de *Atlántida*, la obra musical más ambiciosa sobre el espíritu de la Hispanidad y ella misma debatiéndose tantos años entre el ser o el no ser, me parece otro gran acierto de esta inauguración. Además, su ejecución fue en conjunto notable y el claro éxito artístico se impuso al oficial y protocola-

rio: López Cobos fue consecuente con sus decisiones, tendentes a subrayar el carácter espiritual de la obra, que sonó clara e íntima; Teresa Berganza y Montserrat Caballé realizaron bellamente con su personalidad el *Maria de Pirene* y el *romance de Isabel*, mientras los coros y la escolanía recordaban que España fue maestra de la Polifonía; Vicente Sardinero defendió con profesionalidad su parte del Corifeo, abreviada, y Ernesto Halffter cosechó una ovación personal. Pero continúan subsistiendo los problemas de configuración definitiva de *Atlántida*. El aparatoso programa de mano indica sólo: «Versión de concierto, 1976». Esta advertencia parece referirse a la «versión definitiva» que López Cobos dirigió en Lucerna, en 1976, y que quedó en seguida desautorizada cuando Frühbeck, el 20 de mayo de 1977, hizo tocar en Madrid otra partitura bastante más extensa. Este 21 de octubre de 1988 no sólo no escuchamos los pasajes titulados *Los Atlantes en el templo de Neptuno, Alcides y los Atlantes, Muerte de Antea y Gerión* y el hueco *Final*, al parecer definitivamente relegados por Ernesto Halffter, sino todos estos otros números que sí fueron tocados y grabados a las órdenes de Frühbeck: *Alcides y el Dragón, Muerte de las Pléyades, El hundimiento, El Arcángel, Non plus ultra* y *El estrecho de Gibraltar* (exclusivamente en la grabación de EMI); también ha desaparecido la *Fanfarria* que en 1977 (y en los discos) abría la escena de *El jardín de las Hespérides*, un trabajo de Falla ajeno a *Atlántida* que data de 1921. Así, de la partitura completa —que quizá

sea la tocada como versión escénica para cierre de la próxima temporada de ópera en Madrid— han sido ofrecidas ahora sólo dos terceras partes. Musicalmente, poco tengo que objetar a esta solución, salvo en lo que atañe a la supresión del final de las Pleiades y su ascensión al firmamento. Mas literariamente (el texto de Verdaguer es capital), sin la destrucción de *Atlántida* es incomprendible el sentido de la «profecía de Séneca» y la «misión hispánica» de la aventura del Descubrimiento.

Este público era el viernes 21 en su mayoría invitado, con pletórica de ministros y altos cargos institucionales, periodistas, críticos, mercaderes, diseñadores y *gente guapa*. Los más de ellos sólo volverán a honrar con su presencia el Auditorio en los *acontecimientos señalados*. Muy interesante e instructivo será, no obstante, observar la nueva configuración social de los *viernes de la Nacional*. De momento, el pueblo se quedó fuera, aunque TVE palió el escamoteo. Nunca he compartido esa visión de la Nacional, reclamada desde la periferia, recorriendo el seco musical de la geografía patria con el botijo y el ható. Pero los miles de millones invertidos en el Auditorio —una ínfima parte, por lo demás, de otros costes políticos— son de todos los españoles, y a todos los españoles (al menos a los amantes de la Música) debe serles revertidas la inversión con la emisión radiofónica y televisiva de todos los conciertos del ciclo de la Nacional y del de Cámara en su nuevo marco.

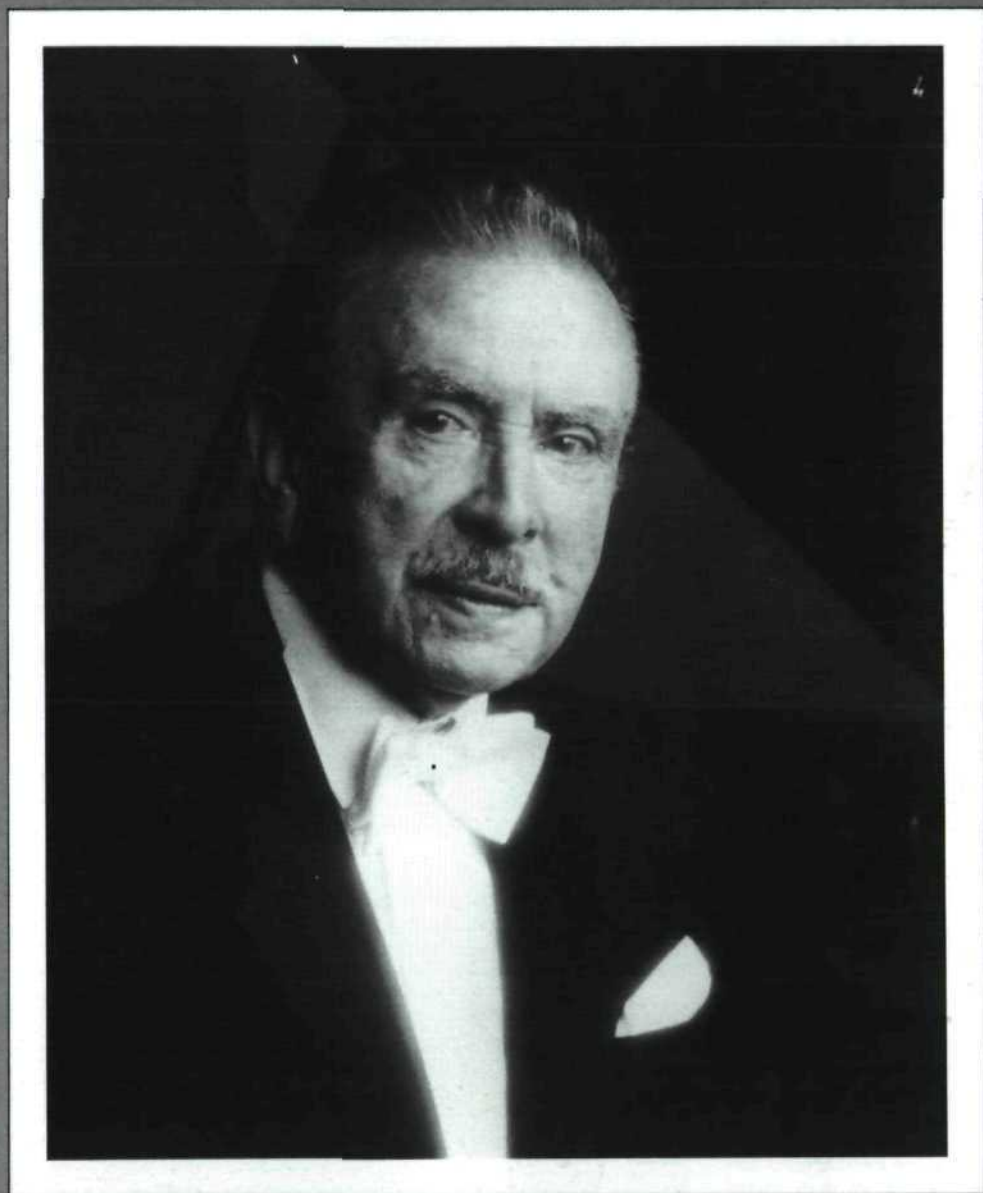
Angel-Fernando Mayo



Ensayo de la ONE

Claudio Arrau

Concierto Homenaje
85 Aniversario



Auditorio Nacional de Música

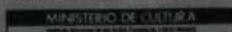
Madrid, 22 de noviembre de 1988 (19,30 h.)
Obras de Beethoven, Schumann y Liszt

VENTA DE LOCALIDADES EN LAS TAQUILLAS DEL AUDITORIO NACIONAL
EN LOS HORARIOS HABITUALES DE VENTA
SUSCRIPTORES DE LA REVISTA SCHERZO, A PARTIR DEL 26 DE OCTUBRE
PUBLICO EN GENERAL, A PARTIR DEL 2 DE NOVIEMBRE
PRECIOS: ZONA A (3.500 ptas.) - ZONA B (2.000) ZONA C (1.000)
Información: Revista Scherzo (91) 246 76 22

PATROCINA



con la colaboración:



con motivo del III
Aniversario de la
Revista Scherzo

Kurt Masur: continuador de una tradición

A sus 61 años, el director alemán Kurt Masur se ha hecho merecedor de una reputación bien ganada a lo largo de una carrera que, sin ser brillante, sí ha sido de una gran efectividad y solvencia. Tras pasar durante los primeros años de su carrera por diferentes teatros de ópera de la RDA, en 1960 llegó a desempeñar la titularidad de la Ópera Cómica de Berlín, junto con uno de los directores de escena más reputados de todos los tiempos. Walter Felsenstein. Desde 1970 es director titular de una de las centurias sinfónicas más prestigiosas del mundo, la legendaria Gewandhaus de Leipzig, orquesta fundada en 1743, que ha tenido entre otros directores titulares a maestros de la talla de Mendelssohn, Nikisch, Furtwaengler, Walter o Neumann. Masur nos concedió la entrevista que sigue a continuación durante el pasado Festival de Canarias. Su vuelta de nuevo a nuestro país durante este mes de noviembre, con varios conciertos en diferentes ciudades españolas, justifica ahora su publicación.

SCHERZO.—En los primeros años de su carrera, usted centró su actividad fundamentalmente como director de ópera en diferentes teatros alemanes y después la ha abandonado de forma casi definitiva para dedicarse sólo a la dirección de orquesta. ¿Por qué le dejó de interesar la ópera? ¿No piensa volver al foso en el futuro?

KURT MASUR.—Claro que me interesa la ópera, lo que ocurre es que gran parte de mi tiempo lo dedico a la Gewandhaus. De todas formas, para un director que comienza su carrera en Alemania, siempre es normal que lo haga dirigiendo ópera, y a mi juicio esto es muy importante para su formación. Le diría que es definitivo. En lo que a mí concierne, le diré que una de las razones por las que dejé la ópera fue por la crisis que se produjo en el género a partir de los años sesenta. Era muy difícil encontrar cantantes realmente buenos. Y esto no sólo ocurrió en Alemania, sino en casi todos los teatros del mundo. Si algún día vuelvo a hacer ópera de una forma regular, me gustaría hacerla en las mismas condiciones que la hice en la Ópera Cómica de Berlín, junto con Walter Felsenstein —para mí, uno de los más grandes directores de escena de todos los tiempos— y con un elenco de cantantes que estaba dispuesto a trabajar profundamente una partitura, sin prisas, sin divos... todos trabajábamos en equipo...

S.—Ha nombrado a Felsenstein. Supongo que hacer ópera con él en aquel tiempo debió de ser una experiencia definitiva para usted que aún era muy joven.

K.M.—Absolutamente. Trabajar con él fue una experiencia realmente gratificante. Felsenstein fue el primer gran director de escena moderno. Fue el primero en romper con aquella forma caduca de escenificar las óperas, donde lo único importante era la música y los cantantes. Para Felsenstein la ópera era música y drama, un todo en el que no se puede desvincular una cosa de la otra. El consideraba la ópera convencional como un concierto vestido. Su forma de abordar la ópera era completamente nueva, su única obsesión era convertirla en algo creíble, y eso le llevó a situaciones tan cu-

riosas como la que le voy a contar: Fuimos a Praga para hacer un *Otello* e hicimos un ensayo general el día antes, aunque ya la habíamos representado más de 100 veces en Berlín. Al final del ensayo, justo cuando *Otello* estrangula a Desdemona, cuál fue mi sorpresa, al seguir yo dirigiendo, pero ella, que aún debía cantar algunas frases más mientras se muere, se calló. Entonces grité que por qué no seguía cantando y paré el ensayo. Ella estaba tendida sobre el escenario totalmente inconsciente. Como no contestaba, inmediatamente subimos todos a ver qué pasaba. Todavía tardó algunos segundos en reaccionar, cuando despertó no sabía dónde se encontraba, llegó a creer que la habían estrangulado realmente. Ahora quizás comprenda, que cuando se ha abordado la ópera desde esta perspectiva y se ha trabajado en ella, como lo hicimos nosotros en la Ópera Cómica de Berlín, luego resulta difícil hacerla de otra manera.

S.—Antes de estar usted en la Ópera Cómica de Berlín, estuvo en varios teatros alemanes y antes había estudiado en Leipzig. En aquellos años era frecuente

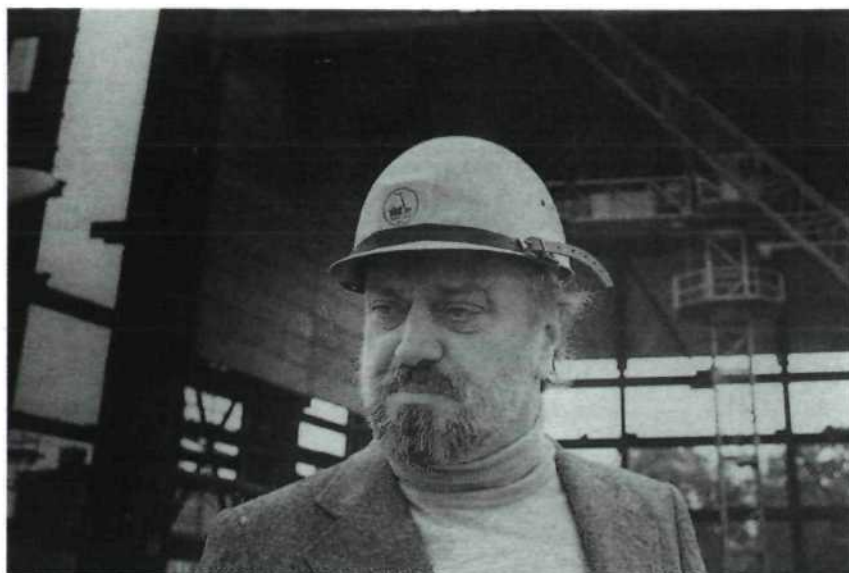
que directores como Furtwaengler, Bruno Walter o Erich Kleiber visitaran sus orquestas o hicieran ópera. ¿Tuvo contacto con alguno de ellos?

K.M.—Erich Kleiber me invitó a dirigir en Berlín cuando yo tenía 25 años. Para mi formación fue muy importante hacer ópera con él. Yo trabajaba entonces en una pequeña ciudad al suroeste de Alemania, Erfurt, y después de una representación de *Rigoletto* vino a saludarme al camerino. Charlamos durante un buen rato y luego se marchó. Una semana más tarde llegó una invitación para que hiciera cinco *Traviatas* en Berlín por expreso deseo de Erich Kleiber. No lo podía creer, ya que durante nuestra conversación en Erfurt no me insinuó nada, así que llamé a su secretaria para preguntarle cuál era la razón de la invitación y ella me contestó que le había llamado mucho la atención al maestro que yo no le pidiera dirigir en la Ópera Estatal, que había sido el primer director en no hacerlo, por eso me invitaba. También tuve la oportunidad de conocer a Furtwaengler en Leipzig a principios de los años cuarenta, cuando yo era estudiante. Me produjo una gran impresión...

S.—¿Influyó de alguna manera en usted?

K.M.—Absolutamente, aunque pienso que no es posible imitarle. Hay muchos aspectos subjetivos en su concepción de la música que son inimitables; sin embargo, hubo dos cosas que me llamaron profundamente la atención: por un lado, su gran capacidad intelectual y por el otro su enorme fuerza emocional. Furtwaengler tenía además un poder de comunicación increíble, era capaz de expresar lo que quería siempre, incluso en la frase más sencilla. Muchos han criticado des-





Kurt Masur al pie del cañón

pués su concepción del tiempo, pero de acuerdo con la tensión interna de cada obra es totalmente lógico que hiciera lo que hacía él. No podemos nunca aplicar sus formas en nosotros, debemos traducirlas, es en ese momento cuando se aprende mucho de él.

S.—¿No cree que la edad de oro de la dirección de orquesta ha pasado a ser historia, que hoy se ha estandarizado todo de una forma tan generalizada que ya no es posible que aparezcan maestros como los que se dieron cita en aquellos años en Europa?

K.M.—Yo veo un gran peligro en la época actual, son los *managers*, la comercialización de la música. Hoy cuando se descubre un nuevo talento, inmediatamente se le empuja para que haga una carrera rápida y rentable. Los directores jóvenes hoy, con la única excepción de Simon Rattle, a los diez años de carrera ya lo han hecho todo, ya son conocidos inmediatamente y ya tienen varios discos buenos. Esto no puede ser así, cuando uno es joven no puede abarcarlo todo, es imposible. El único que no sigue ese camino es Simon. La dirección de orquesta es como una planta, no es lo mismo que ésta crezca naturalmente en medio del bosque que en un invernadero. Las dos dan frutos pero su sabor es muy distinto después.

S.—Y ¿no cree que las orquestas también han tenido una parte de culpa en toda esta estandarización de la música?

K.M.—No todas, aunque sí estoy de acuerdo con usted en lo que respecta a la gran mayoría de las orquestas de radio de todo el mundo. Todas son iguales, todas tienen el mismo sonido.

S.—¿Y las americanas?

K.M.—No, aquí no estoy de acuerdo. Las orquestas americanas han tenido siempre una gran tradición. Por ejemplo,

está la de Cleveland, que aún no ha perdido ese sello tan característico que le imprimió Szell. Lo mismo le ha ocurrido a la de Filadelfia, a pesar de que hoy se encuentra en un proceso de transformación importante por su cambio de director.

S.—Sí, pero ninguna de ellas tienen la personalidad de una Filarmónica de Viena, una Staatskapelle de Dresde, una Filarmónica Checa o una Gewandhaus de Leipzig...

K.M.—Sí, pero usted tampoco debe olvidar que, por ejemplo en el caso de la Gewandhaus, uno de los secretos de su gran reputación está en que Mendelssohn fundó el Conservatorio donde se forman sus músicos hace más de 200 años. Desde esta época hasta nuestros días el 85% de los músicos que llegan a nuestra orquesta vienen de ese conservatorio. La Gewandhaus es como una gran familia. Todos tenemos el mismo espíritu y el mismo estilo. Yo también me formé allí. Nuestro profesores y nuestro maestros se formaron y actuaron bajo la dirección de Nikisch, Bruno Walter o Furtwaengler, y ellos tomaron la tradición de Brahms y Mendelssohn.

S.—He observado que en sus temporadas de conciertos es frecuente que se incluyan varios ciclos monográficos de compositores. Este año le toca el turno a la música francesa, otros años se ha hecho con Liszt o Bach. ¿Lo hacen por una cuestión didáctica o por continuar una tradición?

K.M.—Hacemos estos ciclos por una razón muy sencilla. Hay gente a la que le gusta ir a un concierto para escuchar música simplemente, pero hay otra que quiere aprender más, por eso con estos ciclos les damos la oportunidad de familiarizarse aún mejor con un compositor. De esta forma pueden conocerlo más y comprender así los diferentes periodos de su desarrollo creativo. Esta forma de

plantear las temporadas viene de muy antiguo en la orquesta; por ejemplo, en la temporada 1919-1920, Nikisch programó el ciclo completo de las *Sinfonías* de Bruckner. La Gewandhaus ha sido la única orquesta del mundo que dio todas las *Sinfonías* de Beethoven en vida del compositor. Cuando me nombraron Kapellmeister de la orquesta quise rescatar esta tradición, pues se había perdido en parte en los últimos años. Ahora acabamos de hacer un ciclo completo de las *Sinfonías* de Mahler y vamos a empezar otro sobre Richard Strauss. De todas formas, el ciclo más interesante fue el que hicimos hace unos años, comparando, a lo largo de dos temporadas, la producción sinfónica de Beethoven y la de Shostakovich, ya que ambos estuvieron muy influidos en su tiempo por dos revoluciones, la francesa y la rusa.

S.—¿Prestan ustedes en la orquesta una atención especial a la música?

K.M.—Si no diéramos la oportunidad a los compositores de hoy de escuchar sus obras, seríamos totalmente injustos. En nuestro país contamos con 83 orquestas sinfónicas y cada una realiza un promedio de dos estrenos absolutos al año. En la RDA se suelen estrenar una media de 150 a 180 nuevas composiciones anualmente, claro que no todas sobreviven después en el tiempo, las que son malas como es lógico desaparecen.

S.—¿Y cuál es la respuesta del público?

K.M.—Nuestro público acepta igualmente las obras contemporáneas que las clásicas y siempre los conciertos agotan todas las entradas.

S.—¿Qué proyectos más inmediatos tienen?

K.M.—Vamos a realizar una gira por varias ciudades de Suramérica con las *Cuatro Sinfonías* de Brahms, los conciertos para piano y el *Requiem*. Entre los proyectos discográficos, en los próximos dos años grabaremos la integral de las *Sinfonías* de Beethoven, utilizando la nueva edición Peter y *Ariadna auf Naxos*, con Jessye Norman, Edita Gruberova y Dieskau.

Antonio Moral



c/Huertas, 57 - Tel.: 429 29 47

Todos los días
Música Clásica en directo

De lunes a jueves a las 23,30: CICLOS DE MÚSICA CLÁSICA, dedicados a un autor, a un estilo o a un periodo de la Historia de la Música.

Viernes, sábados y domingos, dos actuaciones: a las 20,30 y las 23,30.



HISTORIAS DE LA MÚSICA

El Hombre de la Música

Ningún recuerdo de la infancia me resulta tan turbador como el del Hombre de la Música. La ciudad era entonces lo suficientemente pequeña como para que la memoria pudiese delimitar sus fronteras, y lo bastante grande como para encontrar caras nuevas en cada barrio. El Hombre aparecía tres o cuatro veces cada año, con ese aire lejanamente familiar de quien, por haber visitado muchas tierras, sabe que ni siquiera al otro lado del mundo son los hombres tan diferentes como ellos mismos gustan creer. Llegaba, y se sentaba en medio de la Plaza o en el Café si es que llovía, extendiendo su tenderete y viéndose rodeado de inmediato por gran cantidad de gente. El Hombre de la Música llevaba y traía cartas y noticias, vendía sedas, medias, collares y pañuelos y solía narrar sucesos de inverificable autenticidad: una tortuosa venganza en la distante Cachemira, motines y revueltas populares del Cáucaso o el secreto y arriesgado casamiento de los más jóvenes miembros de dos familias rivales en una ciudad italiana. Y entonces, al concluir el relato de cuanto había visto desde su última visita, extraía un minúsculo cofrecillo de entre sus ropas y preguntaba si alguno de los presentes deseaba escuchar música.

Siempre resultaba difícil romper el silencio pero, finalmente, las solicitudes iban una tras otra desgranándose: uno quería escuchar una música dolorida, porque había perdido su amor; otro deseaba una música alegre porque había nacido su hijo; un tercero quería una danza; otro una armonía que le permitiera recordar cierto rostro, alguien pedía una canción de su infancia. El Hombre de la Música atendía con solicitud gravedad, hasta que cada uno había descrito la música de su deseo. Colocaba la cajilla ante sí y, con ceremonial lentitud, levantaba la tapa. Y entonces, de su interior, vacío y forrado de terciopelo, brotaba una música que llenaba todo el espacio, tan poderosa y tan dulce que alegraba al uno y conformaba al otro, que exaltaba a éste y entristecía a aquél, que transportaba imágenes vagamente ensoñadas, que forzaba a cantar o a bailar o que suspendía el alma por traer recuerdos que se creían perdidos. Y eran todas las músicas, y era una misma música y eran mil emociones diferentes.

Con el correr de los días, el Hombre de la Música espació sus visitas, hasta que al fin dejamos de verle. Se dijo que había muerto, o que se había quedado a vivir en otra parte del mundo, cansado ya de los caminos y las fatigas. La ciudad creció tanto que ahora es muy difícil saber en donde acaba, pues existen lugares cada vez más lejanos que la memoria no puede contener. Y llegaron otros hombres con otras cajas más voluminosas, pero la música que de ellas emana ya solamente gusta a algunos hombres, y no a otros. Y yo no he vuelto a escuchar una música como aquella.

Daniel Jordán

Actualidad discográfica

El otoño se nos presenta con múltiples novedades aunque, como veremos, pocas de ellas pueden considerarse como realmente significativas. En primer lugar, hay que reseñar la reedición en compacto por el sello Lauda de la célebre *Tetralogía* tomada en vivo en el Festival de Bayreuth en 1957 dirigida como es sabido por Hans Knappertsbusch. Aunque esta célebre reedición ya ha sido objeto de polémica incluso entre nuestros colaboradores, les recomendamos calurosamente su adquisición y atenta escucha, no se arrepentirán. Al lado de estas versiones históricas nos encontramos con la próxima invasión del CDV (Compact Disc Video) en nuestro mercado discográfico; Polygram anuncia el lanzamiento de los siguientes títulos: *Bohème* con Freni, Raimondi, dirección de Karajan y producción de Zeffirelli (quien, por lo visto, no ha encontrado nada blasfemo en los amores de Mimí y Rodolfo); el doblete habitual *Cavallería* y *Pagliacci* con Domingo, Stratas y dirección musical del competente Georges Prêtre; *Salomé* con la Jones y Karl Böhm (cuya cinta de video ya fue ofrecida por TVE); *Las bodas de Fíguro* con Freni, Te Kanawa, Prey, Fischer-Dieskau, dirección de Böhm y producción del recientemente fallecido Jean Pierre Ponnelle (también fue proyectada en nuestra televisión); el celeberrimo *Rosenkavalier* de Carlos Kleiber; el *Barbero* de nuestra Teresa Berganza y dirección de Abbado; *Rigoletto* con Gruberova, Pavarotti, Wixell, dirección del joven Riccardo Chailly y nuevamente producción de Ponnelle; la polémica *Tetralogía* de Boulez-Chereau; la *Segunda* de Mahler y las sinfonías *Quinta*, *Sexta* y *Novena* de Beethoven, todas ellas bajo la batuta de Leonard Bernstein; las sinfonías *Cuarta* y *Séptima*, también de Beethoven, pero en esta ocasión filmadas en la sala del Concertgebouw bajo la dirección de Carlos Kleiber; *Oberturas* de Wagner por Solti; los *Conciertos de Brandemburgo* por Harnoncourt y, finalmente, los *Conciertos 19* y *23* de Mozart por el binomio Pollini-Böhm.

Levine y Abbado

Por lo que respecta a novedades discográficas y comenzando por el sello amarillo digamos que el omnipresente James Levine comienza a parecerse a los grandes divos del disco; sus registros para este otoño son los que siguen: *Walkiria* (con Behrens, Jessye Norman, Ludwig, Morris, Lakes y Moll); las sinfonías *Segunda* y *Tercera* de Schumann con la Filarmónica de Berlín (deseamos fervientemente que este nuevo ciclo Schumann supere con creces al que este mismo director hizo hace algunos años con la Orquesta de Filadelfia para RCA); *Così fan tutte* con Te Kanawa, Murray, Hampson, Blochwitz, Furlanetto, McLaughlin y la Filarmónica de Viena; *Eugène Oneguín* con Freni, von Otter, Shicoff, Allen, Burchuladze y la Staatskapelle de Dresde; las *Sinfonías 35* y *36* de Mozart, nuevamente con la Filarmónica de Viena y, finalmente, un re-



James Levine

Carmelo

cital de *Lieder* de Schubert, acompañando a Kathleen Battle al piano.

También para Claudio Abbado (cuyo *Wozzeck* esperamos con impaciencia) la agenda es apretada: acompañará a Shlomo Mintz con la Filarmónica de Berlín en el *Concierto* de Brahms; ofrecerá con la Orquesta de Cámara de Europa el integral de las *Sinfonías* de Schubert según los manuscritos autógrafos; lo encontraremos de nuevo acompañado a Martha Argerich en el *Concierto en Sol* de Ravel, y a Michel Béroff en el *Concierto para la mano izquierda*, y lo veremos a la cabeza de la London Symphony en la reedición en un sólo compacto de los *Cuadros de una exposición* y *Petrushka*. Están igualmente en programa: la *Butterfly* dirigida por Sinopoli (Freni, Carreras, Berganza, Pons), las tres *Sinfonías* de Rimsky-Korsakov con Neeme Jarvi y Gothenburg, las *Sonatas para violín y piano* de Brahms y Busoni por Kremer y Afanassiév, la *Cuarta* de Bruckner con Sinopoli y la Staatskapelle de Dresde, *Samstag aus Licht* de Stockhausen, los *Cuartetos* de Bartók por el Emerson, los de Brahms y Schumann por el Melos, una antología Chopin por Bunin y las dos *Sonatas* de Prokofiev por Mintz y Bronfman.

En Archiv, y además de su *Mesías*, Pinnock ofrecerá la *opus 6* de Corelli, Preston el *Dixit Dominus* de Haendel, y Bilson proseguirá con el integral de los *Conciertos* de Mozart, esta vez con los números *22* y *23*, además de ser el solista en los *Cuartetos con piano K. 478* y *K. 493*.

En las reediciones EMI a precio medio hay que destacar la espléndida *Butterfly* de Sir John Barbirolli (Scotto, Bergonzi), el célebre *Fidelio* de Otto Klemperer (Ludwig, Vickers), la *Vida breve* y el *Sombrero de tres picos* con nuestra Victoria de los Angeles, *Pagliacci* otra vez con Victoria de los Angeles y Jussi Björling, *Werther* con Kraus,

y las tres óperas mozartianas que Walter Legge produjo en la década de los cincuenta con dirección musical de Herbert von Karajan: *Così fan tutte*, *Fíguro* y *Zauberflöte*.

Proyecto Shostakovich

Cuatro directrices principales en Harmonia Mundi (*Chant du Monde*): el comienzo de una operación Shostakovich que comprenderá 25 compactos, contando en primer lugar con el integral de las *Sinfonías* dirigidas por Kondrashin en cinco álbumes de dos compactos cada uno. La ópera francesa: *Don Procopio* de Bizet (Vanzo, Mesplé); *Le jongleur de Notre Dame* (Vanzo, Massard, Bastin, Dervaux) y *La Navarraise* (Miozan). Seguirá la edición David Oistrakh con cinco nuevos volúmenes: *Sonatas* de Mozart con Badura-Skoda, el *Concierto* y el *Triple Concierto* de Beethoven, el *Concierto* y el *Doble* de Brahms, *Tríos* de Mendelssohn, el *Primero* de Bartók y el *Primero* de Prokofiev y otro compacto con composiciones de Szymanowski. Y finalmente la música rusa: el comienzo del integral de los *conciertos sagrados* de Bortniansky y un disco catálogo publicado con ocasión del milenario de la Rusia ortodoxa que reagrupará obras sagradas y profanas de los siglos XVII al XIX interpretadas por el Cuarteto Voronov.

En Philips se esperan las *Sinfonías 101* y *103* de Haydn por Brüggén y la Orquesta del Siglo XVIII; el integral de los *Conciertos* de Beethoven por Arrau y Sir Colin Davis publicados en álbum (de momento han aparecido en discos sueltos todos los *Conciertos* menos el *Tercero* que, obviamente, será disponible también individualmente); también el pianista chileno será protagonista en las *Sonatas K. 284, 494* y *533* de Mozart. Peter Schreier dirigirá y cantará *La Pasión según San Juan*, deseamos que con los mismos resultados de su excelente *Oratorio de Navidad*. Semyon Bychkov con la Filarmónica de Berlín aparecerá dirigiendo la *Undécima* de Shostakovich; a Seiji Ozawa con su Sinfónica de Boston lo escucharemos en una nueva versión de la *Cuarta* de Mahler, mientras que Bernard Haitink comenzará su nuevo ciclo Mahler con la Filarmónica de Berlín. La ópera estará representada por *Ariadne auf Naxos* (con Jessye Norman y Edita Gruberova) y un recital Verdi por Simon Estes. En la excelente colección *Legendary Classics* de Philips aparecerán las *Sonatas para violín y piano* de Beethoven por Arthur Grumiaux y Clara Haskil, el *Concierto* de Alban Berg por Grumiaux y Markevitch, la *Primera* de Brahms con las *Variaciones Haydn* y la *Rapsodia*, las tres dirigidas por van Beinum, la *Bonne Chanson* de Faure por Souzay-Baldwin, un recital Liszt por Sviatoslav Richter, el *Quinteto* de Schubert (Casals, Végh) y la *Sonata Op. 5 n.º 1* de Beethoven por Casals y Kempff.

Enrique Pérez Adrián

AGUILERA DE HEREDIA: *Antología de obras para órgano. José Luis González Uriol, órgano de la Seo de Zaragoza. Monumentos Históricos de la Música Española del MEC y Música Antigua Aragonesa de la Diputación Provincial de Zaragoza. MEC 1032.*

Es la primera vez, que recordemos, que se dedica un disco íntegro a la música de Sebastián Aguilera de Heredia (1561-1627). El aragonés había hecho ya acto de presencia en recitales y antologías, pero es bien evidente que su magna figura precisaba una dedicación más en profundidad. Por ello es de agradecer el esfuerzo de las dos instituciones públicas que han sacado el disco a la luz, con una presentación y profusión de textos, como es habitual en la colección del MEC, verdaderamente ejemplares. Se empieza a ver claro ahora, y así lo defienden los musicólogos que mejor conocen a Aguilera de Heredia, que la influencia del protagonista de este registro fue decisiva sobre todo el órgano barroco español. Ciertamente, Aguilera de Heredia legó una producción excelente de marcado sello personal. Algunas notas de su estilo son la claridad, la riqueza armónica y la nobleza de la expresión.

Las interpretaciones de González Uriol, dignas y perfectamente funcionales, no alcanzan, sin embargo, a comunicar en todas sus dimensiones las obras del compositor. Buscando austeridad, se muestra el organista poco expresivo e incluso rígido en ocasiones. En la misma línea, las grabaciones resultan a veces poco sugerentes o hasta pobres. Por último, un mayor refinamiento en el fraseo hubiera dado más vuelo a unas músicas que corren así el riesgo de parecer de cierta tosquedad y pesantez.

E.M.M.

ALWYN: *String Quartet n.º 3. String Trio. Rhapsody for Piano Quartet. Quartet of London con David Willison (piano). CHANDOS. Chan 8440. London, 1985. Compacto (D.D.D.). 49'11".*



William Alwyn (Northampton, 7-XI-1905) es una de esas personalidades de plácida independencia intelectual de las que la cultura inglesa viene salpicada desde la Edad Media. Su refinada formación humanística le ha permitido publicar una antología de poesía francesa del siglo XX en traducción propia y diversa obra literaria de entre la que destaca su amplísimo poema filosófico *Daphne, or the Pursuit of Beauty* (1972) en el cual, como dice Hugh Ottaway, se recoge su ideario estético de un riguroso intelectualismo en el proceso creativo que no duda en mantener un pulso con la inteligibilidad.

Hija de este preciosismo artesanal es su continua renovación aun dentro de cada etapa de su producción. La *Rapsodia* de 1938 pudiera ser etiquetada de neoclásica, por aquellas fechas declaraba su negativa a ser comparado con cualquiera de sus contemporáneos más grandes y defendía su hacer.

Desde 1961 se retira con el deseo manifiesto de hacer lo que le da la gana y allí reparte su tiempo en escribir, pintar (la carátula del disco reproduce su cuadro *Winter Sunrise*) y desde luego, componer. En 1962

sorprende con su *Trio*, que utiliza la técnica dodecafónica al servicio de una hechura tonal que él definió como una «experiencia saludable». Pletórico de bellos rincones de belleza en sus sorprendentes contrastes, el autor lo considera prototípico del credo estético desarrollado en el *Daphne*. Poco después, en 1967, dará a conocer su diario *Arieto Miranda*, redactado varios años antes.

Su *Cuarteto n.º 3* (1984) es una impresionante muestra de jovialidad de este coleccionista de pintura prerrafaelista. La referencia del autor a la «atmósfera elegíaca» no alcanza a recoger el refinamiento y *savoir faire* de un compositor escasamente conocido fuera de su país, cuya música cinematográfica fascinó a un crítico del radicalismo de Hans Keller.

El Quartet of London ya grabara anteriormente los dos *Cuartetos* 1.º (1955) y 2.º (1976) de Alwyn y son intérpretes idóneos por depuración técnica e inteligencia de las obras, sólo así es posible grabar en dos días con estos resultados. Éxito compartido por la eficiencia de David Willison.

Quizás Alwyn sea un *petit maître* y sin duda su elitismo intelectual puede alcanzar lo reaccionario. Pero desde luego su música posee ese toque encantador de la obra bien hecha y, a pesar de su autor, es comunicativa. La comparación entre estas obras y las de quienes, desde la post-modernidad, reivindicaban que «hay que dar gusto al público y al bolígrafo», es tan instructiva como puede serlo comparar *Angel's heart* con la última de Almodóvar.

X.M.C.

BACH: *La ofrenda musical. Davitt Moroney, clave. Janet See, flauta. John Holloway, violín. Japp ter Linden, violoncello. Martha Cook, clave. Harmonia Mundi. 901260. DDD. Grabado en 1987. 51'07".*



Davitt Moroney es actualmente uno de los clavecinistas más de moda en los últimos cenáculos musicales que se dedican a las músicas de la era barroca. Su grabación de la obra completa para clave de Louis Couperin recibió, en su día, críticas muy dispares, y quizás las razones estaban en una superabundancia de adornos, e una sonoridad excesiva, en definitiva, en una evidente falta de moderación. Hoy este disco, entre cuyos intérpretes figura Moroney, nos evidencia que algo ha cambiado, y su virtuosismo, por nadie negado, está al servicio de la idea musical, y no al revés. Es ésta ya una primera y grata sorpresa, como lo constituye también que los cinco intérpretes lean un Bach actual, vivo y moderno, con una dialéctica de lo barroco muy digna.

Y la tarea con la que se enfrentaban no era fácil ni vana. Les esperaban los Cánones y Ricercare que la endiablada técnica de Bach hacen poner a prueba a cualquier intérprete. Además la *BWV 1079* ha sido grabada por eminentes artistas. Baste recordar algunos de ellos: Marriner, con su Academy; Münchinger y la Orquesta de Cámara de Stuttgart; Linde Consort; Reinhard Goebel y su grupo; Lionel Rogg con el Cuarteto de Ginebra; Leonhardt y Kuijken, y Harnoncourt y su Concentus Musicus.

Para quien suscribe la interpretación más

adecuada a la obra sigue siendo la de Leonhardt, menos drástica que la de Harnoncourt, que es espléndida, y la muy sutil del Linde Consort. Precisamente en la línea de este último grupo está la que nos presenta este disco compacto, e idónea, por lo tanto, para los que prefieran no sólo los instrumentos originales, sino una visión camerística y recogida de esta pieza maestra de la teoría musical. Además, la grabación es de una estupenda nitidez y sin artificios.

G.Q.L.L.O.

BARTÓK: *Cuartetos de cuerda núms. 1 y 2. Chilingirian Quartet. CHANDOS. ABRD 1280. 1 elepé. Distribuidor: Harmonia Mundi.*

No empieza bien la integral Bartók del Chilingirian. Su opción es intimista y contraria al efectismo, pero a cambio su discurso sonoro se cae a menudo, faltar de tensión y garra, incapaz de sostener el interés al no dotar de sentido unas páginas tan intensas como éstas. La lectura es correcta, pero parece contentarse con eso y con una postura que, si en principio es válida, hubiera necesitado de un desarrollo y un cometido más ambiciosos. Esta versión desmerece entre muchas otras, en especial los grandes aciertos del Juilliard, el Bartók, el Tokyo o el Tátra, lo que no resulta muy explicable en un conjunto al que hemos escuchado, en vivo, interpretaciones excelentes de repertorios muy variados, y que constituye, a pesar de todo, uno de los cuartetos en alza de nuestros días.

S.M.B.

BEETHOVEN: *Sinfonía n.º 6 op. 68 en Fa mayor, «Pastoral». WAGNER: Obertura de Los maestros cantores. TELDEC 243 728-2. AAD. 45'50".*

TCHAIKOWSKY: *Sinfonía n.º 6 op. 74 en Si bemol menor, «Patética»; Obertura 1812. TELDEC 243 730-2. AAD. 58'14".*

Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam. Director: Willem Mengelberg. Grabaciones de 1938, 1939 y 1940.



Dos compactos muy interesantes los que TELDEC distribuye ahora en España dedicados al gran director que fue el holandés Mengelberg, el artífice de la soberbia Orquesta del Concertgebouw a la que estuvo unido durante casi 50 años y de la que fue separado por las autoridades en 1941 acusado de colaboraciónismo con el régimen nazi. Mengelberg murió en Suiza, olvidado, en 1951. Afortunadamente, en los últimos tiempos se han sacado a la luz, rehabilitando así su memoria musical —en la cuestión política no vale la pena entrar—, algunas de las grabaciones que en los años veinte y treinta llevaron a cabo orquesta y director. Exhumaciones realizadas con motivo del centenario de la agrupación, la cual, hay que decirlo, no habría sido lo que hoy es —una de las grandísimas— sin el concurso del diminuto maestro. Pequeño de estatura pero enorme de talento; a pesar de sus rarezas, de sus desplantes, de sus exigencias, de su talante prusiano y de sus caprichos.

Mengelberg fue, ante todo, un extraordinario trabajador de la orquesta y de las texturas sonoras que emanan de ella, un constructor carismático y original, eterno descubridor de nuevos paisajes musicales. Sus visiones y apreciaciones eran tremendamente personales, para muchos extrañas. Sus tempi siempre sorprendían, lo mismo que su especial manera de trabajar la dinámica y de calibrar, sutilmente, cada detalle. Son buen ejemplo de todo lo dicho las versiones que ofrece de las cuatro conocidas páginas contenidas en estos discos. Escuchándolas comprendemos algunos de los credos del maestro holandés, que mantenía que una composición no consiste únicamente en tempo, en sucesión continua de compases batidos, sino que está constituida esencialmente por temas y motivos que dan a la forma su contenido. En efecto, al director no le importa retener el tempo para mostrarnos en detalle los entresijos temáticos oficiando así de cirujano musical. La «Pastorals» se nos ofrece de esta guisa como una obra casi camerística que aparece dotada, no obstante, de una agitada vida interior revelada a través de inteligibles y marcados contrapuntos, de aceleraciones y deceleraciones constantes dentro de un tempo global muy rápido (no llega a los 37 minutos, aunque hay que anotar la supresión de la repetición del primer grupo temático en el movimiento inicial). Poco o ningún éxtasis poético y nula dimensión panteísta. Pero la versión, que contiene también los habituales efectos derivados del peculiar uso del portamento por parte del director, es de una notable claridad y transparencia y, en lo que permite apreciar la grabación —en la que se escuchan los molestos ruidos de paso de la gruesa aguja con la que se realizaban los antiguos 78 revoluciones—, posee una magistral dosificación de dinámicas. Como la posee la mejor grabada obertura de Wagner, que mantiene un tempo (rápido: 9'3'') más constante y vigoroso y muestra un excelente trabajo analítico del complejo entretreído.

Gran versión, exenta de excesivas gangas patéticas y de redundancias, de la *Sexta* de Tchaikowsky, que se nos brinda en una recreación extrañamente lírica y excelentemente cantada, aunque algunos efectos nos puedan parecer hoy de dudoso gusto: melifluidad de los violines, que rozan a veces lo llorón, rubatos a punta de pala, exagerados ralentandos... Eso sí, seguimos muy didácticamente todo el proceso de evolución y desarrollos temáticos. Cosas remarcables —algunas insólitas— son, por ejemplo, las transparencias en la superposición de voces, la claridad de los procesos contrapuntísticos, la modélica exposición de la agitada segunda sección del primer movimiento, el protagonismo de punzantes trompetas en el fragoroso pasaje posterior, los precisos y exactos pizzicati del Allegro con grazia, dicho, efectivamente, con gracia y no poca elegancia, la sorprendente ligereza, casi levedad, de toda la parte inicial del Allegro molto vivace, dibujado con mucha finura, en contraste con la marcada solemnidad y lentitud de la segunda mitad. Sorprende también la monumental inexactitud, por falta de precisión en el ataque, del penúltimo acorde en tutti de este tercer tiempo, que parece concluir con cinco en lugar de cuatro golpes. Del Adagio lamento habría que destacar, aparte una voluntaria carencia de

tintas demasiado recargadas, la forma en que se marca, como a buril, la repetición del lloroso tema en la franja final del movimiento.

La *Obertura 1812* posee en manos de Mengelberg una elocuencia superior y una construcción mucho más lógica que las que caracterizan a la mayoría de las modernas y estereofónicas interpretaciones, llenas de efectos especiales y de cañonazos.

Dos discos de enorme interés histórico que nos permiten adentrarnos en el estilo interpretativo de un discutido músico, original y sorprendente. Un gran artista en todo caso —Mahler y Schoenberg participaban de sus criterios— que nos puede enseñar, todavía, muchas cosas a los que, en estos tiempos, hemos de soportar tantas y tantas interpretaciones standard aunque bellamente envueltas en el celofán de los modernos digitales.

A.R.

BEETHOVEN: *Conciertos para piano y orquesta N.º 1 en Do mayor, Op. 15 y N.º 2 en Si bemol mayor, Op. 19.* Claudio Arrau, piano. Staatskapelle Dresden. Dir.: Sir Colin Davis. Philips Compact 422 066-2 (DDD, 70'12'').



El Beethoven del gran pianista chileno ha sido siempre muy interesante. Este nuevo disco, que contiene los dos primeros conciertos del ciclo, es toda una prueba de cómo los años, aunque puedan haber afectado a la agilidad (algún pasaje del primer tiempo en el *Op. 15* un punto embarullado), no han alterado para nada el exquisito gusto musical, la claridad de ideas y la solidez de criterio de este gran artista, verdadera leyenda entre los pianistas de nuestro siglo.

La aproximación de Arrau al *Op. 15*, con tempi muy ligeramente más lentos que los de Benedetti-Michelangeli (DG, comentado por este crítico hace apenas unos meses), es considerablemente más reposada, menos pasional que la de su colega italiano, aunque sin caer nunca en la blandenguería. Muy bien asistido por Davis, la versión da siempre la sensación del equilibrio necesario, de la claridad extrema en la exposición. La prolongada cadencia del primer tiempo es traducida a la perfección. El segundo tiempo es una delicia de lirismo, expuesto con un gusto exquisito. El rondó es de nuevo el triunfo de la ponderación sobre el arrebato. Por comparación, Benedetti-Michelangeli es mucho más apasionado, y aunque la rapidez relativa de sus tempi es más aparente que real, el hecho es que se antoja considerablemente más vivo, con mayor agresividad y fuerza.

En el *Segundo Concierto*, de tintes más mozartianos, la aproximación de Arrau es cantable, nada dada a los extremos, muy propia para el primer Beethoven. Lectura en todo caso deliciosa y muy bien expuesta.

Desde el punto de vista de la versión, nada que oponer, pues, a la presente, que se sitúa entre las grandes. Sin embargo, no me atrevería a olvidar la magnífica interpretación de Benedetti-Michelangeli, que atrae más cuanto más se oye.

Es, sin embargo, una pena que los excelentes resultados musicales del disco y el sobresaliente balance piano-orquesta con-

seguido en la grabación, se estropeen en una buena parte por la nada conveniente y en exceso resonante acústica de la Iglesia de San Lucas en Dresde donde se efectuó el registro. La prolongación de los sonidos es excesiva y emborrona palpablemente las contribuciones de solista y orquesta. En este sentido, la acústica del Musikverein viene para Benedetti-Michelangeli demuestra que no hay nada como una buena sala de conciertos, al menos para este tipo de música.

En definitiva, un disco delicioso que recomiendo con el único reparo respecto a la pifia del lugar elegido para la grabación.

R.O.B.

BERLIOZ: *Harold en Italia, Op. 16. Oberturas: Rob Roy; El Corsario.* Pinchas Zukerman, viola. Orquesta Sinfónica de Montreal. Dir.: Charles Dutoit. DECCA Compacto 421 193-2 DH (DDD, 66'18'').



Las grabaciones del binomio Dutoit-Sinfónica de Montreal se suceden en el catálogo como rosquillas, caracterizándose por unas grabaciones de 10, que dan unos compactos de auténtica demostración. Sin embargo, por encima de una orquesta muy buena que se mueve en aguas de exquisita corrección a las órdenes de un director que conoce su oficio perfectamente, raramente se percibe, al menos en los que hasta ahora ha tenido ocasión de escuchar quien esto firma, algo más que la estricta corrección. Todo está muy bien tocado y suena muy bien, pero falta algo.

En este disco se dan esos ingredientes y en curiosa mezcla. Así, las dos oberturas, además de sonar muy bien, tienen el inconfundible tinte berlioziano que tantas veces nos pone «en el borde de la silla». Ahí sí tenemos la sensación de algo más que una simple demostración sonora.

En cambio, *Harold en Italia*, obra central del disco, parece haber sido tomado más como un concierto para viola (lo que no es) que como una sinfonía en la que la viola tiene un cierto protagonismo (lo que sí es). Zukerman, que sin duda toca muy bien la viola, se erige así en innecesario protagonista, y aunque su contribución es de alto nivel, tampoco aporta nada que no encontremos en la mucho más discreta (en el más elogioso sentido del término) de Imai para Davis (Philips).

No sé si por ello o por otras razones, el hecho es que al primer tiempo le falta el brio necesario (a tempo moroso, además), el clima carece de la fuerza que debería tener, y al finale, la orgía, es una orgía descafeinada, en la que además Dutoit ni siquiera se vuelca del todo una vez concluido el papel del solista. Quizá lo mejor venga en el tercer tiempo, el más equilibrado de todos. Davis proporciona mucha más tensión y vida a esta preciosa y apasionada partitura. El espectacular, magnífico sonido de este compacto no es suficiente para recomendarlo como primera opción, salvo a aquellos que sólo gusten de la ingeniería sonora.

R.O.B.

BLOW: *Venus y Adonis.* Nancy Argenta, soprano; Lynne Dawson, soprano; Stephen

Varcoe, bajo. Coro. London Baroque. Director: Charles Medlam. Harmonia Mundi. HMC 901276. Compacto. DDD. 49' 44".



Sólo ahora comenzamos a conocer la música del compositor inglés John Blow. Diez años mayor que Henry Purcell, al que sin embargo sobrevivió—su *Oda a la muerte de Mr. Purcell* ha sido casi la única obra que alcanzó cierta fama—, se vio oscurecido, como el resto de los compositores contemporáneos, por el gran genio del autor de *Dido y Eneas*. Pero profundizar en el conocimiento de Blow es necesario si queremos comprender realmente a Purcell. Todo parece indicar que *Dido y Eneas* se basa precisamente en muchas de las soluciones adoptadas por Blow en esta *Venus y Adonis* ahora grabada. Estamos aquí probablemente frente a la más grande obra de Blow, en la que, aceptando pero doblegando los tópicos de la mitología clásica puesta en música, logra dibujar unas acertadas definiciones de los personajes. Blow maneja con soltura las voces y hace de la tradicional diversión escénica inglesa de la *masque* una forma flexible—son muy interesantes los contrastes emotivos— que se adentra ya en la ópera.

El disco de Charles Medlam y London Baroque se coloca de inmediato a la cabeza de la exigua discografía de Blow. No todo tiene, empero, el mismo nivel. Se trata de una interpretación mejor tocada que cantada, al contrario de lo que pasaba con el ya histórico registro del Deller Consort. Poco atractiva vocalmente la prestación de Nancy Argenta, mientras que sí resulta mucho más convincente, en el otro extremo, la del bajo Stephen Varcoe. Mas, aun con algún reparo, el disco es desde luego muy hermoso e interesante y se recomienda por sí mismo.

E.M.M.

BRAHMS: Las dos sonatas para violoncello y piano, opp. 38 y 99. Raphael Wallfisch, cello; Peter Wallfisch, piano. CHANDOS. CHAN 8615. CD. DDD. 55' 54". Distribución: Harmonia Mundi.



Raphael Wallfisch, hijo, y Peter Wallfisch, padre, entregan con este disco una versión de las *Sonatas para violoncello* de Brahms que está llamada a situarse entre las más exigentes, con un rigor que pone el acento en una visión clásica y lírica del compositor y que suele prescindir de los grandes ataques de las frases más fuertes del violoncello. En esta perspectiva, ambas obras, tan lejanas entre sí dentro de la carrera de Brahms, pero tan significativas de dos épocas muy camerísticas del compositor, resultan interpretadas de forma muy distinta a las de modelos antiguos como el tándem Fournier-Backhaus (Decca) o la preciosa versión de Jacqueline Du Pré y Daniel Barenboim (EMI), en este caso sobre todo con una más que soberbia *op. 38*, hasta llegar a la interpretación profunda—y no siempre irreprochable en el piano, pero sus valores son otros— de Rostropovitch y Serkin (DG). No hay que olvidar la lectura del *op. 99* de Janos Starker, acompañado de uno de los grandes pianistas brahmsianos, Julius Katchen (Decca). Junto a ellas, la opción de los Wallfisch pue-

de colocarse con auténtica dignidad (el tiempo dirá si parangonable) en tanto que enfoque mucho menos romántico, más sereno, más sosegado, como si se pretendiera más digno (es una manera de decir): ya lo hemos definido, más clásico. Su renuncia al énfasis hace que movimientos como el *Allegro quasi Menuetto*, del *op. 38*, con su gracia danzante, o el *Adagio affettuoso* del *op. 99*, encierren lo más inmediatamente reconocible de este disco, puesto que el resto es distinto a lo habitual... en unas obras no muy habitualmente grabadas.

S.M.B.

COUPERIN L. Suite en Re menor. F. COUPERIN: Preludios 1-8. 6 piezas para clavecín. A.L. COUPERIN: 3 piezas para clavecín. Gustav Leonhardt, clavecín. Philips CD 420 939-2 (DDD, 61'36").



Es sin duda magnífica la idea de Leonhardt de grabar este disco dedicado a la familia Couperin, como también es un gran acierto de Philips haber *fichado*, al menos parcialmente, a este clavecinista holandés, máxima figura entre los actuales. La elección de obras es equilibrada, variada y de generosa duración.

Desde el preludio inicial, con esa forma cuasi improvisatoria que se repite al final con un *Ricercare* como sección central, se aprecia cuán injusto puede ser relegar a muy segundos planos la imaginativa música de Louis Couperin, cuya *suite* finaliza con una *Chacona* de tintes sombríos que culmina una composición de gran belleza, típicamente francesa.

De su sobrino François, el más conocido de los tres, el disco contiene 8 Preludios (del *Arte de tocar el Clavecín*) y 6 piezas del *Libro III, Orden XV*. Los 8 Preludios son una verdadera delicia musical, demostración del dominio de la forma, en algunos extremadamente libre, y de la variedad de clima, que va desde lo que es casi una melancólica *Sarabande* (N.º 7) hasta lo animado del que cierra la colección. Las seis piezas son otra demostración del talento compositivo de François El Grande. Especialmente atractivas resultan la danza *à la L'evaporée* o la curiosa demostración de cómo sacar el máximo partido a un tema de simpleza infantil (*Le dodo*).

Por último, Armand-Louis, primo del anterior, está representado con 3 piezas de forma rondó, también de agradable audición y atractiva musicalidad. *L'arlequine*, la pieza que cierra el disco, es toda una prueba de desenfado y alegría.

Poco puede decirse de la interpretación de Leonhardt que no resulte repetitivo para sus numerosos admiradores. Su exquisita elegancia en el fraseo, su articulación cristalina, su claridad expositiva (que le permite *decir* como si tal cosa los pasajes intrincados, en música que se da al *mazacotismo* por la profusión de adornos), su perfecta elección de los tempi, su sentido de la *grandeur* nos hacen pensar que la música suena así porque debe sonar así.

En una palabra, preciosa interpretación de una música deliciosa, en una grabación impecable y con una duración, si no excepcional, sí más que suficiente. Con el curioso detalle (intuyo que corrección de última

hora) de incluir el nombre del constructor del instrumento en etiqueta adhesiva pegada al folleto, disco que puede recomendarse con todos los argumentos.

R.O.B.

DVORÁK: El duende de las aguas op. 107. La bruja del mediodía op. 108. La paloma de los bosques op. 110. Obertura Husita op. 67. Filarmónica Checa: Vaclav Neumann. Supraphon Gems 2 SUP 0028. AAD. 66'24". Distribuidor: Turner.



Este disco reproduce cuatro de las cinco grabaciones que integran un álbum de 2 éleps de 1978, grabado en los dos años anteriores. Sólo falta *La rueda de oro*, que de haber sido incluida aquí (por ejemplo, a cambio de la *Obertura Husita*) nos permitiría la escucha de los cuatro poemas sinfónicos compuestos por Dvorák en su última etapa a partir de baladas de Erben (uno de cuyos poemas había puesto directamente en música: en Occidente lo conocemos como *La novia del espectro*, empresa que se atrevería a repetir Novák en 1913).

De estos poemas sinfónicos existen algunas buenas versiones, como las de Kertesz (Decca) o Kubelik (DG), y una excelente lectura legendaria, la de Zdenek Chalabala con la Filarmónica Checa (Supraphon, 1963). Aunque la de Neumann es recomendable y de gran interés en general, no alcanza, como no lo alcanzan las otras, el altísimo grado de comprensión del mundo poético de las obras que conseguía Chalabala. A pesar de que el sonido no era de calidad, hubiera sido interesante traspasar este registro a CD. Sin embargo, el disco de Neumann tiene atractivos de interpretación por sí mismo, sobre todo en *Bruja y Paloma*, menos en *Duende* y considerable en *Husita*. Para algunos puede ser discutible el enfoque tan *teatral* del director checo, pero eso puede resultar un atractivo para otros paladares, dicho sea sin ironía. El sonido es muy bueno y, además, el precio del disco es muy competitivo: el importador, Turner, ofrece esta serie a 1.200 pts. ejemplar.

S.M.B.

JANÁČEK: Los dos cuartetos de cuerda («Sonata Kreutzer» y «Cartas íntimas»). En un frondoso sendero, para piano solo (primer cuaderno). Cuarteto Talich. Radoslav Kvapil, piano. CALIOPE CAL 9699. CD. 74'15". Distribución: Harmonia Mundi.



La música pianística y de cámara de Janáček es escasa y tardía, además de más o menos programática o, en todo caso, de inspiración extramusical. En realidad, toda la obra de Janáček es tardía. Su primera ópera conocida, aparte de dos ensayos anteriores, *Jenufa*, es de 1903, cuando el compositor casi tiene cincuenta años. Es entonces cuando la lenta maduración de Janáček, su profundo estudio de la música popular y la incansable búsqueda de un lenguaje que fuera *verdad* y tuviera un *sentido*, dan unos frutos inespereados por lo grandes, por lo originales, por lo inauditos. Su gran vocación es el drama,

el teatro, el escenario, y ese será el ámbito en el que aportará cosas decisivas, hasta el punto de que todas sus demás obras estarán teñidas de drama, serán esencialmente drama aunque a veces adopten las formas tradicionales de la música pura. Así lo demuestran esos dos cuartetos de cuerda compuestos al final de su vida (el primero en 1924, el segundo en 1928, el mismo año de su muerte). *Sonata a Kreutzer* es un cuarteto donde dramatiza de manera abstracta el argumento de la ambigüedad y a ratos angustiosa novela de Tolstói. Este feminista pleno que fue Janáček toma partido por la esposa, claro está, contra lo que una lectura superficial de la novela puede sugerir. Pero en el segundo cuarteto, *Cartas íntimas*, se trata de algo auténticamente autobiográfico, como en música de cámara habían hecho ya muchos compositores checos, desde Smetana a Fibich, y como harán Foerster o Martinu. El poder de estos cuartetos es como para no permitir nunca una escucha inocente. Su interpretación puede ser diabólica. Ambas obras deben mucho al compositor de óperas, al autor que ha encontrado una prosodia checa por vez primera después de los intentos de Smetana que sólo un auténtico checo-parlante como él, sumido por completo en la música popular morava y en las aportaciones musicales de finales de siglo, podía conseguir de veras. Ese es el sentido de muchas frases de ambas obras, pero también hay que buscar en sus óperas el origen de esas pequeñas células temáticas que en el teatro le sirven al compositor como origen de motivos y definición de escenas.

Si 1903 fue el año decisivo de *Jenufa* también lo fue de la muerte de su hija Olga. En *un frondoso sendero* es una suite pianística que sirve para fijar musicalmente los recuerdos de la relación entre padre e hija, sus charlas, sus empresas musicales juntos, su mutua inspiración... y sobre todo el dolor insoportable de la pérdida. Escuchamos en este registro el primer cuaderno, con diez piezas, cuyos títulos aluden a esa relación amorosa («nuestras veladas», «vámonos juntos», «buenas noches...»). Falta el segundo, de cinco piezas que carecen de títulos, menos conocido pero de semejante interés.

Este disco es admirable en su interpretación y generoso en su minutaje. El Talich es un magnífico cuarteto (al menos en el repertorio nacional checo, que es el que le conocemos hasta el momento) en un país donde abundan magníficas formaciones en la especialidad (el Smetana, el de Praga, el Suk, el Janáček, el Panocha, el desaparecido Vlach). La tensa, nerviosa y dramática lectura de ambos cuartetos, punteada de digno lirismo en sus intermedios, nos la sitúa entre las mejores versiones posibles. Acaso sólo sean superados por el propio cuarteto Janáček, como tuvimos ocasión de oír en varias ciudades españolas el año pasado. El Vlach grabó una excelente lectura en 1969 (Panton), hoy inencontrable. Las demás desmerecen ante ésta, si la memoria no me falla y si mis escuchas paralelas no me han engañado.

El Talich tiene un Kvapil (Jan) entre sus componentes. Otro Kvapil (Radoslav) interpreta magistralmente el *Sendero*. Conozco varias lecturas soberbias de este primer cuaderno (Páleníček, Klánský) y algunas de considerable nivel (Firkusný), pero ninguna es superior a la del propio R. Kvapil, que la

grabó en 1969 para Panton. Sólo Kvapil es mejor que Kvapil. Prefiero aquella versión, que además incluía también el segundo cuaderno, pero no considero un descenso esta nueva. Son distintas, acaso más sosegada la de 1988, pero esto no debe hacernos creer que la melancolía contenida, la amargura lírica de este cuaderno era traicionada en 1969, ni mucho menos. En cualquier caso, a falta de aquella, ésta, en digital y en soporte CD con la maravillosa compañía de los cuartetos, la hacen más que recomendable. Después de todo, Kvapil es uno de los grandes pianistas de la escuela checa: aprovecho para recomendar su integral pianística de Dvorák, que se puede encontrar a buen precio en establecimientos especializados.

S.M.B.

MAHLER: La canción de la tierra. Kathleen Ferrier, contralto; Julius Patzak, tenor. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Bruno Walter. DECCA 414 194-2 DH. 60'19".



Nos encontramos ante un clásico discográfico, famoso ya desde su nacimiento en 1952, y ahora con indudables ventajas por lo que respecta a la práctica eliminación de ruidos de fondo y ensanchamiento del espectro dinámico, distribuido en compacto entre nosotros en reprocesamiento que data de 1984. Las excelencias de la interpretación han sido cantadas muchas veces para que volvamos sobre ello. El comentario habría de ser siempre elogioso y la recomendación —a los que aún no la hayan escuchado—, total. Sí cabe recordar que Bruno Walter, el mítico director berlinés fallecido en 1962 en los Estados Unidos, fue predilecto discípulo y seguidor de Mahler y uno de los más fieles servidores de su música; compartió con el compositor los postreros momentos de su vida, extinguida el 18 de mayo de 1911, y estuvo desde el principio en los secretos del alumbramiento y creación de este vasto ciclo de canciones que protagoniza la muerte en sus diversas caras. La fatalidad, la desesperanza, la amargura, la angustia, tantas veces presentes en la música del autor bohemio, se dan aquí la mano, en síntesis milagrosa, con la delectación casi física ante lo inevitable, con la resignación —tan propia del Oriente que describen los poemas de *La flauta china* de Hans Bethge sobre los que la obra se inspira— (nada cristiana, por cierto), con la confianza en que la muerte, antes que una extinción definitiva (con la nada como resultado), supone la integración en una naturaleza eternamente renovada.

Walter estrenó en Munich, el 20 de noviembre de aquel 1911, este testamento, transido y verdadero, de su maestro y amigo. Su entendimiento de la partitura fue, y es lógico, absoluto a partir de sus primeros contactos con ella. La emoción más intensa, unida a un desentrañamiento de texturas, a una permanente clarificación de voces y a una exquisita y cuidada planificación, presidieron siempre sus interpretaciones a las que, además, confería no ya el sentimiento, sino la capacidad para cantar, para expresar a través de la voz todo el complejo y tornasolado mundo que habita en la com-

posición, que en definitiva no es otra cosa que un monumental lied, la forma dentro de la que Mahler desarrolló su inmenso talento como artista. El director alemán grabó en tres ocasiones *Das Lied von der Erde*: en Viena, con la Filarmónica, en 1936 (concierto en vivo) y en 1952, respectivamente, y en Nueva York poco antes de morir. De todas la mejor, sin que las otras desmerezcan, es la segunda, que ahora podemos de nuevo degustar. Es más emocionada que la tercera, tiene un mayor perfume vienés y está mucho mejor grabada que la primera, en la que participaban una espléndida Kerstin Thorborg y un aceptable Charles Kullmann, buenos y casi perfectos en lo técnico, pero sin la intensidad desgarradora de Ferrier —sabedora ya en el instante de grabar de su pronto fin a consecuencia de un cáncer, algo apurada en la zona aguda pero asombrosa, como siempre, en el resto, con un arte en el fraseo inigualado y esa maravilla de timbre, cálido, envolvente, cautivador en su plenitud— ni el ardor heroico de Patzak, de voz nunca bella y aquí ya bastante ajada, pero incisivo, delicado y vibrante al tiempo.

Las características del estilo directorial de Walter aparecen en el registro, cuando ya contaba 76 años: cantabilidad, limpieza de fraseo, adecuada dosificación de intensidades, sentido del rubato (esencial en la música de Mahler), control dinámico y comunicativa emoción. Con ellas construye una interpretación en verdad modélica a la que presta su impagable concurso la Filarmónica de Viena. Hay, ha habido luego otras versiones excelentes dentro del campo discográfico: Klemperer (con unos extraordinarios Ludwig y Wunderlich), Karajan, Haitink, Giulini... Pero ninguna toca probablemente hasta tal punto el corazón musical y humano de Mahler y nos explica tan claramente su sentido poético y su filosofía.

A.R.

MAHLER: Sinfonía n.º 3 en re menor. Norma Procter, contralto. Ambrosian Singers. Wandsworth School Boys' Choir. London Symphony Orchestra. Director: Jascha Horenstein. Grabación: 27-29 julio 1970. UNICORN-KANCHANA 2006/7. 2 Compactos ADD. 42' 47" y 54' 28". Importador: Turner.



Una fama extraordinaria acompaña a esta grabación cuando están ya próximos sus veinte primeros años de vida. Volver sobre ella, o en su caso conocerla por vez primera, abre el temor a la decepción. No es lo que ocurre con esta lección de música conservada afortunadamente por el disco. La *Tercera* de Mahler del gran Horenstein no ha envejecido, sigue siendo una de las tres o cuatro mejores grabaciones de cualquier obra del autor de los *Kindertotenlieder* y uno de esos registros que habría que salvar si el caos se nos viniera encima. Dentro de la discografía de la *Sinfonía n.º 3* se alza como primera opción absoluta, aun teniendo en cuenta opciones tan interesantes como la moderna de Inbal (Denon). La *Sinfonía de Londres*, que realiza un trabajo portentoso, crea la ardiente sonoridad mahleriana que la batuta tiene en mente, un tipo de sonoridad raro de en-

contrar y que la extraordinaria grabación potencia al máximo. Desde el trágico movimiento de apertura nos damos cuenta de que Horenstein comprende en profundidad la cosmovisión mahleriana. Las masas se mueven implacables, verdaderamente pétreas. Los recitativos instrumentales cobran un tono extremadamente patético. El Tempo di manuetto es un descanso por su delicadeza y claridad de texturas. Una magia tímbrica inusual devuelve su sentido original a una música que nunca debió parecer trivial. Durante la sección central del Scherzo se nos revela un mundo onírico sólo entrevisto en otras versiones. Este tiempo concluye con una rotunda explosión que contrasta con el reposo y el inigualable ppp del Misterioso, clima poético fascinante, donde la vibrante voz de la Procter —quizá preferibles otras voces en abstracto pero impensable ninguna otra en la atmósfera creada por el director— escala la gama de la intensidad emocional. Un instante de ternura infinita se produce cuando el solo de violín se suma a la voz humana. La ingenuidad del célebre «Bimm Bamml!» deja sentir una ola de dramatismo que crece en su interior como una amenaza. Nunca se han oído tantas cosas en el pasaje orquestal previo al retorno del coro. Horenstein es lo suficientemente sabio y siente lo bastante el final, tan aséptico en tantas lecturas, para obtener la culminación que la obra, y su versión hasta aquí, merecen. Estamos ante un lirismo puro, ante un apasionado canto himnico al amor.

E.M.M.

Músicas tradicionales. HAZANOUT. Cantos Litúrgicos Judíos. Inedit 8. Maison Des Cultures Du Monde. Harmonia Mundi. CD. 48' 21.



Hazanut, expresión musical sagrada del pueblo judío perpetrada por los cantores sinagogales (Hazanim), es el soporte indispensable para los rezos, en ocasión de las fiestas anuales y de las fiestas familiares; la melodía es un concepto tan importante en la tradición judía que la hazanut encuentra su realización última en los Nigunim, cantos sin palabras para el más intenso fervor.

Este disco fue grabado durante unos conciertos organizados por La Casa De Las Culturas Del Mundo. Los rezos para Shabbat y para las grandes conmemoraciones (Rosh-Ha-Shana, Kippur, Simja Torah...) están interpretados por distintas comunidades: Seferdim y Yerushalaim y de Marruecos, Samaritanos, Ashkenazim, y las antiguas comunidades de Irak y de Bukhara. Las músicas son poco conocidas, ya que por su propósito específico no tiene carácter público, por eso, el disco es muy interesante, pero plantea un problema evocado en SCHERZO (Músicas Tradicionales, una presentación, Julio-Agosto 1988). ¿Se puede separar esta música de su contexto ritual? ¿El rezo de Kippur en un escenario tiene la misma intensidad que en la sinagoga? ¿El canto para la Alegría de Shabbat puede ser dissociado del pan compartido el viernes?

Existen grabaciones efectuadas durante las fiestas religiosas (Music From Israel) —Argo—, Israel-Musidisc... a reeditar que per-

miten equiparar estos cantos motivados con su representación espectacular.

MASSENET: *Thais*. Andrée Exposito, Robert Massard, Solange Michel, Jean Mollin, Lucien Lovano. Orquesta y Coros de Radio Lyrique. Dtor.: Albert Wolff. Recital André Exposito. LE CHANT DU MONDE. Distribución: Harmonia Mundi. LDC 278895/6 - CM 202. ADD. 135'12".



Cuando Jules Massenet estrenó *Thais* (16 de marzo de 1894) era ya un compositor famoso, que había estrenado las dos óperas que le han mantenido en la fama, *Manon* en 1884 y *Werther* en 1892. Esta obra, igual que el resto de su producción, se representa, fuera de Francia, esporádicamente. Basándose en la obra de Anatole France, Massenet compuso una música melodiosa y cuidada, con momentos de gran belleza (¿quién no recuerda la meditación?) y otros de menor inspiración, con lo que el resultado fue una obra irregular en su contenido. Dentro del campo discográfico tampoco ha sido una obra muy prodigada, hay versiones de George Sebastian (1952), Jesús Etcheverry (1962), Julius Rudel (1974) y Lorin Maazel (1976).

La versión que comentamos procede de una audición en vivo realizada en París el 27 de agosto de 1959, en la que lo más interesante es, sin duda, el Athanael de Robert Massard, que ya había intervenido en la versión comercial de Etcheverry. Su voz de bello timbre, homogénea y segura en todos los registros, se completa con una inteligente línea de canto que le permite expresar todos los matices del atormentado personaje, que evoluciona desde la seguridad inicial hasta sus grandes dudas del último acto. El cantante francés compone perfectamente el personaje y su voz expresa esa evolución de forma clarísima con toda clase de matices. Andrée Exposito, dando vida al papel que da nombre a la obra, se mantiene en un nivel de corrección, con una voz intrínsecamente bella que va acompañada de una limitación expresiva que no le permite comunicar la sensualidad del primer acto, el espíritu atormentado del segundo y la paz espiritual del tercero. Del resto del reparto se debe destacar a Solange Michel, en el corto papel de Albine, quedando mucho más discretos Lucien Lovano como Palemon y Jean Mollin como Nicias.

La versión de Albert Wolff es lineal, poco expresiva y comunicativa, consiguiendo pocas veces impregnarla del melodismo y la sensibilidad del compositor francés. Debe hacerse mención de los cortes, habituales en ciertos teatros, como son el final del segundo acto que realmente no tiene sentido, porque completa la acción, y el segundo cuadro del tercer acto, suprimido en su totalidad.

Completa el disco, bien aprovechado, un recital de Andrée Exposito que confirma la impresión de *Thais*, cantante correcta, con voz de bello timbre, pero limitada de expresión, con bastante regularidad en los registros medio y alto; destaquemos la inclusión en este recital de páginas inusuales como el *Phiryne* de Saint-Saëns, poco frecuentes hoy como *Les Pêcheurs de Perles* y *Benvenuto Cellini* y junto a ellas páginas clásicas del repertorio francés como *Faust*, *Carmen*, *Manon* y *Louise*.

En resumen, un disco que tiene puntos interesantes como es el ser la única versión en compacto, la excelente interpretación de Robert Massard. Sin embargo, queda lejos musicalmente de la de Julius Rudel, con unos interesantes Gabriel Bacquier, José Carerras y Justino Díaz, y con una Anna Moffo no en su mejor momento.

A.V.

MONDOVILLE: *Venite exultemus, Regna Terrae, In dedachordo psalterio, De Profundis, Benefact Domine*. Gillian Fisher, soprano; Charles Daniels, tenor; Stephen Varcoe, bajo. Choir of New College, Oxford. London Baroque. Clave y dirección: Edward Higginbottom. Compacto. HYPERRION CDA66269. DDD 61'35". Distribución: Harmonia Mundi.



Jean-Joseph Cassanéa de Mondoville, a quien la discografía ha prestado muy poca atención hasta ahora, fue uno de los músicos de mayor éxito en el París de mediados del XVIII. Autor de música dramática e instrumental, llegó a ser equiparado al mismísimo Rameau. Hoy una valoración tan alta de Mondoville nos parece una exageración incomprensible. Su música, ligera y fluida, evidencia una pobreza de ideas sólo ocultada por la capacidad del compositor de desarrollar al máximo sus materiales de origen. Fueron los grandes motetes los que proporcionaron la mayor fama a Mondoville. Los dos que forman la parte principal del programa de este disco, *Venite exultemus* y *De Profundis*, siguen inspiraciones muy distintas. El primero es brillante y requiere tanto un coro como unos solistas de gran calidad. El *De Profundis*, por su parte, es indiscutiblemente más serio y reposado, pero sin alcanzarse realmente un tono de verdad dramática.

London Baroque, que con su director, Charles Medlam, ha llevado a cabo muy interesantes grabaciones en el pasado, se muestra como un conjunto idóneo para interpretar a Mondoville. El ambiente ingenuo y la frescura con la que esta música discurre están plenamente conseguidos. Una baza importante de la versión se encuentra en la brillantez de un coro espléndido, lleno de luz y dotado de un carácter casi incorpóreo. Los cantantes cumplen muy bien con sus partes, que en muchas ocasiones demandan un elevado nivel de virtuosismo. Mención especial merece la soprano Gillian Fisher por su atractivo timbre, naturalidad y comprensión de su cometido.

E.M.M.

MOZART: *Cuatro Divertimentos para Conjunto de Viento, KV 166 y 186, y KV Anh. 226 y 227*. Conjunto de Viento de la Orquesta Filarmónica de Berlín. ORFEO S 163881 A. Distribución: Harmonia Mundi.

Mozart nos dejó una buena colección, aunque no muy extensa, de piezas para conjuntos de viento, en la que abundan los divertimentos, y a los que siguen, en importancia numérica, las serenatas. A los primeros se dedican, con notable acierto, los integrantes del Conjunto de Viento de la

Orquesta Filarmónica de Berlín, ofreciéndonos cuatro piezas, de las cuales dos tienen, además de la coincidencia cronológica (ambas datan de 1773), un esquema similar y una disposición paralela de movimientos. A los otros dos, los *KV Anh. 226 y 227*, lo que les une, sin embargo, es una cierta sospecha de inautenticidad mantenida por algún sector. En cualquier caso, los filarmónicos berlineses hacen alarde de una brillante técnica, buen empaste y sincronización, sacando todo el partido posible a sus instrumentos, todos ellos importantes, pero algunos con una mayor complejidad técnica, como es el caso de las trompas. La grabación, realizada por el sistema DMM (Direct Metal Mastering) de TELDEC, se llevó a efecto durante los días 15 y 18 de junio de 1983 en la Iglesia de Jesucristo, de Berlín.

X.D.

MOZART: Gran Misa en Do menor, K. 427 (Ed. A. Schmitt y J.E. Gardiner). Sylvia Mc Nair y Diana Montague, sopranos. Anthony Rolfe-Johnson, tenor. Cornelius Hauptmann, bajo. Monteverdi Choir. English Baroque Soloists. Dir.: John Eliot Gardiner. Philips Compacto 420 210-2 (DDD, 53'26").



Ya comenté en su día el muy interesante *Requiem* mozartiano registrado por Gardiner, sin duda uno de los mejores que he oído últimamente. Este disco viene a confirmar que aquello no fue casual. Es probablemente la versión más lograda que he tenido ocasión de escuchar en bastante tiempo, junto a la de Harnoncourt (Teldec).

Los tempi no son nunca arrebatados, ni por exceso ni por defecto. Sin caer nunca en la pesantez, con un conjunto metal-percusión verdaderamente impresionante, con una gama dinámica amplísima (desde los pianísimos del Kyrie hasta el contundente comienzo del Gloria), toda la lectura de Gardiner es una demostración de cómo el virtuosismo casi operístico de números como el *Laudamus te*, muy bien traducido por la Montague, es perfectamente compatible con la súplica del *Qui tollis* o con la desbordante, casi espeluznante, alegría del *Cum Sancto Spiritu*.

El Coro canta con una claridad inusual, además de con perfecta medida y afinación. Para quien esto firma, tan bien o mejor que sus colegas vieneses para Harnoncourt. Los solistas, y sobre todo ellas, inclinan, si cabe, la balanza aún más en favor de la nueva versión. La Mc Nair, de voz muy bella, proporciona una espléndida y sentida contribución en el Kyrie además de una perfecta en el *Domine*. Una grabación muy notable redondea este disco a todas luces recomendable. De lo mejor que le he escuchado al director británico.

En suma, y si bien Harnoncourt también hace una espléndida lectura de esta obra, ésta es una versión que debe situarse entre las mejores, lo que no es poco para una de las más hermosas obras religiosas del salzburgo.

R.O.B.

PUCCHINI: Le Villi. Renata Scotto, Plácido Domingo, Leo Nucci, Tito Gobbi. Am-

brobian Opera Chorus. National Philharmonic Orchestra. Maestro de coros: John McCarthy. Director: Lorin Maazel. Duración: 64'22". Fecha de grabación: junio de 1979. CBS Masterworks. CD MK 76890.



Si bien el libreto de *Le Villi*, primera ópera de su compositor, no tiene el intimismo ni las posibilidades necesarias para hacer un retrato psicológico en profundidad que tanto convenían a la inspiración del músico, éste su primer trabajo para la escena, permite a Puccini apuntar características que posteriormente y con tratamientos más sutiles servirían para dar una enorme fuerza dramática a sus obras.

En la presente grabación Maazel demuestra que es probablemente el director actual más pucciniano de los de primera fila. Atento al desarrollo del drama, se preocupa en todo momento de subrayar lo que sucede en el escenario con una espontaneidad y un vigor nada fáciles de superar.

Renata Scotto está en la misma línea de sensibilidad que el director y esta afinidad, palpable en más de un momento, alcanza cotas altísimas en el aria *Se come voi piccina io fossi*. ¿Qué importa que la Scotto tenga en la fecha de la grabación, y después de veinticinco años de carrera, algún problema con sus notas altas, donde la emisión es forzada y el resultado un poco oscilante? A cambio, con una técnica perfecta, ofrece una espléndida colección de reguladores, esfumaduras, ataques en piano y demás recursos técnicos que hacen de su canto y su fraseo uno de los más variados y musicales que pueden escucharse.

En mi opinión, el saldo del oyente es cuantiosamente deudor para una de las mejores sopranos de las últimas décadas.

Domingo posee la voz cálida y sensual idónea para cantar Puccini y, aunque está presente algún síntoma de fatiga, especialmente donde la tesitura es algo elevada, consigue un resultado global satisfactorio a base de belleza vocal y temperamento.

Leo Nucci cumple con discreción y voz bastante tenoril en el papel de Guglielmo, y el entrañable Tito Gobbi desempeña un rol hablado, el Narrador, con una espontaneidad y una truculencia que parece que en vez de cantar hubiera estado recitando toda su vida.

En cualquier caso, consideramos un acierto la publicación de *Le Villi*, que si bien no es lo mejor de Puccini, tiene el suficiente interés para editarla en compacto, sobre todo teniendo en cuenta que sólo existe otra versión en disco hoy prácticamente inencontrable.

R. de C.

PUCCHINI: Manon Lescaut. Kiri Te Kanawa, José Carreras, Paolo Coni. Orquesta y Coro del Teatro Comunale di Bologna. Director: Riccardo Chailly. DECCA 421 426-2. DDD.



Nuevo registro de la tercera ópera de Puccini, que cuenta con una nutrida presencia ya en el compacto: Callas, Kabaivanska, Caballé y Freni. Grabada durante los meses de mayo y junio del año pasado sufrió, en el último

momento, un cambio fundamental: Pavarotti se retiró del proyecto y ocupó su lugar el *todo terreno* Carreras. Es probable que la sustitución haya cogido desprevenido al tenor catalán, sin tiempo para preparar el papel. A su Des Grieux, cantado hacia fuera, le falta vida interior, proceso evolutivo, madurez. Y la voz deteriorada, descolorida, presenta serias dificultades en el sostén de las largas líneas cantables y la estabilidad del agudo. Sin embargo, su entrega inmediata, el fraseo a flor de piel, el entusiasmo del intérprete, la generosidad habitual pueden servir de compensación. Y no son cualidades éstas que aparezcan a menudo entre sus colegas actuales, a tal nivel de imaginación, algo que despierta en el oyente, si no acatamiento, al menos respeto.

A Kiri Te Kanawa el estudio de grabación le ayuda a mejorar su Manon, a juzgar por el video del Covent Garden con Domingo. No obstante, sigue sin poseer el estilo y la voz necesarios para la compleja heroína pucciniana. Si, la soprano tiene atractivo bagaje musical, es elegante y encantadora, de buena familia y barrio. Atributos todos que merecen admiración. Pero Manon se le escapa, queda dicho en lo vocal, y aún más en lo dramático, sobre todo a partir del dúo *Tu, tu, amore* del acto II hasta el fin de la ópera. Todo viene a ser, pues, un canto agradable, bondadoso, por momentos muy cautivador, pero su Manon es, a la postre, descarnada y gélida.

El papel tan poco lucido de Lescaut le sirve a Paolo Coni, un habitual del teatro bolloñés, para debutar en el medio discográfico. Con mejores intenciones que recursos, el barítono da la estatura conveniente al personaje. Se ha reunido también un cuidado grupo de cantantes para roles secundarios, con Margarita Zimmermann en el Músico (y hace espléndidamente su madrigal) y William Matteuzzi, un tenor especialista en Rossini, como Edmondo considerable. Los dos veteranísimos Piero de Palma (Maestro de baile) e Italo Tajo en Geronte (¡con 72 años!) son dos auténticos regalos.

Fuera del foso, donde suele olvidarse de la escena y del cantante, muy propio por demás del director preferentemente sinfónico, Chailly se manifiesta mejor parado en el estudio de grabación. Y Puccini le sienta bien, más que su Rossini anterior de *Barbero y Turco*. Maneja la orquesta del Teatro de Bologna con la seguridad del trabajo frecuente con la agrupación, dando una visión apasionada e incisiva, muy conveniente al espíritu de la partitura de Puccini. Sin embargo, el *Intermezzo* quizás decepcione un tanto, si comparamos con la grabación anterior de Chailly (páginas orquestales de Puccini), donde la batuta se deja llevar por el entusiasmo.

En conjunto, este registro Decca de *Manon Lescaut* podría equipararse en resultados con el precedente de Sinopoli para DGG, que tiene a su favor la importante presencia de Mirella Freni.

F.F.

PUCCHINI: La Bohème. Angéline Réaux, Jerry Hadley, Barbara Daniels, Thomas Hampson, James Buserud, Paul Plihska. Coro y Orquesta de la Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Director: Leonard Bernstein. D.G.G. 423601-2. DDD.



El número de óperas grabadas por Bernstein es reducido si se compara con otros colegas y en proporción a su catálogo discográfico en otras parcelas musicales. Y en los casos en que el director ha abordado en estudio un título lírico siempre fue precedido el registro por una representación, teatral o concertística, de la obra en cuestión: *Carmen*, *Fidelio*, *Rosenkavalier*, etc. Un criterio estimable, que tan buenos resultados le proporciona a Muti hoy día; enemigo de la frialdad de los estudios, el italiano aboga por el *durante* la representación, yendo más lejos en la búsqueda de la teatralidad de la ópera.

Esta *Bohème* de Bernstein participa de ambos procedimientos. Así lo explica su productor en nota incluida en el libreto: los conjuntos y arias provienen de la ejecución pública (en concierto); el acto II e inicio del III se realizaron en estudio para «conseguir la dimensión espacial».

La lectura de la partitura pucciniana por Bernstein es la prevista, conociendo sus anteriores registros de ópera: personalísima, distinta, con la base siempre segura de la riqueza tímbrica de la orquesta y la transparencia narrativa. La originalidad, la particularidad, en este caso, parece haberse concebido ignorando lo que es esencial en una ejecución operística: la voz. ¿Se puede interpretar *La Bohème* (ópera de cantantes, a pesar de su también elaborada textura orquestal) con un equipo de voces tan limitadas y vulgares? Bernstein, confiado en su prestigio, o en su megalomanía, sin duda opina que sí. Simbólicamente, la carátula del disco presenta su nombre en letras mayores que el compositor, con los solistas escritos a prueba de presbites. Y si la batuta, definitivamente, es la que ha de *contar* y *cantar* la obra ella sola (la filosofía de Rambo en la ópera) cuanto más lenta y paternalista se muestre mucho mejor, como si rapidez y colaboración estuvieran reñidas con la autenticidad (Toscanini). La lentitud de *tempi* es abrumadora e irritante. Baste señalar que la duración completa de la ópera supera en seis minutos y pico a la versión de Beecham, a la que, tradicionalmente, se le reprochó morosidad en algunos momentos. Esta *Bohème* a cámara lenta tiene como inmediata consecuencia la falta de dinámica dramática, léase emoción, o vida, o cualquier cosa parecida. Un ejemplo: Musetta se pelea con Marcello al final del acto III en el mismo tono cansino y melifluido en que Rodolfo y Mimí convienen en atrasar la ruptura *alla stagon dei fior*. ¿Es que Bernstein no sabe concertar? Para muestra vale este botón.

Bernstein exigió un *cast* (aquí nunca mejor empleada la palabra) joven y que fuera totalmente americano. La primera demanda tendría su lógica si el registro se destinara a un film o *videotape* (ahí está el de Comencini), donde el oyente puede sentirse compensado con lo que ve. La segunda petición, muy respetable, se justifica mejor por contar el panorama lírico con profesionales americanos, no sólo interesantes, sino algunos muy importantes. ¿Por qué, entonces, no acudir para la pareja protagonista a Diana Soviero o Merritt que cantan los papeles a menudo y con éxito? Así: Angelina Reaux (Mimí) es una soprano de voz destimbrada, que mantiene el sonido con cierta homogeneidad hasta que se acerca al agudo donde

comienza a oscilar y ahuecarse, sin nada de *charme* ni efusión lírica. El Rodolfo de Jerry Hadley, corto a lo ancho y a lo alto del registro, con un instrumento agradable de colorido, pero que es incapaz de dar una mínima indicación de matiz. Hampson, Marcello de rutina, no debería pasar de Masetto en *Don Giovanni* o Marullo en *Rigoletto*. La Musetta de Barbara Daniels demuestra, positivamente, que el rol puede convenirle con otro director en el foso (el vals lento, lentísimo, eterno, le impide cualquier lucimiento). La excepción, en cuanto a juventud, viene dada por Paul Plishka, que saca convenientemente partido a la *Vecchia zimarra*, demostrando que la veteranía muchas veces es un grado. El resto del equipo, con el dispendio de que Benoit y Alcindoro son distintos cantantes, no es mejor ni peor que el de una exitosa representación provinciana.

Conclusión: El catálogo discográfico de *Bohème* es amplio y provechoso, con versiones excelentes, en el conjunto o las partes. La que nos ocupa, robotizada, aséptica, de hilo musical, también aporta su peculiaridad propia de la época: el divismo excluyente del director.

F.F.

RACHMANINOV: *Sonata para cello y piano op. 19*. **MIASKOVSKI:** *Sonata para cello y piano n.º 2 op. 81*. **Yuri Turovski, cello; Luba Edlina, piano. CHANDOS CHAN 8523. DDD. 62'17". Distribución: **Harmonia Mundi**.**



Hace pocos números reseñábamos una grabación de los *Tríos* con piano de Rachmaninov y resaltábamos la calidad de la música de cámara de este compositor, situada en su juventud, y de un interés muy superior al de sus mucho más conocidos conciertos y sinfonías. Dentro de esa música de cámara destaca ampliamente la *Sonata op. 19, para cello y piano*, compuesta en 1901, antes de cumplir los treinta años. Sorprenden la solidez y la inspiración profundamente romántica de esta obra que quizá tenga poco que ver con el siglo XX, pero que está compuesta en una época en que aún tiene plena vigencia esta estética ya tardía a la que se adscribe decididamente la *Sonata*. El caso de la obra de Miaskovski es distinto, porque está compuesta a finales de los cuarenta, cuando ya han muerto Bartók, Berg y Webern, cuando quedan sólo dos años para la muerte de Schoenberg, cuando ya han empezado a componer los niños terribles de la vanguardia de posguerra... Pero también es el momento en que Strauss se despidió con sus *Cuatro últimos Lieders*. No llega la *Sonata* de Miaskovski tan alto, ni siquiera alcanza a la obra de Rachmaninov con que se empareja aquí, pero es una obra digna y a ratos muy bella, de un romanticismo tardío y epigonal que muestra la supervivencia de una estética muy arraigada, a pesar de los pesares. No se apresuren los historicistas: es una obra de inspiración natural, que nada tiene de dictado en aquellos trágicos momentos para la cultura bajo el mando de Stalin y Jdanov. Después de todo, Miaskovski, nacido el mismo año que Bartók, siempre fue fiel a sí mismo y dio muy bien lo que podía

dar... nada más, pero también nada menos. La interpretación es virtuosa, cálida, en un tono brahmiano muy adecuado para dos obras que se colocan en esa estética sin necesidad de forzarse para ello. Turovski y Edlina, que con el violinista Rostislav Dubinski forman el Trío Borodin, defienden esta grabación, tan feliz como acaso minoritaria, una muestra poco conocida del rico repertorio de su país. Gracias a ellos podemos efectuar un auténtico descubrimiento.

S.M.B.

SCARLATTI: *Sonatas K-1/19 y K-204/216*. **Scott Ross, clave. 2 compactos ERATO ECD 75465. 63'45" y 65'46"**.



La distribuidora española de la firma francesa Erato ha facilitado para crítica únicamente estos dos compactos de los 34 grabados por Scott Ross con la obra completa para clave de Domenico Scarlatti. Como es lógico, estos *extractos* (compactos n.º 1 y 13 de la serie) constituyen una muestra muy poco representativa de lo que aporta el proyecto fonográfico llevado a cabo por el intérprete norteamericano para una coproducción de Erato y France Musique con la ayuda de la Fundación Calouste Gulbenkian. Si tenemos en cuenta que el compositor napolitano nos legó el *corpus* más amplio nunca dedicado al clave nos haremos una idea de la magnitud de esta empresa. Lo grabado por Ross es la mayor cantidad de horas de música sobre un tema unitario debida a un intérprete en solitario. El libro de 200 páginas, con un catálogo razonado y un estudio musicológico, que acompaña a la edición completa, es un elemento más que hace de esta publicación un acontecimiento cultural de gran repercusión. Pero el logro no se cifra tan sólo en una acumulación de datos relativos a la *cantidad*, es sobre todo una cuestión de calidad artística. Scott Ross, uno de los primeros clavecinistas de nuestros días, es un conocedor profundo de la obra de Scarlatti. Sus interpretaciones revelan un estudio cuidadoso de cada sonata, que individualiza en el marco del *bosque* scarlattiano. Naturalmente, con la escucha de estos dos discos no es posible establecer una valoración global del trabajo de Ross. Sólo es factible comprobar la belleza del sonido que crea, su técnica prodigiosa, la exactitud ya proverbial en él, la luminosidad y vitalidad que imprime a cada una de las sonatas.

E.M.M.

SCHUTZ: *Motetes y Conciertos. Musikalisches Exequien. The Monteverdi Choir. The English Baroque Soloists. His Majesties Sagbutts and Cornetts. Director: John Eliot Gardiner. ARCHIV 423 405-2. DDD. 50'36"*.



Las *Musikalisches Exequien* forman una de las obras más notables del catálogo de Heinrich Schütz, al tiempo que una de las muestras más conmovedoras que ha producido la música funeral en toda la historia. El compositor, viejo, cansado y desolado ante el espectáculo del imperio de la guerra y de la

muerte, que, inexorable, se lleva a todos los seres que ama —no sólo a Heinrich von Reuss, para quien se componen las exequias—, entona un canto de despedida al viejo mundo que conoció y desaparece por instantes. La imagen que nos proporciona la composición de la sabiduría musical de Schütz y de su lugar en la historia del arte sonoro en su país es de una claridad meridiana. Sirviéndose de elementos de la música italiana, que viene imponiéndose desde principios de siglo, en concreto del canto monódico acompañado por el bajo continuo, y de la tradición del canto coral luterano, Schütz busca una aglomeración inconfundible —su «misa luterana»— que es ya la base del barroco alemán.

Existía una versión de las *Musikalisches Exequien* digna de consideración, la de Hans-Martin Linde con el grupo Chiaroscuro (EMI). En general es preferible la lectura que hace Gardiner de la obra. Si los niños de la Knabenkantorei Basel imprimían un tono de pureza a la interpretación de Linde, el Coro Monteverdi se muestra mucho más dramático con Gardiner. El continuo es también más rico con el británico, no habiendo grandes desigualdades en lo que respecta a los solistas vocales. En el *Canticum Simeonis*, tercera pieza de la obra, hay una presencia más activa de los instrumentos con Gardiner, cosa que, a pesar de su brillantez, no es indicio de superficialidad, sino que casa perfectamente con el carácter de la música. Los cuatro motetes incluidos en el compacto van desde el exultante *Freue dich des Weibes deiner Jugend* al contemplativo *Is nicht Ephraim mein teurer Sohn*. Importante contribución, por tanto, a la parca discografía de Schütz.

E.M.M.

STRAUSS: Eine Alpensinfonie. Don Juan. Also sprach Zarathustra. Festliches Präludium. Till Eulenspiegels lustige Streiche. Salome, Tanz der sieben Schleier. Ein Heldenleben. Tod und Verklärung. Orquestas Staatskapelle de Dresde y Filarmónica de Berlín. Dir.: Karl Böhm. 3 discos compactos DG Dokumente 423.488-2. ADD. 69'11". 73'15". 68'03".



La oportunidad que ofrece este álbum de escuchar, además de algunas otras obras, gran parte de los poemas sinfónicos de Richard Strauss es digna de tener en cuenta tanto porque se trata de una serie de precio medio con una excelente calidad de sonido como por los intérpretes que intervienen. Karl Böhm está considerado oficialmente como uno de los dos más grandes directores de las obras de Strauss (el otro es Clemens Kraus), de quien fue gran amigo, lo que sin duda le facilitó llegar a poseer un profundo conocimiento de su música. Si la Filarmónica de Berlín es una de las mejores orquestas del mundo, la Staatskapelle de Dresde ha sido también una de ellas, además de tener una gran tradición straussiana y haber estado muy unida a la carrera artística de Böhm. Todo esto confiere al álbum un carácter excepcional y lo hace recomendable para todas aquellas personas que quieran disfrutar en profundidad o simplemente conocer la música orquestal

de Strauss. En cuanto a la crítica en sí, por una parte son de destacar, por ejemplo, la indudable calidad de las versiones que hace el director, admirablemente seguido por ambas orquestas, resaltando la gran riqueza de matices que esconden estas obras; la maestría de los respectivos concertinos que, en sus solos de violín, no desmerecen en absoluto de tan grandes orquestas; o el increíble brillo de la Filarmónica de Berlín. Por otra, creo conveniente hacer una breve referencia a tres de las obras por razones diferentes en cada caso. El primer compacto, con la Orquesta de Dresde, incluye la *Sinfonía Alpina* y *Don Juan* en grabaciones de 1957.

Escuchando la *Sinfonía* tengo la impresión de una obra que a Böhm no le interesa en absoluto. Hace una interpretación brillante, sin exageraciones, cuidada, pero fría, pesada dentro de la más tópica tradición teutona, que da la sensación de que el sufrido montañero protagonista está al pie del Zugspitze soportando su inmensa masa pétreo en lugar de estar en lo alto de sus picos contemplando a sus pies los valles y el paso de las nubes; en todo caso hay que decir en descargo de Böhm que su versión no aburre más de lo que por sí misma puede aburrir la partitura. En algunos momentos, una cierta oscuridad de sonido nos hace recordar la antigüedad de la grabación, siendo sin embargo impecable, como ya he dicho, el sonido del resto del álbum a pesar de estar grabadas en la misma época parte de las otras obras. El segundo, con la Filarmónica de Berlín, incluye *Zarathustra* (grabación de 1958), el *Preludio Festivo*, *Till Eulenspiegel* y la danza de los siete velos de *Salomé* (grabadas en 1963). Merece especial atención el *Preludio Festivo* por tratarse de una composición poco frecuente. Obra de circunstancias, escrita para la inauguración de la Konzerthaus de Viena, pero en la que Strauss hace gala de su talento orquestador componiendo una partitura con sonoridades brillantes y la inevitable intervención del órgano que la ocasión exigía. El tercer y último disco, nuevamente con la Staatskapelle de Dresde, incluye *Vida de Héroe* en grabación de 1957, terminando con *Muerte y Transfiguración*, poema al que hay que dedicar capítulo aparte. La grabación proviene de una excelente toma en vivo a través de la ORF en un concierto celebrado durante el Festival de Salzburgo el 15 de agosto de 1972. El programa, que incluía la *Sinfonía número 29* de Mozart, continuaba con los *Kindertotenlieder* de Mahler, con la voz de esa incomparable mezzo que se llama Christa Ludwig, para terminar con el poema sinfónico. Demasiado morbo para una noche de verano. Y si cito el programa de ese concierto es porque creo que la genial interpretación de *Muerte y Transfiguración* viene ligada a la de la morbosa obra de Mahler, pues algo tienen ambas en común o al menos así lo parece en la versión de Böhm. Esto es una opinión solamente contrastable después de haber escuchado la grabación y que tiene más mérito si se considera que no soy precisamente mahleriano. Pero hay algo que me parece indudable: las grandes interpretaciones *en vivo* son más grandes que las grandes interpretaciones en estudio. En todo caso, una memorable e incomparable ejecución por su profundidad, tensión dramática y lirismo dentro de un concierto que ha quedado como uno de los históricos del Festival de Salzburgo, lo que es lo mismo que decir del mundo.

Esta grabación de 1983 supuso un jalón importante en el nuevo proyecto de Supraphon para con las obras orquestales de Josef Suk. Esta serie, que con el tiempo quizá constituya una integral, se enriqueció más tarde con obras como la *Sinfonía op. 14* (1984, O.F. Checa, Neumann) o el acoplamiento de la famosa *Serenata para cuerdas op. 6* y la suite *Bajo el manzano op. 20*. Suk fue tardío discípulo de Dvorák después del regreso de éste de Estados Unidos, y llegó a casarse con una de sus hijas, Otylka. Como intérprete destacó en la música de cámara, y fue creador del Cuarteto Checo, que dio conciertos por todas partes durante más de cuarenta años. Sin embargo, compuso poco para esta especialidad, y destaca sobre todo en la música orquestal, en especial con cuatro obras de madurez compuestas entre 1905 y 1929: *Asrael*, *Cuento estival*, *Maduración* y *Epilogo*. Suk pertenece a la generación de compositores que viene tras los grandes nombres del XIX (Smetana, Dvorák y Fibich), de la que el «hermano mayor» es Josef H. Foerster (1859-1951), y en la que destaca otro importante compositor algo mayor que Suk, Vitezslav Novák (1870-1949). Suk es uno de los pocos compositores checos que no se sintió atraído por la ópera.

E.L.A.

SUK: Sinfonía Asrael op. 27. Filarmónica Checa: Václav Neumann. Supraphon 33C37-7404. CD. DDD. 57'54". Distribuidor: Turner.



Este hermoso CD importado por Turner contiene, pues, una de las obras más importantes de Suk. Quien esté interesado por la obra fundamentalmente lírica y melancólica de este exquisito compositor checo tiene en Turner oportunidad de adquirir a muy buen precio otras grabaciones en disco negro con obras de este músico. *Asrael* es un homenaje a Dvorák y a Otylka, fallecidos en 1904 y 1905, respectivamente. Es una sinfonía en cinco movimientos cuyo mundo sonoro es elegiaco y de gran modernidad. Constituye una muestra del altísimo nivel del lirismo de Suk, que lleva a grandes extremos de refinamiento la herencia del poema sinfónico checo, prescindiendo de los efectos habituales en sus mayores. Así lo ha visto Neumann, que si consigue un *andante* sobrecogedor o un *adagio* de gran profundidad lírica (es el «retrato» de Otylka), sabe también mostrarse con gran esplendor en los pasajes brillantes. Existe otra importante grabación de *Asrael*, la de Václav Talich con la misma orquesta (Supraphon, 1965). Pese a su carácter histórico y su calidad considerable, recomendamos calurosamente el moderno registro que reseñamos aquí.

S.M.B.

TCHAIKOVSKI: Concierto para violín en Re mayor, Op. 35, Shizuka Ishikawa, violín. Orquesta Filarmónica Checa, Dir.: Zdenek Kosler. Variaciones sobre un tema

rococó para violonchelo y orquesta, Op. 33, Stanislav Apolin, violonchelo. Orquesta Sinfónica de Praga. Dir.: Vaclav Smetacek. TURNER SUPRAPHON 2SUP 0004. AAD 55' 12". Comentarios en alemán, francés e inglés.



Este compacto pertenece a la serie de precio medio de la casa checa Supraphon, distribuidas por Turner. Con una edición relativamente cuidada y unos comentarios absolutamente sucintos se nos presentan dos grabaciones antiguas —1974 y 1978— transformadas a compacto vía AAD, a pesar de lo cual el sonido es excelente, sin que se oigan los molestos siseos que a veces acompañan a este tipo de registros viejos.

De las dos obras que incluye este disco destaca con mucho el archiconocido *Ciencerto para violín*, obra en la que Shizuda Ishikawa realiza una soberbia interpretación, con una afinación impecable y una lograda visión de la partitura, estupendamente acompañada por la Orquesta Filarmónica Checa. No cabe decir lo mismo de las *Variaciones sobre un tema rococó*, en las que Stanislav Apolin desafina alguna vez y no resuelve todos los problemas técnicos y estilísticos que plantea la obra. Además, hay fallos aislados de la madera en el acompañamiento orquestal, algo desvaído en ocasiones. No obstante, la lectura es aceptable en su globalidad, aunque no resiste la comparación, por ejemplo, con la versión de Rostropovich/Karajan con la Filarmónica de Berlín (DG LP113944).

En resumen, uno de tantos discos que ni aporta nada esencial ni posee ningún defecto importante que lo haga especialmente rechazable.

J.A.T.G.

TUBIN: *Sinfonía n.º 7. Suite de danzas estonianas. Música para cuerdas. Sinfónica de Helsinborg. Director: Hans-Peter Frank. BIG BEN (611) 851-002. compacto. ADD. 49'33.*



El compositor estoniano Eduard Tubin (1905-1982) —residente en Suecia a partir de 1944— es un buen ejemplo de creador aislado de las principales corrientes de vanguardia de nuestra centuria. Si el folklorismo de su *Suite de Danzas* (1939), que nace bajo el impacto de los métodos de Bartok y Kodaly, se encuentra todavía en el seno de uno de los flujos vitales de aquel momento, la *Sinfonía n.º 7* (1959) es ya por completo ajena a la atmósfera musical de la postguerra. Tubin posee, sobre todo, un acusado sentido del ritmo y una no inferior capacidad melódica. Dueño del bastante oficio como para plasmar con soltura sus ideas, su principal logro quizá sea la colorista orquestación que da a sus composiciones. Sin embargo, su personalidad no es tan poderosa —como si fue, por ejemplo, la de Shostakovich— como para que no se haya de ver derrotado en su lucha contra la historia.

Las interpretaciones de Frank con la Sinfónica de Helsinborg no pasan de ser correc-

tas lecturas en las que no se aprecia una especial convicción. El sabor local en la *Danzas* y la comprensión global de la coloración instrumental que las obras precisan son las bazas jugadas en estas versiones. Tampoco las partituras de Tubin se prestan precisamente al despliegue del genio. Disco no muy importante, reservado a los amantes del sinfonismo marginal.

E.M.M.

WEILL: *Die Dreigroschenoper (La ópera de perra gorda)*. Con Lotte Lenya, Willy Trenk-Trebitsch, Erich Schellow, Johanna von Kóczán, Trude Hsterburg. Orquesta Sender Freies Berlin y Coro: Wilhelm Brückner-Rüggeberg. CBS Masterworks MK 42637. 1 CD. ADD.

WEILL: *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny (Auge y caída de la ciudad de Mahagonny)*. Con Lotte Lenya, Heinz Sauerbaum, Gisela Litz, Horst Günter, Georg Mund, Fritz Göllnitz. Coros Radio Norte Alemania. Orquesta (s.n.) dirigida por Wilhelm Brückner-Rüggeberg. CBS Masterworks M2K 77341. 2 CD. ADD.



En 1982 y 1983 los aficionados estuvieron de enhorabuena cuando CBS volvió a publicar *Dreigroschenoper* y *Mahagonny* en estas versiones de auténtica referencia e interés histórico insuperable. Eran dos álbumes, de 2 y 3 elepés respectivamente, el primero de los cuales contenía algunas canciones de teatro procedentes de otras obras de Brecht y Weill.

Con estos discos nos encontramos ante dos de las tres colaboraciones de Weill y Brecht a finales de los veinte y principios de los siniestros años 30. La otra fue *Happy End*, cuyo registro histórico prepara reeditar CBS este mismo año. *Happy End* fue en su momento un fracaso rotundo, mientras que *Mahagonny* apenas se saltó de algo por el estilo. En cambio, *Dreigroschenoper* es uno de los éxitos más considerables del teatro del siglo XX. Las tres obras constituyen una feroz crítica del sistema capitalista, pero en el caso de la *Opera* se ha dado la paradoja de que el protagonista se convirtió en uno de los personajes más populares del momento.

Musicalmente, la *Opera* utiliza diversos elementos del acervo popular urbano de aquella Alemania que se precipitaba a la ruina, y en especial el *Kabaret*. Ese mismo estilo que podemos ver en la película de Bob Fosse, pero sobre todo en *El huevo de la serpiente*, de Bergmann, donde se nos da una muestra lo más fiel posible de cómo debió ser aquel estilo irrepitible. Pues bien, una de las grandes bazas de estos dos discos es esa autenticidad, ese haber conservado el estilo, la verdad original de las piezas, su ferocidad crítica y su corrosividad, basadas en la fórmula del *kabaret* popular urbano de Weimar.

Esto se ha conseguido mediante el reclutamiento de una serie de cantantes-actores que aún podían poner en práctica lo aprendido poco más de veinte años antes. Ahora han transcurrido más de cincuenta y cinco desde que Hitler tomó el poder e hizo desaparecer cualquier rasgo de cultura de izquierda (y de la otra) en Alemania. La participa-

ción estelar de la cantante Lotte Lenya (actriz y cantante de la época, esposa de Kurt Weill y protagonista de la versión cinematográfica —de Pabst— de *Dreigroschenoper*) es una considerable garantía, pero lo es mucho más su supervisión artística.

Si *Dreigroschenoper* es una suerte de comedia musical (basada, como sabemos, en *La ópera del mendigo*, de John Gay, tema que siempre le gustó a Brecht, que también escribió una *Novela de perra gorda*), *Mahagonny* es una especie de contra-ópera, o de ópera compuesta para hacer reventar el sistema desde dentro. Como hemos podido aprender durante este agitado siglo, el arte no puede hacer estallar los sistemas. Pero el vitriolo puro que contienen algunas obras satírico-políticas como *Mahagonny* sigue siendo un molesto disolvente para un sistema de jungla organizada y guerra de todos contra todos como es el capitalismo. Y no me vengan ustedes ahora con que es una multinacional quien nos envuelve este producto anticapitalista, porque era peor aún cuando esto se grabó: Brecht moría en la RDA y estaba aún vigente la caza de brujas, en cuyo Comité de Actividades Antiamericanas había declarado años antes, con su estilo *bacilón*, el mismísimo Bertolt Brecht. Es decir: que se trata de dos álbumes magníficos para quienes gusten de estas obras, cuyo interés musical no es, pongamos por caso, el de la Escuela de Viena, pero que tiene que ver con lo más inquieto y experimental (en su día) del teatro y la cultura de nuestro siglo.

S.M.B.

YSAÏE: *Seis Sonatas para violín solo Op. 27. Lydia Mordkovich, violín. CHANDOS ABRD 1286. Distribución: Harmonia Mundi.*

Eugène Ysaÿe fue posiblemente el miembro más destacado de la escuela belga del violín. Continuador del famoso Henri Vieuxtemps, nuestro músico se puso pronto en la vanguardia mundial del virtuosismo de la especialidad. Pero no sólo su mecanismo era el resorte que disparaba la admiración general. Una vez en París, Franck, Saint-Saëns, D'Indy, Debussy y tantos otros le admiraban como intérprete de sus obras para el instrumento a solo y como activo músico de cámara. Ysaÿe desarrolló una excelente labor compositiva, pero no puede afirmarse que alcanzara con ella logros mínimamente comparables a su trabajo instrumental. Su estilo estuvo marcado por un academicismo que manejaba, ciertamente con soltura, las fórmulas del lenguaje postromántico. Como es lógico, dio lo más interesante en este campo en las obras dedicadas al violín. En este sentido, las *Seis Sonatas* recogidas en la grabación presentan una escritura no exenta de originalidad y, desde luego, de un consumado dominio del instrumento. El modelo de las composiciones es, como quizá no podía ser de otra forma, el de las *Sonatas y Partitas* bachianas, se cita incluso la *Partita en mi menor*, mezclada hábilmente con el *Dies Irae* en la *Segunda* de las piezas del belga. Reminiscencias barrocas y romanticismo terminal —la serie la firma Ysaÿe en 1923— conforman el original estilo de estas obras. Un estilo con

el que ha sintonizado suficientemente la violinista rusa Lydia Mordkoviitch, encargada de esta recuperación que nos propone la inquietante casa Chandos. La intérprete posee la técnica imprescindible para enfrentarse a la dificultosa escritura de Ysaÿe. Sale airosa del nada fácil empeño que es obtener claridad expositiva del laberinto de dobles cuerdas prescrito por el autor. Su sonido no es especialmente bello, mas sí aceptable.

E.M.M.

RECITALES

AUTORES VARIOS: piezas para órgano de Dunstable (*Agincourt Hymn*, sólo atribuido); Soler (*Fanfarría del Emperador*, arreglo de E. Power Biggs); Marcello (*Salmo 19*); Purcell (*Trumpet Tune*); Widor (*Finale de la Sinfonía n.º 6, Op. 42*); Bach (*Preludio y Fuga en Mi menor, BWV 533, Catedral*); Vierne (*Meditación, Preludio*); Franck (*Coral n.º 2 en Si menor*) y Dupré (*Cortejo y Letanía, Op. 19, n.º 2 y Final de las Siete Piezas, Op. 27*). Michael Murray, al órgano de la Catedral de St. John the Divine, Nueva York. TELARC CD-80169. DDD. 56'52".



Seiscientos años de órgano en la música europea: ésta es la panorámica que en principio parece ofrecer este disco, aun admitiendo que hay más de una transcripción y que se ponen de manifiesto ciertos períodos de tiempo de la historia del órgano que no están representados en él. De Dunstable, fallecido en 1453, pasamos al padre Soler, nacido en 1729: ahí, por ejemplo, habría ido de perlas incluir una pieza de Antonio de Cabezón (ca. 1510-1566), y de ese modo, además, la contribución hispánica a la música para órgano habría quedado mejor representada.

Por lo tanto, el disco se nos presenta como una selección de piezas cortas transcritas o pensadas ex profeso para órgano, útil ante todo para aquellos que, desconociendo el repertorio del «rey de los instrumentos», deseen introducirse en él sosegadamente y en pequeñas dosis.

Las principales cualidades de Michael Murray creo que son el contraste y una adecuación camaleónica a cada época y estilo, aunque parece sentirse especialmente cómodo con el *Finale* de la *Sexta Sinfonía* de Widor y con las piezas de Dupré, que fue su maestro y del que publicó en 1985 una biografía. La toma de sonido, además, se beneficia de una claridad que no habíamos hallado en otras realizaciones del sello Telarc.

Destaquemos, en fin, y como ejemplo a imitar, que en el folleto explicativo que acompaña al compacto se especifican la constitución y características del gran órgano de la catedral neoyorkina de St. John the Divine (empezado en 1910 y ampliado en 1953).

Jo.R.B.

TONADILLAS ESCENICAS DEL SIGLO XVIII. ARANAZ: *La maja limonera*. ESTEVE: *El hidalgo admirado*. CALTEL: *Silencio, patio mío*. LASERNA: *El majo y la italiana fingida*. María Aragón, mezzos; Luis Alvarez, baritono. Grupo Lírica XVIII. Di-

rector: Miguel Angel Tallante. ETNOS 02-A-XLIII. Digital.

La Tonadilla sigue planteando problemas a los que por el momento no se les ve fácil solución. El primero es el del acercamiento, pues, dado el *corpus* enorme —más de dos mil obras— nunca se está seguro de estar escogiendo piezas valiosas. Pero todavía más peliagudo es el hallazgo del tono *castizo*, escollo con el que tropiezan incluso conjuntos como Hesperion XX, a juzgar por sus actuaciones en directo. Mucho nos tememos que el presente registro no venga a resolver la cuestión. Como ocurre con tantos otros discos de Etnos, hay que valorar positivamente su apuesta en favor de la música española. Esta primera grabación de Tonadillas escénicas del XVIII, sin embargo, no da precisamente en la diana. La chispa, el peculiarísimo sentido popular del humor, están casi por completo ausentes de las interpretaciones. Se ha utilizado un conjunto instrumental que sencillamente no da la talla en el aspecto técnico. Este es un lastre demasiado pesado cuando se quiere dar nivel a un trabajo que la fonografía va a conservar. La dirección de Tallante no salva la parte instrumental; todo lo contrario, sus tempi morosos y la falta de incisividad acaban condenando el producto. En lo vocal, María Aragón no parece una elección muy feliz. Nasal, algo afectada y con tendencia a hacer ininteligible el texto que canta. En cambio, Luis Alvarez obtiene una contribución mucho mejor, vocalmente y por intención, que es el elemento más ajustado de todo el disco. La grabación peca de una sequedad que se nos ha asegurado desaparecerá cuando sea editada en disco compacto. El disco quizá debiera mover a Etnos a repensar su política de intérpretes, que no siempre es acorde con su interesante plan de grabaciones.

E.M.M.

MUSICAS TRADICIONALES

MAROC: *Ustad Massano Tazi. Música clásica andaluza de Fès. Nauba Hijaz al-Kabir. Nauba Istihlal.* CD Ocora HM83. DDD. 73'.



La música clásica andaluza de Marruecos sufría de su confrontación con otras músicas del mundo árabe (la música irakí, por ejemplo) no se habla aquí del valor intrínseco de cada una, sino de su conservación, transmisión y evolución. Los músicos irakíes se mantienen impermeables a toda influencia europea, tanto en la instrumentación como en los temas musicales. En todo el Magreb (y en Egipto, pero de forma distinta), los instrumentos de cuerda frotada fueron sustituidos por violas primero, y después por violines y cellos, cada vez en mayor número. El desequilibrio sonoro y tímbrico redujo el papel de los instrumentos tradicionales a un simple color local.

Este disco se inscribe dentro del replanteamiento interpretativo con instrumentos y fraseos históricos que hubo en Europa a partir de los años sesenta. El conjunto musical está formado, según los cánones vigentes hasta el siglo XVIII, por un intérprete de

Musami (canto melismático), el Suisan (pequeño laúd de tres cuerdas, olvidado hace un siglo), la viola (¡cuerdas de tripa!), el 'Ud y el Tar. La música así restituida recobra su vitalidad original. Ocora publicó otro disco de música andaluza de Marruecos (comentado en SCHERZO de abril 88) por la Orquesta de Fès con las mismas nauba-s. La escucha paralela de las dos versiones es apasionante, tanto como la confrontación de, digamos, dos *Misas en si* interpretadas por Parrott y Karajan.

Un punto negro: ya que empezamos a tener acceso a un repertorio en su versión original, no sería mucho pedir a Ocora un esfuerzo más, poder escuchar las nauba-s en su integridad y no sólo unos extractos.

RUMANIA: *Música de los gitanos de Valachie. Los Taraf de Clejani.* OCORA C 559036. Importador: Harmonia Mundi.



El sello Ocora es un reclamo para los aficionados a la música tradicional. Sus registros reúnen calidad sonora, trabajo etnomusicológico riguroso y buena selección de material, recogido siempre in situ.

El disco que aquí se comenta fue realizado por el Instituto Etnológico y Dialectológico (ICED) de Bucarest el 8 de diciembre de 1986 en el curso de una misión efectuada por los archivos internacionales de música popular (AIMP) del Museo de Etnografía de Ginebra y la Radio Suisse Romande. Está compuesto por fragmentos de baladas y danzas interpretadas por los Gitanos de Valachie, Los Lautari de Clejani, excelentes músicos y cantantes, al igual que conocedores de las distintas danzas y ritmos tradicionales (Horă, Sirbă, Briul, etc.).

Como sus antepasados del siglo XV son profesionales que no faltan en ninguna fiesta ni boda haciendo las delicias de los presentes.

Seis músicos con edades comprendidas entre los 67 años del mayor y 29 del más joven que interpretan a el violín, contrabajo, tabal o cimbalón, acordeón y fluvier o flauta indistintamente las piezas que componen este disco compacto, que en ocasiones posee una gran influencia de la música tradicional turca reconocible en el fraseo modal y melismático de las melodías y en los ocasionales usos de intervalos microtonales, etc. Por otra parte, hay características claras del sistema musical de Occidente. Pero lo que distingue a los Lautari de Wallachia es la manera de incorporar todas estas influencias dentro de una única síntesis.

Contadas son las ocasiones que tenemos los aficionados a este género musical como para desaprovechar la ocasión que nos ofrece este disco. Se lo recomiendo.

C.A.

En el n.º 28 (octubre 88) de SCHERZO se omitió la firma en la crítica de los *Cuartetos n.ºs 10 y 11* de Simpson (pág. 59). Corresponde a las siglas P.E.

Una bella oferta de Deutsche Gramophon: 20 th Century Classics

Aunque el disco clásico sea el pariente pobre de los sellos discográficos, por su mayor coste y menores ventas, a veces aparecen ofertas como ésta, que no sólo ofrece *clásico*, sino música de esa que el público mayoritario suele rechazar. Se trata, sin embargo, de un magnífico lanzamiento de música del siglo XX que, en 18 discos, nos ofrece un importante panorama de ese repertorio, aunque lógicamente falte algún nombre y sobre alguno también. Y no sólo se encuentran los ya asimilados, como Stravinski, sino también los aún poco comprendidos, como Ives, Schoenberg, Webern o Messiaen, y además unos cuantos conspicuos representantes de la vanguardia de posguerra. Es una muestra del lado beneficiosamente cultural de un sello habituado a los grandes éxitos de masas y de cómo el disco puede constituir un vehículo de promoción de primer orden de lo más rico de la creación musical.

Hemos dividido los 18 discos de los dos lanzamientos en tres rúbricas (advertimos antes que la mayoría constituyen más de un antiguo elepé). En la primera, *los clásicos*, el aficionado tiene una serie de valores seguros, aunque el gusto puede variar en uno o dos nombres. En la breve segunda encontrará un disco compuesto por autores no siempre intermedios (el 11) y otros dos que muy bien podrían integrarse en los clásicos: lo generacional manda en este caso. Al final tiene cinco excelentes muestras de lo que se denominó *vanguardia*, y aquí se impone el riesgo, ya que son obras demasiado recientes para que podamos asegurarle al lector que invierte sobre seguro, a falta de plena perspectiva. A cambio, se trata realmente de productos de nuestro tiempo. Entre los vanguardistas faltan, para tener un pleno, el desigual Stockhausen y el decisivo Boulez, este último presente como intérprete en algunos de los discos (ver relación). Recorreremos estos 18 CD con brevedad:

Los clásicos

1) Excelente *Barba Azul*, lírico y humanísimo, tanto en lo vocal como en lo orquestal, donde la pareja se enfrenta en un nivel de igualdad que excluye el terror de otras versiones (Kertesz) y potencia la lucha basada en el amor y el respeto mutuo, con auténtica dimensión trágica. Alternativas: segunda de las tres de Ferencsik (con Melis), Boulez, Solti, Dorati.

2) Magnífico y equilibrado, si bien superior en la *Suite* y en los *Altenberglieder* que en el *op. 6*. Esperamos una *Lulu*-ópera de Abbado, nada difícil dadas las circunstancias. Alternativas para el *op. 6*: Dorati, Karajan, las dos de Boulez.

3) Pasable *Concerto*, pero muy inferior al de los propios Boulez y Barenboim con Gawrilof. Discutible *Sonata*, de inadecuada crispación; alternativas: Bucquet y Gould. Excelente *op. 5*, sin rival en el mercado.

4) La *Sinfonía Matías el pintor* es de un interés menor que el de la ópera de que proviene. La lectura de Steinberg es intensa siempre, lírica en el *Concierto angélico*, dramáticamente contenida en el *Entierro* y des-

lumbrante en la *Tentación*. Las otras dos obras, menos habituales, merecen la atención de cualquier aficionado a la música de nuestro siglo, y además están muy bien interpretadas. Sorprende la fuerza del *Estrangulador* en solista y en director.

5) Poderosas y enfáticas versiones de unas obras de interés relativamente menor al cabo de los años. Alternativas: la integral de Baudo para Supraphon, hoy inencontrable, que se publicó parcialmente en España. En cualquier caso, es un disco muy recomendable para quien sí aprecie las obras.

6) Cierta ausencia de idioma hace preferible las *Cuartas* de Stokowski o Farberman, aunque sospechamos que aún está por decir algo realmente grande de esta sinfonía de Ives. Mucho mejor *Central Park*, que ya había dirigido Ozawa supervisado por Bernstein. Es una lástima que falte el otro componente del dúptico. *The unanswered question*, pero el disco es ya demasiado generoso. Las *Three Places* (primero de los dos *Sets* para orquesta) se presentan con la misma orquesta, en estupenda lectura del entonces jovencísimo Tilson Thomas, defensor afortunado de su compatriota hasta hoy mismo.

7) De absoluta referencia en cuanto integral, con sola otra comparable, aunque muy distinta, la más clásica de Gould. Pollini es más lírico, más cálido, más aparentemente arrebatado. Este disco es uno de los grandes clásicos del sonido grabado.

8) Afortunadísimo acercamiento en Bernstein a Stravinski en obras muy distintas, de muy diferente época e intención. Deslumbrante e impecable en la compleja y veloz rítmica de *Las bodas*, espiritual y sutil en la íntima *Misa*, se trata de uno de los mejores registros de alquien que ha grabado mucho y a menudo muy bien. Tal vez haya mejores *Misas*, Preston, pero dudo que haya mejores *Bodas*.

9) Este disco formaba parte del álbum de 4 elepés con obras orquestales de la Escuela de Viena. Es una buena muestra de lo bien que entiende el temperamental y teatral Karajan a sus excelsos compatriotas. El CD incluye una buena parte de la obra orquestal catalogada de Webern. Es recomendable escucharlo junto con el de Boulez, que contiene alguna más y constituye una visión completamente distinta y complementaria. Ambos carecen de rival, salvo en alguna obra suelta.

10) Generosísima selección del álbum de 3 elepés de Atherton con obras de Weill (1976). Buena y contenida lectura de la suite de *Dreigroschenoper*; más teatral la del *Pequeño Mahagonny* (obra anterior a la ópera, pero con conato de acción); gran esfuerzo en el *Concierto*, obra que acaso hoy día conserva un interés menor, pese a su mayor ambición (¿paradoja?).

Los intermedios

11) Este disco era un *tour de force* del LaSalle para demostrar su versatilidad y en qué medida la base de su interpretación era la música del siglo XX. Dos obras clásicas (las de los polacos), otra de gran interés en un sempiterno vanguardista (Cage) y una

oportunidad de acceder a Mayuzumi, que luego continuó por derroteros muy distintos.

12) Los dos Britten de Giulini son un clásico. Hay una excelente *Serenata* junto a una buena lectura de *Illuminations*, que no superan las antiguas de Britten con Pears, todo hay que decirlo. Como complemento, una *Guía* especialmente didáctica protagonizada por Maazel, que a su vez no supera la de Giulini para EMI. En cualquier caso, este CD es una excelente oportunidad para introducirse en Britten.

13) Muy buena lectura de una de las obras más importantes de nuestro siglo, aunque las preferencias pueden inclinarse por determinadas versiones más o menos contemporáneas de ésta (Tashi, o la de R. de Leeuw al piano), o más antiguas (la de G. de Peyer al clarinete, la de Messiaen al piano). No hay que olvidar, en cualquier caso, que esta hermosa grabación animada por Barenhoim contó con la opinión y presencia activa del propio compositor.

Los de posguerra

14) *Coro* es una obra muy típica de Berio, compositor en que se unen la militancia de izquierda y la búsqueda constante de nuevas pautas sonoras, ambas indisolublemente unidas. Se diría que Berio se plantea en cada obra el tratamiento de unos medios hasta el agotamiento: las posibilidades de la voz femenina en *Sequenza III*, la fórmula concertante en el *Concierto para dos pianos*, la venerable forma sinfónica en *Sinfonía...* En *Coro* se explora la relación entre voces solistas o en conjunto con instrumentos en todas sus posibilidades. Hay un tratamiento lejanamente folklórico (menos reconocible que en sus antiguas *Folk songs*) donde los solistas del coro cantan textos populares de diversas lenguas y procedencias, y el conjunto de 40 cantantes forma bloques sonoros compactos a partir de textos de Pablo Neruda. Esta obra maestra, compleja, difícil y fascinante, tiene un excelente intérprete en el propio compositor.

15) Estas cinco obras de Ligeti constituyen grabaciones de tres momentos muy distintos e incluyen obras del compositor escritas en la década de los 60, es decir, los últimos momentos de la vanguardia más rabiosa. Es una buena muestra de una época y de un periodo de este compositor, con algunas piezas realmente magistrales, como el *Concierto* o el *Cuarteto*, en una época muy anterior a esa culminación que para Ligeti fue el *Gran Macabro*, pero cuando ya había escrito su conocido *Requiem*. El maestro Boulez defiende en algunas obras la música de su compatriota de adopción, de otro músico de esa vanguardia entonces combatiente.

16) Tres excelentes obras orquestales de lo que, por desgracia, resultó ser la época final de Maderna. Magnífica *Aura* y discutible *Quadrivium*, cuya larga duración contiene en realidad dos obras diferenciadas, en la primera de las cuales el protagonismo es de la percusión. Mag-

nífica dirección de Sinopoli en un momento (1980) en que iba a dar el salto a intérprete favorito de la DG, que acaso buscaba nombres para sustituir al gran di-vo salzburgués cuando llegase lo inevitable.

17) Otro compositor de izquierda como hombre y como músico. Tres muestras de su modo de hacer a partir de cinta magnética. Dos de ellas, con voz, mezcla favorita del autor de *La fabbrica illuminata*. Se trata de grabaciones de tres discos distintos, dos de las cuales ya se unieron en cierto magnífico álbum quintuple con Pollini y música del siglo XX.

18) Cuatro obras de cámara y dos orquestales (*Quatrain* y *Bandada*) de un compositor radicalmente desconocido en España y que merece figurar junto a los grandes nombres de la vanguardia de posguerra presentes en esta relación. La belleza de obras como *Bandada* es plenamente accesible a quienes temen la música contemporánea. A partir de ella, además, será más sencillo y grato el acceso a las otras cinco obras. El conjunto supone una pequeña antología del compositor, al tratarse de piezas compuestas entre 1961 y 1975.

En resumen: se trata de una preciosa serie sumamente recomendable, pese a algún que otro punto negro inevitable, de un nivel medio más que excelente y siempre exquisito. Esta música, con este sonido redigitalizado (todas las grabaciones son ADD, menos la 16, que es AAD) y lo económico del precio de su soporte en CD, es una oportunidad única porque ra-

ras veces la veremos así, junta y en tan buenas condiciones.

1 BARTOK: El castillo de Barba Azul. Varady, Fischer-Dieskau. Bayerisches Staatsorchester: W. Sawallisch. 4232336-2. 58:20 mns.

2 BERG: Suite de Lulu. Altenberg Lieder. Tres piezas op. 6. M. Price. O.S. Londres: Abbado. 423238-2. 66:32 mns.

3 BERG: Concierto de cámara. Cuatro piezas para clarinete y piano op. 5. Sonata op. 1. Ensemble Intercontemporain. Barenboim. A. Play Zuckerman. Dir.: P. Boulez. 423237-2 49:22.

4 HINDEMITH: Sinfonía «Matías, el pintor». Música para cuerda y metales. Concierto para viola «El estrangulador de cisnes». O.S. de Boston: W. Steinberg (Matías y Música). Daniel Benyamin, viola. Orquesta de París: Barenboim (Estrangulador). 423241-2 69:49 mns.

5 HONEGGER: Sinfonías núms. 2 y 3. O.F. Berlín: Karajan. 423242-2.

6 IVES: Three places in New England. Sinfonía n.º 4. Central Park in the dark. O.S. Boston: Ozawa y Tilton Thomas (este, Three Places). 423243-2 57: 06mns.

7 SCHOENBERG: La obra para piano (opp. 11, 19, 23, 25 y 33) M. Pollini. 423249-2. 50:01 mns.

8 STRAVINSKI: Las Bodas. Misa. Argerich, Zimmerman, Katsaris y Francesch, pianos. Mory, Parker, Mitchinson y Hudson, solistas de Las Bodas. Trinity Boys' Choir (Misa). English Bach Festival Chorus. Miembros de la English Bach Festival Orchestra y Conjunto de percusión de la English Bach F. O. Dir.: L. Bernstein. 423251-2 44:29 mns.

9 WEBERN: Passacaglia op. 1. Cinco movimientos op. 5 6 piezas op. 6. Sinfonía op. 21. O.F. Berlín: Karajan. 4232354-2. 46:04 mns.

10 WEILL: Kleine Dreigroschenmusik. Maha-

gonny Songspiel. Concierto para violín. Nona Liddell, violín. Dickinson, Thomas, Langridge, Partridge, Luxon, Rippon (solistas de Mahagonny). The London Sinfonietta: Atherton. 423255-2. 71:24 mns.

11 CAGE, LUTOSLAWSKI, PENDERECKI, MAYUZUMI: Cuartetos de cuerda. La Salle. 423245-2.

12 BRITTEN: Les Illuminations. Serenata para tenor y trompa. Guía de orquesta para jóvenes. Tear, Clevenger. O.S. Chicago (Serenata), Philharmonia O. (Illuminations), O. de París (Guía). Giuliani y Maazel (este, Guía). 423239-2.

13 MESSIAEN: Cuarteto para el fin del tiempo. Yordanoff, Tetard, Desormont, Barenboim. 423247-2. 48:57 mns.

14 BERIO: Coro. O.C. de la Radio de Colonia: Berio. 423902-2. 56:48 mns.

15 LIGETI: Concierto de cámara. Ramifications. Cuarteto de cuerda n.º 2. Aventures. Luz aeterna. Ensemble Intercontemporain: Boulez (1, 2 y 4). Cuarteto LaSalle (3). Coro de la Radiodifusión de Alemania del Norte, Hamburgo: Helmut Franz (5). 423244-2. 68:13 mns.

16 MADERNA: Quadrivium. Aura. Biograma. O.S. de la Radiodifusión de Alemania del Norte: Sinopoli. 423246-2. 67:25 mns.

17 Nono: Como una ola de fuerza y luz... sofferte onde serene... Contrapunto dialettico alla mente. Taskova, Pollini, O. S. Radio Baviera: Abbado (Como una ola). Pollini (... sofferte) Poli, Bove, Mazzoni, Vicini, Troni, Coro Cámara RAI de Roma: Nino Antonellini (Contrapunto). 423248-2. 64:04 mns.

18 Takemitsu: Quatrain, Desciende una bandada sobre el jardín pentagonal, Stanza, Sacrifice, Ring, Valeria. TASHI y O.S. Boston: Ozawa (1 y 2). Varios solistas, dir. por Hiroshi Wahasugi (3, 4, 5 y 6). 423253-2 59:45 mns.

Santiago Martín Bermúdez

Voces en estudio

Cinco entregas de la marca inglesa en la colección vocal Studio de un total de veinte intérpretes de su riquísimo catálogo, que van de Georges Thill a Lucia Popp, presentados con buen nivel técnico y a un precio económico, a juzgar por los presentes.

La colección de canciones interpretadas por Victoria de los Angeles, entre lo popular y lo culto, es el registro que llevó en su día el título *En alas de la canción*, tomado de la composición, que abría el recital de Mendelssohn, y que aquí se cambió en el más genérico de *El mundo de la canción*. Grabado en 1964-65 es un ejemplo acabado del arte, versátil y refinado, de la soprano como intérprete de cámara, que da a cada autor elegido su carácter justo con una gracia y hechizo en su canto realmente fascinante, sin que algún decaimiento vocal pasajero empañe la calidad de este disco ya célebre. El CD se completa con las 5 canciones negras de Montsalvatge y los 4 madrigales amorosos de Rodrigo (1962) en los que Victoria no tiene competencia posible. Disco renovable o adquirible, según los casos, por más que la traducción al láser mejora perceptiblemente el sonido de la anterior reedición en LP.

El recital Schubert del liederista por antonomasia Fischer-Dieskau recoge registros realizados entre 1958 y 1965. La categoría del barítono alemán en esta parcela interpretativa no admite controversia. Si a veces puede resultar ampuloso o demasiado medido en sus lecturas, la autoridad, el fraseo, el fervor son de categoría. Con Moore al piano la combinación voz-instrumento es, en este caso, perfecta.

El Mahler de Christa Ludwig comprende los dos ciclos completos: el del *Muchacho vagabundo* y el de *Los niños muertos*, grabados ambos en 1958, con Boult y Vandernoot, respectivamente, que ponen más oficio que elevación. De Rückert figuran los números 1, 3 y 5 y de *Des Knabenwunderhorn* los que se titulan *La vida terrenal* y *Donde suenan las brillantes trompetas* de 1964. Quizás a la Ludwig le falte algo de madurez o profundidad en su acercamiento a estas complejas páginas, pero la voz es siempre de mucha presencia y la intérprete enérgica y cuando Klemperer la acompaña, con mayor proyección íntima.

El recital Schwarzkopf, subtítulo *Arias románticas*, incluye fragmentos de *Tannhäuser*, *Lohengrin* (en el dúo, con la magnífica Ortrud de la Ludwig), *Freischütz*, *La novia vendida* y *Eugene Onegin*, realizados en 1956, excepto el citado dúo de la segunda obra que es de dos años después. En un momento de plena forma, vocal y artística, de la gran soprano que, por así decirlo, amplía para la posteridad el conocimiento de su repertorio (sobre todo el Wagner blando y Weber) que no tuvo plasmación completa en disco, algo que correspondió a su equiparable colega Elisabeth Grummer. Por algo está detrás del registro Walter Legge para subsanar este vacío artístico. Tales presupuestos ya son suficientes para destacar el nivel de este recital, que excluye (sabiamente) tres fragmentos de ópera italiana, grabados a la par, y que variaría substancialmente la valoración general de esta excelente entrega.

De la generación siguiente a los cuatro cantantes anteriores, Lucia Popp, en los al-

bores de su carrera, ofrece un recital Haendel (*Rodelinda*, *Serse*, *Ottone*, *Giulio Cesare*, *Joshua*) y Mozart (*Esultate*, *Laudate Dominum*, *K.339-321*). La soprano, cantante correcta, musical y diligente es intérprete siempre digna y segura, pero algo menor en comparación con los otros cuatro. Su Haendel podría estar más trabajado (*el da capo de Piangere la sorte mia* se canta sin ninguna variación). Las páginas de Mozart están mejor ofrecidas, pero el registro presenta un modesto interés.

Fernando Fraga

VICTORIA DE LOS ANGELES: Mendelssohn, Grieg, Brahms, Dvorak, Martini, Hahn, Delibes, Sadere, Yradier, Ovalle, Luna, Chapi, Montsalvatge, Rodrigo. Sinfonía de Londres, Société Concerts Conservatoire. Frühbeck de Burgos. EMI CDM 7695022, ADD. Duración: 60'51".

DIETRICH FISCHER-DIESKAU: 21 lieder de Franz Schubert. Gerald Moore, piano. EMI CDM 7695052, ADD. Duración: 69'07".

CHRISTA LUDWIG: Lieder eines fahrenden gesellen, Kindertotenlieder, 3 Rückertlieder, 2 Lieder aus der Knabenwunderhorn. Filarmonía, Boult, Vandernoot, Klemperer. EMI CDM 7694992, ADD. Duración: 68'14".

ELISABETH SCHWARZKOPF: Wagner, Weber, Smetana, Tchaikovsky. Filarmonía, Susskind, Allberg, Schmitz. EMI CDM 7695012, ADD. Duración 70'26".

LUCIA POPP: Haendel y Mozart. English Chamber orchestra. Ambrosian Singers, Georg Fischer. EMI CDM 7695462, ADD. Duración: 53'45".

JOSE HERRANDO: *Tres sonatas para violín y bajo sólo y una más para flauta travesera o violín entre las que se incluye la intitulada: El jardín de Aranjuez en tiempo de primavera, con diversos cantos de pájaros y otros animales. Introducción y transcripción Lothar Siemens Hernández. Sociedad Española de Musicología. Madrid, 1987. Vol. de 57 pp. 31 x 22 cm.*

José Herrando (ca. 1720-1763), violinista, compositor y tratadista era hasta ahora uno de esos ilustres desconocidos de nuestra música de XVIII; su «Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín» atrajo en los últimos años la atención de varios autores, especialmente Mark H. Jasinski por su coincidencia con los tratados de violín de Geminiani y Leopold Mozart (siendo absolutamente contemporáneo de ellos) que muestran una avanzada concepción de la técnica del instrumento. Sobre la difusión de estos libros opina Siemens que «en materia de tratados para violín, se produjo en aquellos años un pacto de reservas de mercado entre varios músicos europeos, en el que entró Herrando».

Desde que José Subirá intentó en 1927 un primer acercamiento a la vida y obra de Herrando, se han sucedido esporádicos intentos de resolver las cuestiones que rodearon a ambas incluyendo la curiosa versión fonográfica por Josefina Salvador (Monumentos de la Música Española n.º 12) a partir de la realización de seis sonatas por Vicente Asensio (Madrid, 1983). Sobre estas sonatas escribió en 1963 Romain Rolland: «Herrando, gran músico español, se nos revela en estas obras como el Scarlatti español del violín». Trece años más tarde señalaba Miguel Querol las divergencias estructurales entre Scarlatti y Herrando aproximando a éste al modelo centroeuropeo del Clasicismo y apartándolo del italo-ibérico para concluir: «Un estudio profundo y comparativo de las sonatas de Scarlatti, Soler y Herrando, sin descuidar las de C.F. Manuel Bach, contribuirán sin duda a establecer mejor los méritos y la personalidad de Herrando en la historia de la sonata».

Una vez más hemos de admirar el *olfatto musical* de Querol, quien no conocía la reciente tesis de Jasinski, al orientar la atención hacia Carlos Felipe, sin duda por la radical modernidad de Herrando que lo emparentaba con el estilo galante o mejor aún con la *sensiblería* que Bach puso de moda. Como explica Siemens: «los movimientos animados son monotemáticos bipartitos, y sus frescas ideas aparecen articuladas con ligereza y desenfadado (...) Los tiempos lentos aportan cierto sentimentalismo cantábil, casi operístico, y en el tercer movimiento se vuelve a la fórmula del primero, cuando no al tema con variaciones. Hay en todo ello un rechazo implícito al cultivo de la sonata *da chiesa* corelliana en cuatro tiempos que practicaban los grandes violinistas italianos en Madrid y, en todo caso, también un deseo de manifestar adhesión a las aportaciones violinísticas del último Tartini».

Lothar Siemens nos entrega ahora nueva música violinística de Herrando que viene a ratificar lo anteriormente dicho sobre la vinculación centroeuropea de su autor y que, según mi parecer, no es exclusiva de Herrando por más que el violinista fuera indis-



LIBROS

tible pionero; autores más tardíos como Gamarra o Almeida presentan elementos de vinculación francesa y vienesa que en alguna ocasión he intentado vincular con la recepción española de las tesis fisiocráticas y los escritos económicos de Quesnay que generan el interés ilustrado por la redistribución de la tierra y el tratamiento científico de los cultivos. Evidentemente no poseo argumentos para integrar a Herrando en mi modelo.

La aportación de una obra descriptiva que coincide con la oferta habitual de los cantantes de nuestros teatros en el reinado de Carlos III e incluso de Carlos IV es una primicia que ayuda a dibujar la realidad cotidiana de las habilidades mostradas por los virtuosos de instrumento hasta bastante más allá de la muerte de Herrando. Otra primicia extraordinaria es la aportación de una sonata para travesera cuya adscripción organológica admite escasas dudas. Las dos sonatas de violín son de alto interés, especialmente el bellissimo Andantino amoroso de la sonata en la mayor, y se me antojan de mayor interés global que las seis sonatas publicadas por Asensio, aun del formidable Adagio de la quinta sonata asimismo en La mayor.

El criterio de Siemens es estricto y propone la histórica práctica de violín y bajo frente a la propuesta, anquilosante, de violín y teclado. Por ello las publica en doble pauta y componiendo (e indicándolo así) el bajo de la sonata para travesera con el mismo buen criterio que lo hiciera en semejantes ocasiones como en sus ediciones de Patiño. Sería crasa injusticia no destacar la precisa discusión de fuentes y la caracterización de los criterios de edición por ser capítulos que no son atendidos con excesiva frecuencia por parte de nuestra musicología.

La edición e impresión son de gran belleza desde el cuidado y pulcritud del grabado musical a la distribución de espacio y configuración plástica de la página. El título es muestra de fino humor erudito y la exquisita *broma iconográfica* que Liliana propone en la portada, curiosismo *naïf historicista*, apoya la tesis de que el buen paño en el escaparate se vende (que no en el arca). La renovación de los criterios sobre lo que es la presentación de una obra musicológica es una deuda que todos tenemos con el matrimonio Siemens.

X.M.C.

EDUARDO STORNI: *Villa-Lobos, Colección «Clásicos de la Música», Espasa Calpe, Madrid, 1988, 160 páginas.*

Con motivo del centenario del músico brasileño Eitor Villa-Lobos, la editorial Espasa Calpe decidió publicar una biografía suya en la colección «Clásicos de la Música». Encargó la tarea al musicólogo y compositor argentino Eduardo Storni quien ha dado ya, en la misma serie, unos volúmenes sobre Bruckner, Johann Strauss y Alberto Ginastera.

Los materiales biográficos y el elenco de la vastísima obra villalobiana tienen fuentes precisas, que Storni utiliza e invoca: los trabajos de Vasco Mariz, Eurico Nogueira, Marcel Beaufils, Marco Pereira, Souza Lima. A ellos agrega su particular visión del músico sudamericano, basada en criterios románticos acerca del genio y el espíritu de la tierra.

Para Storni, Villa-Lobos es un caso de saber infuso que no necesita formación ni escuela, lo cual explica su autodidactismo. De otra parte, sus contactos con la música popular brasileña, sobre todo con los *seresteros* y *choroes* de los estados sureños, lo impregnan del genio de la raza y del suelo, que anima a su espíritu creador.

Storni opone un modelo de compositor americano, que parte de la pura audición como sistema, sin apenas información, y el modelo del músico europeo (Schönberg, Ravel) cuyo punto de partida es la especulación mental alimentada por la cultura filosófica. Villa-Lobos habría aprendido la música «de los pajaritos de la selva y los gritos de las fieras», sin apenas consultar el tratado de Vincent D'Indy.

Desde luego, todo esto no sólo es discutible, coma cualquier opinión humana, sino difícil de creer. Imaginar a Ravel como a un señor que sólo componía por deducción y era ajeno a las seducciones del sonido (tan luego un armonizador y orquestador como él) es excesivamente arriesgado. Pensar que Villa-Lobos aprendió armonía y técnica instrumental de los pajaritos brasileños es harto conjetural. Que un músico sea autodidacta no quiere decir que sea *naïf*. Que aprenda con facilidad y rapidez lo que otros han de roer con dolor y paciencia no implica que carezca de información. En el siglo XX hay poco arte ingenuo, virginal y primitivo. Todo es consecuencia de una larga historia cultural, todo prolifera de citas, refritos y parodias, por más brasileño que uno sea.

En otro sentido, esta intelección romántica del artista como genio popular y telúrico tiene muy pobres consecuencias críticas. Por el genio se justifica todo pero se explica muy poco. La tierra, de su lado, tiene unas emanaciones que pertenecen al secreto de una comunidad y los de afuera se quedan en ayunas. Lo que ha servido al arte para conmovir y hacer pensar a los hombres es lo contrario: que llega a todos y es universal, sin que medien misterios ni arrebatos genialoides.

El autor pasea a un Villa-Lobos unilateralmente dotado y ejemplar por un mundo en que casi todo es malo, torpe y perverso. Aprovecha para no dejar títore con cabeza, incorporando a su acidez crítica una elevada dosis de vitriolo, que no contribuye a su solidez, sino todo lo contrario. Todo esto completa la visión romántica del artista, ge-

nio portador de la luz y la hondura, en medio de un mundo filisteo, poblado de tontos y mediocres.

El libro de Storni cumple una función útil, como almacén de noticias acerca de Villa-Lobos. Aun en sus aspectos discutibles y más allá de la actitud pleiteante y agresiva del autor, el lector puede utilizarlo para orientarse en la obra vasta y compleja del compositor brasileño.

B.M.

MOSCO CARNER: *Puccini*. Traducción: Ariel Bignami. Javier Vergara Editor. Buenos Aires, 1987. 557 páginas.

Desde las páginas de esta sección de crítica bibliográfica se ha insistido hasta la náusea en la necesidad de que los editores cuiden mucho más los productos que sacan al mercado. La escasa calidad del castellano de los traductores, su ignorancia de la terminología estrictamente musical, y la arbitraria decisión del editor de suprimir los índices onomásticos y de obras, cosa que ocurre siempre en los libros de Javier Vergara, merman considerablemente el valor de unos textos, que muchas veces son en su lengua original de total referencia. Esta es de nuevo la situación del *Puccini* de Carner en la versión española. Es lástima que este magnífico libro pueda ofrecerse en semejantes condiciones, porque indudablemente estamos ante el mejor y más amplio trabajo que nunca haya estado disponible en castellano sobre el autor de *La Bohème*. Esto no es de extrañar, pues incluso en la bibliografía internacional acerca de Puccini el libro de Mosco Carner ocupa un lugar de primerísima fila. Las apretadas 557 páginas del texto nos ofrecen una documentada biografía de Puccini, que no teme ocultar los aspectos más comprometidos de su discurrir vital, y secciones dedicadas al artista y su obra. Una imagen muy nítida del estilo pucciniano es la perfilada por la pluma de Carner, que se detiene a analizar algunos de los temas recurrentes en las óperas del gran italiano. Carner demuestra ser no sólo un

musicólogo de peso, sino un psicólogo muy agudo. La tercera parte de la obra, dedicada al estudio de las composiciones puccinianas, desde las piezas juveniles a *Turandot*, examina pormenorizadamente y con profundidad musical el legado artístico del genio de Lucca.

E.M.M.

MANUEL PEDRO FERREIRA: *O som de Martin Codax - The Sound of Martin Codax*. Prefácio de Celso Ferreira da Cunha. Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Lisboa, 1986. Vol. de 221 pp. + pliego de facsímil del códice + disco single de 33 1/3 rev. 30 x 21,50 cm. Intérpretes: Helena Afonso (soprano) y José Prixoto (laúd marroquí).

Las *Cantigas* de Martín Codax son un mito de la música ibérica medieval cuya extraordinaria producción trovadoresca nos ha llegado de la mano de la parte literaria con pérdida de la musical. La biografía del Pergamino del librero Vindel es, asimismo, merecedora de un relato nacido de la pluma de nuestro compañero en SCHERZO, el bachiller Sansón Carrasco, pues tras su redescubrimiento y nuevo extravío salvó su probable futuro como pantalla de lámpara para hallar reposo en la Pierpont Morgan Library de New York, hace ahora 11 años.

Tan merecido reposo se ha visto acompañado de una revitalización del interés por el Pergamino, que en nuestro país inició Ismael Fernández de la Cuesta, que ha llevado la bibliografía codaxiana a cerca de los doscientos títulos. Ciento setenta facilita Ferreira, musicólogo portugués que ha afinado con el desafío preciso de abordar el tema desde todas las perspectivas precisas: Codicología, Filología, Musicología, Bibliografía, etc. Tal exhaustividad va además acompañada de una evidente implicación vital por parte del autor que hace de su libro una obra de grata lectura, bien lejana de la insoponible tediosidad de tantas tesis al uso académico.

Con un toque de humor divide el libro en tres partes denominadas en terminología de fotógrafo: *Encontrando, enfocando y exponiendo/revelando*. La primera analiza los

conceptos de «Cantiga de Amigo», «Cantiga de seguir» y acentuación, ritmo y temporalidad en estos géneros literarios, la segunda realiza la discusión del Pergamino Vindel, analiza sus ediciones y comentarios y la notación musical. La tercera es su propia propuesta sobre cómo es la música y cómo se dice el texto de las *Cantigas*. En apéndice incluye diversas *Cantigas de Santa María* (cinco de ellas con superposición de textos profanos galaico-portugueses) como ilustración fáctica de sus planteamientos, musicales y filológicos.

Este esfuerzo científico y de erudición ha obligado a incluir en el libro «muchos detalles interesantes para el desconocedor del mundo trovadoresco y de los problemas básicos que plantea su estudio, pero innecesarios para el investigador, a no ser por la facilidad que supone tener reunido en un libro tal cúmulo de referencias y opiniones», como acertadamente dice Fernández de la Cuesta. Pero quienes no somos medievalistas no podemos por menos que agradecer esa cortesía de Ferreira que hace posible que su libro vaya más allá del especialista y sea accesible al curioso (evidentemente, introducido en la cuestión). Aun así, a este curioso no se le puede escapar que está ante un libro polémico y renovador en sus planteamientos, tanto en lo literario como en lo musical. Por eso no puedo sino reprochar que la grabación fonográfica no sea suficientemente fiel a su propuesta musicológica y resulte agraviosamente conservadora.

Este libro trazado como un camino a través de una agreste vegetación de problemas históricos, filológicos, musicales e ideológicos, es consecuencia de anteriores aportaciones que, para orgullo nuestro, fueron presentadas en Madrid y Salamanca y que tendrán continuación en su próxima andadura académica del autor en la Universidad de Princeton. Sin duda, es una invitación más a la reflexión sobre la necesidad del trabajo en común para investigar esa música ibérica que, como mínimo hasta bien entrado el siglo XIX no conoció esa traumática frontera que separa España de Portugal.

X.M.C.

BOLETIN DE SUSCRIPCION Rellene y envíe estos cupones

scherzo

c/ Marqués de Mondéjar, 11 - 4.º C - 28028 MADRID
Tfn.: 246 76 22

Deseo suscribirme, hasta nuevo aviso, a la revista SCHERZO a partir del número..... por periodos renovables automáticamente de un año natural (diez números), cuyo importe 3.600 ptas. (1) abonaré de la siguiente forma:

- Transferencia bancaria a la c/c 15.730-0 del BANCO HISPANO AMERICANO. Sucursal 0319.
 Dr. Gómez Ulla, 2 - 28028-MADRID
 Por talón adjunto
 Por giro postal
 Con cargo a la Cuenta n.º _____ de _____ (2)
 de _____

Atentamente.

Firmado.

(1) Las suscripciones para el extranjero por correo ordinario 5.000 ptas. y por avión 6.000 ptas. para Europa 7.000 para América y deberán ser abonadas mediante cheque bancario.

(2) Téchese lo que no proceda.

Nombre _____

Domicilio _____

Población _____

Teléfono _____

Números atrasados: 400 pesetas

Si desea recibir algún número atrasado envíenos el cupón adjunto e inmediatamente lo recibirá en su domicilio. Elija la forma de pago que más le convenga entre las que se indican en este boletín.

- N.º 0 N.º 7 N.º 14 N.º 21
 N.º 1 N.º 8 N.º 15 N.º 22
 N.º 2 N.º 9 N.º 16 N.º 23
 N.º 3 N.º 10 N.º 17 N.º 24
 N.º 4 N.º 11 N.º 18 N.º 25
 N.º 5 N.º 12 N.º 19 N.º 26
 N.º 6 N.º 13 N.º 20 N.º 27

 Agotados

CONCIERTOS

BARCELONA

Ibercámara

1 de noviembre: Orquesta Experimental de Atenas. Stavros Xarhakos, Agnes Baltza, mezzo. Música popular griega.

7: Orquesta Gewandhaus de Leipzig. Kurt Masur. Reger Mahler.

14: André Watts, piano. Schubert, Brahms.
21: Israel Sinfonietta. Mendi Rodan. J.C. Bach, Mozart, Beethoven.

Mozartiana

8 de noviembre: Solistes de Catalunya. Xavier Güell. Raquel Pierotti, mezzo; Carlos Chausson, barítono. *Arias de concierto, Adagio y Rondó K-261/K-269. Sinfonía n.º 31.*

23: Solistes de Catalunya. Werner Stiefel. Eulália Solé, piano. *Serenata K-338, Concierto para piano n.º 17 K-453, Sinfonía n.º 28 K-200.*

28: Solistes de Catalunya. Xavier Güell. Montserrat Caballé, soprano. *Arias de concierto y de óperas, Sinfonías K-95 y K-97.*

Orquesta Ciudad de Barcelona

4, 5, 6 de noviembre: Janos Fürst. Josep Colom, piano. Kinsella, Schumann, Musorgsky-Ravel.

12, 13: Miguel Angel Gómez Martínez. Emilio Mateu, viola. Granados, Oliver, Tchaikovsky. 17, 18: Franz-Paul Decker. Shlomo Mintz, violín. Beethoven, Lalo, Schubert.

26, 27: Franz-Paul Decker. Luis Sedó, cello. Ortrun Wenkel, mezzo; John Bröcheler, barítono. Beethoven, Sardá, Mahler.

BILBAO

Sinfónica de Bilbao

18 de noviembre: Orfeón donostiarrá. Nicholas Cleobury. Collier, Laurence, Kaley, Shirley-Quirk. Haendel, Haydn.

25: Marek Pijarowsky. Hnos. Maribona, pianos. Mozart.

Sociedad Filarmónica

5 de noviembre: Martha Argerich, Nelson Freire, pianos.

10: Martti Talvela, bajo; Eeno Heinsonen, piano.

15: Shlomo Mintz, violín.

26: David Allen Wehr, piano.

IX Festival de Música del Siglo XX

7 de noviembre: María Teresa Chenlo, clave; Antonio Arias, flauta; Rafael Tamarit, oboe; Jesús Villa Rojo, clarinete; Francisco Martín, violín; Belén Aguirre, cello. Pennisi, Pousseur, Marco, Schiaffini, Bartoletti, Falla. 8: Martín, Villa Rojo, Aguirre, Rego, Lillo, Villasol, Ibarredo, Leyendecker, Villa Rojo.

14: Concierto Zaj por Juan Hidalgo.
15: Flores Chaviano, guitarra; Manuel Lillo, electrónica. Alonso, Lewin-Richter, Chaviano, Lanza, Cruz de Castro, Barroso.

21: LIM. Porena, Mestres-Quadreny, Stravinsky, Dallapiccola, Homs, Ducol. 22: Pura M.ª Martínez, soprano; Jesús Villa Rojo, clarinete; Gerardo López Laguna, piano. Homs, Al-dave, Donostia, Enriquez, Remacha, Castro, Papineau-Couture.

CANARIAS

Las Palmas

2 de noviembre: Orquesta de Cámara Concerto Grosso. Max Bragado. Irina Edels-tein, piano; Victor Yorán, violoncello. Mozart, Haydn, Bartok.

8: Yefim Bronfman, piano. Scarlatti, Brahms, Chopin, Stravinsky.
11: Filarmónica de Gran Canaria. Ondrej Lennard. Yefim Bronfman, piano. Rachmaninov. Resto sin determinar.

23: Tzimon Barto, piano. Liszt, Scriabin, Brahms, Ravel, Chopin.

29: Teresa Berganza, Juan Antonio Alvarez Parejo. Programa sin determinar.

Tenerife

Sinfónica de Tenerife

3, 4 de noviembre: Antoni Ros Marbá. Joan Lluna, clarinete. Mozart.

17, 18, 19: Victor Plabo Pérez. María Orán, soprano. Marco, Strauss, Beethoven.

MADRID

Festival de Otoño

3, 4, de noviembre: Filarmónica de Berlín. Lorin Maazel. Mozart, Bruckner. Mendelssohn, Beethoven, Prokofiev.

Orquesta Nacional

4, 5, 6 de noviembre: Jesús López Cobos. Anne Sophie Mutter, violín. Haydn, Mozart, Stravinsky.

11, 12, 13: Coro Nacional. Victor Pablo Pérez. Guillermo González, piano. Guridi, Halffter, Debussy.

18, 19, 20: Junichi Hirokami. Nigel Kennedy, violín. Weber, Brahms, Prokofiev. 25, 26, 27: Jesús López Cobos. Schumann, *Genoveva*.

Orquesta RTVE

3, 4 de noviembre: Cristóbal Halffter. Manuela Caro, piano. Halffter.

17, 18: Arpad Jóó. Angel Luis Quintana, cello. Mayuzumi, Bloch, Oliver, Janacek.

24, 25: Sergiu Comissiona. Mendelssohn.

Ciclo de Cámara y Polifonía

3 de noviembre: Marta Argerich, piano. Programa sin determinar.

8: Alicia de Larrocha, piano. Soler, Schumann, Albéniz.

9: Coro Nacional. Alberto Blancafort. Motetes, Bruckner.

10: Cuarteto Wilanow. Ravel, Haydn, Brahms.

15: André Watts, piano. Schubert, Brahms.

17: Orquesta Cámara Española. Victor Martín. Corelli, Cherubini, Torelli, Albino-ni, Geminiani.

22: Trio Mendelssohn. Andriessen, Mendelssohn, Shostakovich.

24: Israel Sinfonietta. Mendi Rodan. Bach, Mozart, Beethoven.

29: Conjunto Nacional de Metales. Purcell, Dvorak, Salcedo.

Centro Cultural Conde Duque

14 de noviembre: Rosa Torres-Pardo, piano. Schumann, Granados, Stravinsky.

Sala de la Caja Postal

7 de noviembre: José Francisco Alonso, Schubert, *Sonatas*. 14, 21, 28: Agustín León Ara, José Tordesillas, *Integral de las Sonatas para violín y piano de Beethoven*.

Centro Cultural de la Villa Asociación española de música de cámara

5 de noviembre: Trío Romani-Casaus. Brahms.
19: Jaume francesch, violín; Juan Manuel Romani, cello; Mari Ruiz Casaus, piano. Brahms.

Podiums de jóvenes intérpretes

13 de noviembre: Miguel Angel Toribio, piano, Vicente Ariño, piano.

27: Isabel Gálvez, piano. Grupo de flautas Fhoen.

IX Festival de Jazz de Madrid

3, 6 de noviembre: Colegio Mayor San Juan Evangelista. Círculo de Bellas Artes. Oregon, Jimmy Heath Quartet, Quest.

7, 13: Teatro Alcalá Palace. Carla Bley Euroamerican Big Band, Jack Dejohnette Special Edition, JJ Johnson Quintet, Art Blakey and the Jazz Messengers, Jim Hall Quartet, Phil Woods Quintet, Blues, Paquito D'Rivera-Tete Montoliú Cuarteto.

15, 18: Palacio de los Deportes. Miles Davis, Michel Camilo Trio, Herbie Hancock Quartet, Helen Merrill, Oscar Peterson Trio, Djavan, Chick Corea Electric Band.

VALENCIA

Palau de la Música

4 de noviembre: Orquesta Municipal de Valencia. Manuel Galduf. Mozart, Verdi, Donizetti.

8: Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig. Kurt Masur. Reger, Mahler.

12, 13: Orquesta de Cámara de Neuchatel. Jan Dobrezelewski. Boyce, Mozart, Villa-Lobos, Ducommun. Bach, Mozart, Villa-Lobos, Galindo, Haydn.

18: Orquesta Municipal de Valencia. Coro de Valencia. Manuel Galduf. Armstrong, Hill, Mozart, Gounod.

23: Israel Sinfonietta. Mendi Rodan. J.C. Bach, Mozart, Beethoven.

25: Orquesta Municipal de Valencia. Pedro Calderón. Prokofiev, Beethoven.

26: Orquesta Halle. Coro de la Filarmónica Eslovaca. Stanislav Skrowaczewski. Solistas. Mahler, *Segunda*.

BERLIN

Filarmónica de Berlín

8, 9 de noviembre: Colin Davis. Gil Shaham, violín. Sibelius, Holst.

Sinfónica de la Radio de Berlín

13, 14 de noviembre: Gün-ter Wand. Christian Zacha-

rias, piano. Haydn, Mozart, Schumann.
26, 27: Christof Prick. Felicity Lott, soprano. Mahler, Rihm.

BOSTON

Sinfónica de Boston

10, 11 de noviembre: León Fleisher. Copland, Mozart, Rachmanin.

15, 18: Coro de Tanglewood. Seiji Ozawa. Behrens, Secunde Ludwig, Ulfung. Strauss, *Elektra* (versión de concierto)

17, 19: Seiji Ozawa. Frank Peter Zimmermann, violín. Rossini, Clazunov, Tchaikovsky.

23, 25: Seiji Ozawa. Webern, Mozart, Beethoven.

26: Seiji Ozawa. Mahler, *Novena*.

LONDRES

The South Bank Centre

1 de noviembre: London Philharmonic. Georg Solti. Zoltan Kocsis, piano. Klara Takacs, Aage Haugland. Bartok.

2: BBC Orchestra & Chorus. Christoph von Dohnanyi. Schumann, Schoenberg, *La escala de Jacob*.

6: London Philharmonic. Georg Solti. Andras Schiff. Graham Clark, Neil Howlett. Bartok.

6, 8, 14: Cuarteto Takacs. Bartok.

10: Maurizio Pollini, piano. Brahms, Schoenberg, Stockhausen, Beethoven.

—Cuarteto Alban Berg. Beethoven. 10, 11, 13, 22, 23, 29

11: London Philharmonic. Georg Solti. Dezo Ranki, piano. Bartok.

12: Orquesta de París. Ensemble Intercontemporain. Pierre Boulez. Daniel Barenboim. Schoenberg, Berio, Stravinsky.

13: Royal Philharmonic. Wladimir Ashkenazy. Itzhak Perlman, violín. Shostakovich.

—Ensemble Intercontemporain. Pierre Boulez. Schoenberg.

17: London Philharmonic. Georg Solti. Vilmos Szabadi, violín. Bartok.

20, 22, 24: Royal Philharmonic. Yuri Temirkanov. Tchaikovsky.

26: Academy of St Martin-In-The-Fields. Neville Marriner Haendel, Schoenberg, Mahler (*Titan*, versión de poema sinfónico).

27, 28: London Sinfonietta. Solistas. Stockhausen.

MILAN

Teatro alla Scala

3, 4, 5 de noviembre: Witold Lutoslawski. Krystian Zimerman, piano. Lutoslawski.

MUNICH

Filarmónica de Munich

2, 3, 4, 6 de noviembre: Sergiu Celibidache. Arleen Auger, soprano. Scriben, Ravel, Sibelius.

10, 11, 12: Eri Klas. Natalia Gutman, cello. Haydn, Bloch, Schnittke.

28, 29, 30: Sergiu Celibidache. Radu Lupu, piano. Beethoven, Schumann, Sibelius.

PARIS

Orquesta de París

3, 4 de noviembre: En colaboración con el Ensemble Intercontemporain. Pierre Boulez. Daniel Barenboim. Schoenberg. Berio. Debussy.

9, 10: Ensemble Intercontemporain. Pierre Boulez. Daniel Barenboim. Stephen Roberts, barítono. Schoenberg, Hoeller, Debussy.

16: Daniel Barenboim. Itzhak Perlman, violín. Brahms, Stravinsky.

30: Manuel Rosenthal. Jean-Bernard Pommier, piano. Didier Henry, barítono. Debussy, Sain-Saëns, Rosenthal, Dukas.

VIENA

Sinfónica de la ORF

18 de noviembre: Charles Mackerras. Schubert.

23: Charles Mackerras. Marshall, Ghazarian, Bertoli, Jelosits. J.C. Bach, *Adriano in Siria*.

OPERAS

BRUSELAS

La Monnaie

L'ALLEGRO, II PENSE-ROSO ED IL MODERATO (Haendel) Craig Smith. Mark Morris. West, Hunt, Ommerlé, Urry, Maddlena. Grupo de Danza de La Moneda. 24, 25, 26, 27, 29 de noviembre.

CHICAGO

Lyric Opera

FALSTAFF (Verdi) James Conlon. Wixell, Horne, Daniels, Swenson, Hadley, Brendel. 1, 4, 7, 11, 16, 19, 26 de noviembre. DON GIOVANNI (Mozart) Semyon Bychkov. Ramey, Vaness, Mattila, McLaughlin, Desderi, Winbergh, Cowan, Macurdy. 12, 15, 18, 23, 28, 30 de noviembre.

LONDRES

English National Opera

SIMON BOCCANEGRA (Verdi) Mark Elder. David Alden. Cairns, Barham, Mee, Donnelly, Tomlinson. 2, 4, 10, 15, 18, 24, 26 de noviembre. IL BARBIERE DI SEVIGLIA (Rossini) James Holmes. Jonathan Miller. Opie, Talbot, Jones, van Allan. 5, 8, 11, 16, 19 de noviembre.

PARIS

Opera de París

LE MARTYRE DE SAINT SEBASTIEN (Debussy) Kuhn, Hanayagi, Wilson. 4, 5, 7, 8, 9, 10 de noviembre.

VIENA

Staatsoper

TANNAHAUSER (Wagner) Giuseppe Sinopoli. Otto Schenk. Versalle, Jelosits, Norman, Meier. 20, 24, 27 de noviembre.

Karajan, un mito



Muchas personas tendrán un recuerdo de su primer contacto con la música en el que Karajan ocupa un importante lugar. En concreto, sus interpretaciones discográficas de las Sinfonías de Beethoven, en cualquiera de sus acercamientos al ciclo, han iniciado a verdaderas multitudes en las bellezas del sonido organizado.

El olímpico Karajan se ha visto aureolado de una fama de la que han gozado pocos directores de nuestro siglo. Cabe hablar de un mito Karajan en lo que se refiere a la recepción acrítica del supuesto oro colado que emana de su batuta, a la escucha de sus versiones como si se estuviera en presencia del Oráculo de Delfos. Karajan, gran director, sin duda alguna, tiene obras con las que sintoniza mejor y otras que le son ajenas. Como artista y como hombre acierta y se equivoca. Der Gott es humano, demasiado humano, según Der Spiegel. Intentemos acercarnos a su persona y su música.



El hombre

Madrid, 1975. Segunda visita de Karajan con la Filarmonía de Berlín. Asisto al concierto con el recuerdo vivo de su anterior actuación madrileña, acaecida unos años antes (cuando interpretó una magnífica *Cuarta* de Beethoven y, sobre todo, con una estremecedora *Vida de héroe* de Strauss), y preparado para no perder ripio en el programa que se disponía a interpretar: la *Noche Transfigurada* de Schönberg y la *Heroica*.

Su pequeña estatura parecía contradecir los ríos de tinta grandilocuente vertidos en torno a su persona. Sin embargo, al simple gesto de abrir los brazos para dar comienzo a la obra de Schönberg, se advertía en los músicos una tensión difícil de describir. Tras apenas unos segundos de suave introducción, y dado que aún deambulaban los sempiternos y ruidosos tardones, el maestro austríaco indicó a sus músicos que cortaran, con un fulminante latigazo de brazos. Tal orden fue instantáneamente obedecida con exactitud matemática. Aquél fue sólo uno de tantos ejemplos del entendimiento entre Karajan y su orquesta, de la disciplina férrea (¡ni un sólo instrumentista cortó tarde!) impuesta por el maestro.

Al cumplir, hace unos meses, los 80 años, parece oportuno acercarse a la compleja personalidad de quien, sin duda, alcanzado las más altas cotas de popularidad entre los directores de orquesta de este siglo. Tal aproximación debe basarse en lo que conocemos y, para algunas cosas, en lo que suponemos, dado que no todo, ni mucho menos, se sabe en torno a Karajan. Los aspectos conflictivos permanecerán con un interrogante, por lo menos mientras él esté con vida.

Los comienzos

Herbert von Karajan nació en Salzburgo el 5 de abril de 1908. Hijo menor del Dr. Ernst von Karajan (cirujano) y Martha Kosmac, reúne ascendientes griegos y eslavos (su bisabuelo paterno, un greco-macedonio llamado Georg Johann Karannis, fue quien transformó el apellido). Bautizado Heriberto, suprimió posteriormente la i. De su infancia sabemos poco, aunque significativo. No niega que siempre quiso superar —y qué duda cabe que lo consiguió— a su hermano Wolfgang, con quien hoy está poco menos que peleado. También se inicia en esta etapa su amor por el deporte (que le ha acompañado siempre después, hasta donde su salud lo permitió).

En cuanto al aspecto meramente musical, Karajan, que había aprendido el ABC de la música casi a escondidas, fue presentado como pianista cuando apenas tenía 5 años, en un concierto benéfico celebrado en Salzburgo. Posteriormente estudió en el Mozarteum de dicha ciudad y en la Academia de Música de Viena. El 23 de enero de 1929 asistimos al primer episodio del hábil marketing personal practicado por Karajan: financia su propio concierto y se procura la asistencia al mismo del intendente de la Ópera de Ulm, que le contrata inmediatamente (no es necesario decir que Karajan niega haber procurado la asistencia del intendente al concierto, hecho que considera casual; la realidad es que la casualidad fue originada por el mismo Karajan). En 1934 es contratado por el Teatro de la Ópera de Aquisgrán (en estos años se produce el escabroso episodio de su afiliación al partido nazi, sobre el que después volveremos). 1937 nos trae la primera actuación de Karajan en la Staatsoper vienesa; tras ella se le ofrece un contrato como asistente de dirección en dicho teatro. La negativa a aceptarlo (para regresar a Aquisgrán) es una reacción típica de Karajan: prefiere ser cabeza de ratón antes que cola de león, sobre todo porque siempre ha sabido esperar su momento. En definitiva, siempre quiso ser el primero, y siempre supo esperar su oportunidad para conseguirlo, o crearla.

En 1938 dirige por primera vez a la Filarmonía de Berlín; Furtwangler, a quien admiró en todo momento —junto a Tos-

canini; curiosa mezcla— comienza a manifestar unos celos hacia Karajan que seguirán in crescendo hasta la muerte del famoso maestro alemán (estos celos aparecen incluso reflejados en los diarios de Goebbels, que apoyaba a Furtwangler). Nueva curiosidad: Karajan nunca habla mal de Furtwangler, y niega haber percibido esos celos (por demás evidentes para todos).

La guerra y la posguerra, nazificación y desnazificación

Los primeros años de la II Guerra Mundial se caracterizan por una continuación de la actividad (naturalmente nada que ver con lo que vino después, dadas las circunstancias) del maestro en territorio dominado por el III Reich: Filarmonía de Berlín, Ópera, etc. En octubre de 1942, sorprendentemente, contrae matrimonio (el segundo; su primer matrimonio, con la cantante Elmy Holgerloef, apenas duró dos años: 1938-40) con Anita Guterman, que era «un cuarto judía» según el estatuto racial de Nurnberg (Karajan se divorció de Anita en 1958, casándose poco después con Eliette Mouret, su actual esposa). Son éstos unos años conflictivos, sobre los que Karajan corre un tupido velo. El matrimonio con una judía no causaría especial sorpresa si no fuera porque concurren ciertas circunstancias. Karajan nunca ha negado que estuvo afiliado al partido nazi (aunque procura eludir el tema), si bien alega haberse afiliado bajo presión, en 1935 (la presión es en este caso la posible pérdida del puesto de trabajo en Aquisgrán). Karajan, según sus propias palabras, estaba a punto de ser nombrado Generalmusikdirektor en Aquisgrán, y su nombramiento corría peligro por no ser miembro del partido. Como tampoco pensaba en emigrar, optó por afiliarse. No obstante, esta concesión podría parecer lógica si no fuera porque quien hace eso difícilmente se metería en atoladeros como contraer matrimonio con una judía en plena guerra o enfrentarse con las autoridades del Reich por la interpretación de determinadas obras (la *Pasión según San Mateo*, por ejemplo). Para complicar la cuestión, Paul Moor (en *High Fidelity*, 1957) descubrió y probó documentalmente que Karajan se afilió al partido nazi en 1933 en Salzburgo. Un pequeño lío administrativo impide asegurar si ello ocurrió en abril o mayo, pero en todo caso parece claro que fue en ese año y no en 1935. Por añadidura, Fred Prieberg y después Roger Vaughan, su biógrafo, ratificaron las averiguaciones de Moor. La afiliación de Karajan al partido nazi en 1933, apenas dos meses después de que Hitler tomara el poder, difícilmente podría encontrar la justificación de *presión profesional* que el interesado alega, y parece más cercana a una aceptación de la ideología del famoso *cabo de cocina*. Todo se enreda aún más si se tiene en cuenta las sospechas, nunca probadas, de que incluso pudo haberse enrolado en el SD (Sicherheitsdienst, servicio de seguridad nazi) para no ir a filas. Pero, si Karajan se afilió convencido, ¿cómo se le ocurrió casarse con una judía?

La verdad sobre todo este asunto probablemente nunca se sabrá. Anita se niega a hablar. Karajan introduce continuas contradicciones (al estilo Waldheim) alegando que las pruebas son falsas y que él se afilió bajo presión pero... elogia los primeros logros de Hitler. Por otra parte, ¿fue su matrimonio con Anita una jugada hábil? Finalmente resultó, después de la guerra, una poderosa arma a su favor en el proceso de desnazificación.

Karajan se fue de Alemania en 1944, apenas seis meses antes de que terminara la guerra. Estuvo en Italia, donde hubo de esconderse de los partisanos (parece que alguien fue fusilado por protegerle, extremo que el director niega).

El fin de la guerra supuso para él la apertura de un largo proceso de desnazificación, que incluyó las acusaciones, mencionadas anteriormente, de haber pertenecido al SD. Las cartas cruzadas por el comando aliado y los servicios de

contraespionaje señalan al principio que Karajan era un nazi convencido, que se afilió pronto y que colaboró con los nazis, no considerando suficiente la circunstancia de su boda con Anita para eximirle de la prohibición de *ejercer*. Sin embargo, este matrimonio va adquiriendo más importancia a medida que el procedimiento avanza y, en definitiva, acaba siendo, junto a la paciencia casi oriental demostrada por Karajan, el arma decisiva a su favor. También juegan algún papel hechos como su contratación para dar algunos conciertos en Lucerna (1947), pese a las protestas de americanos y rusos. (Karajan, hombre que da y exige lealtades incondicionales, no ha olvidado el gesto de Lucerna, que supuso el fin de una paralización de su actividad, y ha regresado allí sistemáticamente desde entonces). Aún ese año fue vetado por los franceses para actuar en el festival de Salzburgo, pero en otoño llegó, al fin, la rehabilitación.

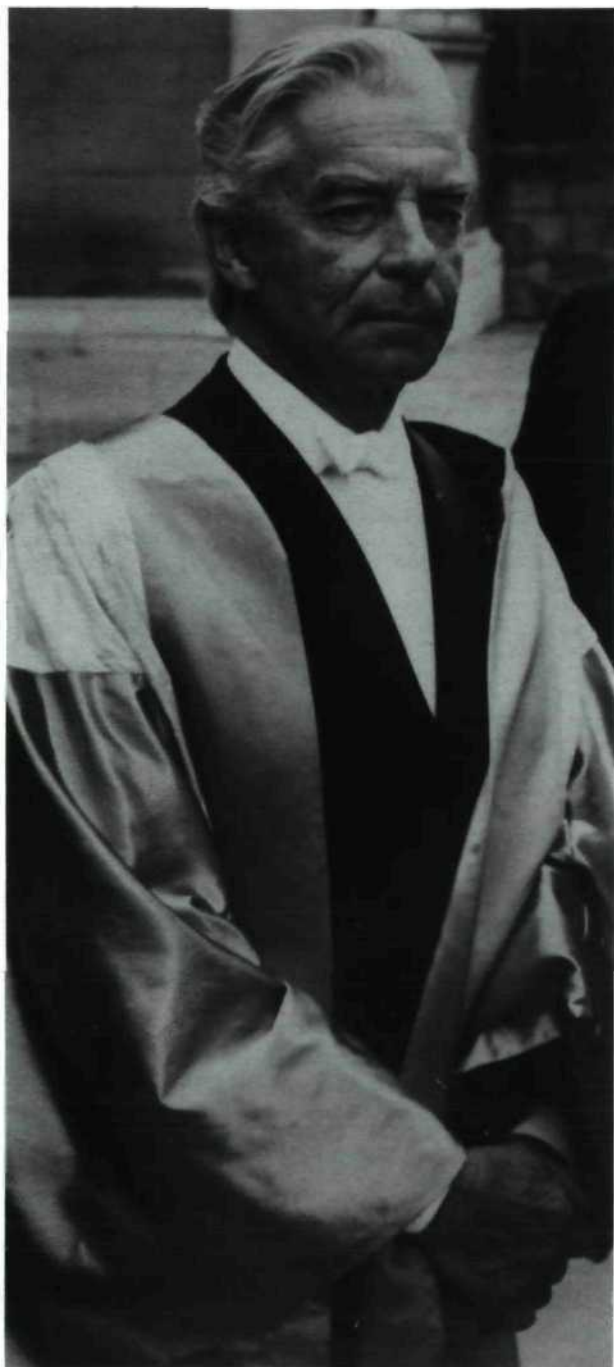


FOTO: EMI

El ascenso hasta el reinado indiscutible

Terminado el escabroso período nazi, Karajan inició una actividad frenética. Los años 1948-55 incluyen actuaciones con La Scala, Philharmonica Orchestra y Sinfónica de Viena (fructífero período de grabaciones con EMI, la era Legge), así como una fulgurante aparición (1951-52) en Bayreuth, finalizada en pelea con Wieland Wagner. Persistían en esta época los celos de Furtwangler, que trataba de vetarle sistemáticamente.

En 1954 muere el titular de la Filarmónica berlinesa. La orquesta llama a Karajan para una gira por USA (que resultó polémica, dados los antecedentes y el poco tiempo transcurrido desde la guerra). El maestro, siempre excelente jugador *sobre seguro*, apuesta fuerte y exige el nombramiento vitalicio como titular, que es aceptado por la orquesta.

En 1956 es contratado por la Staatsoper vienesa (al fin es ya cabeza de león), tras la ruptura de ésta con Böhm. Permanecerá allí hasta 1964, año en que el creciente malestar que siempre lleva consigo ese cargo conduce a la ruptura. Desde entonces, y salvo un breve episodio como invitado al frente de la Orquesta de París, que luego relataremos, su actividad se ha limitado (por decir algo, ya que, mientras su salud lo permitió, no ha parado de hacer cosas) a las Filarmónicas de Berlín y Viena. En 1978 fue nombrado Doctor Honoris Causa por la Universidad de Oxford. Por último, siempre en el seno de una millonaria actividad, 1983 y 84 son los años en los que estuvo al borde de la ruptura con la Filarmónica de Berlín, por la negativa de ésta a admitir a la clarinetista Sabine Meyer, protegida por el maestro. La reconciliación no se hizo esperar demasiado (Karajan supo ceder... sin ceder; en otras palabras, supo salvar los muebles).

Así las cosas, el director austriaco es hoy el rey indiscutible de la dirección de orquesta. Pero, fuera de la mera exposición biográfica, ¿qué se esconde tras esa trayectoria?, ¿qué hay de sus problemas de salud?, ¿qué de su tan criticado afán de marketing?

Una personalidad peculiar

Herbert von Karajan es, sin la menor duda, un hombre sorprendente. El clásico apodo de *Der Gott* se junta con chistes sobre su *divinidad* y con calificativos como el «último emperador», «el mejor director del mundo». Otros, menos entusiastas, le llaman «brujo financiero». Celibidache, que no oculta su aversión, le llama el «ministro de propaganda».

Karajan reúne en su personalidad rasgos aparentemente contradictorios. Serio, introverso, tímido. Algunos consideran que carece de sentido del humor. Tal afirmación puede muy bien ser exagerada, si bien es cierto que su humor se manifiesta en los momentos más insospechados: en un minuto echa una bronca y en el siguiente le cuenta un chiste al abroncado. Poco sociable, odia las fiestas, huye materialmente tras los conciertos cuando aún no han concluido los aplausos (lo que con frecuencia disgusta al público, que entiende, con razón, que ese detalle es de mala educación). Ego-céntrico hasta límites insospechados, siempre ha querido ser el primero, y ha sabido esperar su ocasión para conseguirlo como apuntamos antes. Reconoce no haber nacido para obedecer, no consiente en que nadie le arrebatase el protagonismo. Todo lo decidido que parece en la música (aunque esa *decisión* podría ser artificial, dado que simplemente no discute, impone) lo es de inseguro en lo demás. Es de los que opina que el fin justifica los medios. Rehúye los enfrentamientos violentos y prefiere las rupturas sutiles. Es hombre, como también se apuntó antes, de lealtades incondicionales. Quien se pliega a sus criterios tiene asegurados conciertos, discos y, en definitiva, fama. Quien no cede o se atreve a enfrentarse con él, tiene asegurada la *ignorancia*. En la ópera, es un obseso del aspecto físico de los cantantes. Para cualquier música le obsesiona el ritmo. No juega en absoluto (no le gusta nada el azar); quizá por ello odia la improvisación y siempre trabaja con un extenso programa de ensayos (la imposibilidad de hacerlo a *su* manera en otros lugares es uno de los orígenes del Festival de Pascua). No obstante, es curioso que, salvo en lo tocante a los músicos de su orquesta, de los que a veces habla francamente mal, expresa un gran



Eliete y Herbert von Karajan

FOTO: DG

respeto por sus colegas: Szell, Toscanini, De Sabata, incluso el propio Furtwangler, son elogiados por él.

Karajan es amante de la filosofía oriental y, a fe que en lo referente a la paciencia, la practica. Cree en la reencarnación, practica el yoga y admira el Kabuki como modelo teatral.

Su relación con las personas difícilmente se desarrolla de igual a igual; dominante en la música, gusta de rodearse de personas que le aporten algo en terrenos en los que no es experto, mostrándose entonces extraordinariamente sumiso. Es extremadamente hipocondríaco y odia los hospitales, pese a manifestar una profunda admiración por la profesión médica.

Dos rasgos esenciales de su carácter son su pasión por el deporte (la vela, el esquí, la natación, la velocidad; es piloto de su propio jet, como es bien sabido) y por la tecnología. El estéreo, la cuadrafonía, el compacto, el video-disco, han encontrado siempre a Karajan en vanguardia.

En resumen, una personalidad extremadamente compleja, en la que se aúnan dominio e inseguridad, tiranía y sumisión, paciencia, perfeccionismo y necesidad de controlar siempre absolutamente todos los detalles (eso afecta incluso el montaje de sus filmaciones); posee una increíble fuerza de voluntad y una excepcional capacidad de autocontrol (¿de nuevo la filosofía oriental?). Acertado o equivocado, no cabe duda de que siempre sabe dónde va.

El traído y llevado marketing

Karajan, cuya fortuna en este momento es incalculable, ha sido acusado en múltiples ocasiones de ser más vendedor u hombre de negocios que músico. Determinada crítica musical y, por supuesto, la prensa sensacionalista, han encontrado en ello un filón para arremeter contra el director salzburgoés.

No cabe duda de que Karajan es un político nato, un hombre con una excepcional *visión de la jugada* y una no menos

extraordinaria capacidad para maniobrar en consecuencia. Sin embargo, y pese a los tremendos negocios que ha montado, da la sensación de que su objetivo no es tanto el negocio en sí, sino la autonomía que ello le proporciona para *hacer lo que le dé la gana* en lo que a música se refiere. Ya en 1951 poseía su propia compañía filmadora, que hoy tras numerosos avatares, se llama Telemondial. Tras la ruptura con Bayreuth primero y con Viena después, no se contentó con el festival veraniego de Salzburgo (donde otros manejaban el cotarro con él), y se montó su propio festival (el de Pascua, creado en 1966).

De su habilidad para maniobrar habla bien a las claras el hecho ocurrido en 1969: ante algunos problemas surgidos entre él, la Filarmónica berlinesa y las casas discográficas, se las arregló para ser nombrado director invitado de la Orquesta de París (para lo que hubo de llegar hasta el mismísimo De Gaulle), utilizando este cargo después como arma de presión.

En el apartado discográfico, ha vendido más de 100 millones de discos, y bien puede decirse que Polygram no sería hoy lo que es si no hubiera sido por Karajan.

Pese a todo ello, cabe pensar que las acusaciones de preponderancia comercial sólo están parcialmente justificadas, especialmente si tenemos en cuenta que con frecuencia derivan hacia descalificaciones musicales cuando menos discutibles. Por otra parte, el marketing es algo propio de este siglo y, en mayor o menor medida, casi todos lo practican. ¿O acaso Pogorelich no le ha sacado partido a *no haber ganado* el concurso Chopin, o incluso a haber dejado plantado al propio Karajan? Casos de fulgurante progresión se han dado, con bastante menos base artística que la de nuestro hombre, sin que nadie se haya echado las manos a la cabeza.

En resumen, no puede discutirse que Karajan es un avisado hombre de negocios y que ha utilizado su creciente poder económico para hacer lo que quiere, cómo y donde quiere. Que este *logro* sea su único mérito o que incluso supere a sus habilidades artísticas, que algunos consideran poco menos que inexistentes, es tema que se antoja muy discutible.

MUJER EN ESENCIA



L'atouche

EAU DE TOILETTE • PERFUME • VAPORIZADOR • JABON DE TOCADOR

CREACION DE **El Corte Inglés**

 **JOVEN ORQUESTA
NACIONAL**
D E E S P A Ñ A
QUINTO ANIVERSARIO
1983 - 1988

*¡Ven con nosotros
a Estados Unidos!!*

**... y comparte
nuevos proyectos**

CICLO:

¡DESCUBRE LOS NOMBRES!

promoción de jóvenes músicos

SERIE: Auditorio Nacional (Producción Joven Orquesta Nacional),

SERIE: Teatro María Guerrero (Coproducción con el Centro Dramático Nacional)

**PROGRAMAS
STRAVINSKY**

Las Bodas

La Consagración de la Primavera

La Historia del Soldado

Sinfonía de Salmos...

INTRODUCCION AL MUNDO DE WAGNER

Producción "El Oro del Rin" (en versión concierto)

¿cómo acceder?

Mediante pruebas de admisión

¿cuándo? del 23 al 26 de Enero 1989

INFORMATE

Dirigiéndote a:

Joven Orquesta Nacional de España

Auditorio Nacional

Príncipe de Vergara, 136

28002 MADRID.

Con el patrocinio de *Compañía Coca-Cola de España, S.A.*

MINISTERIO DE CULTURA

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música



Karajan con Richard Strauss y Heinz Tietjen en Berlín, en 1939

FOTO: MUSICA

La salud, único problema

Los directores de orquesta son con frecuencia longevos, lo que no sorprende si se tienen en cuenta la actividad física que despliegan y la particular situación en que viven (actividad netamente vocacional, que reduce en buena medida el stress). Karajan no parece ser la excepción. No obstante, el maestro ha tenido, sobre todo en los últimos 12 años, crecientes problemas de salud. Hasta 1976, sus antecedentes clínicos —los revelados, claro está, que son más bien pocos— sólo incluyen una caída a los doce años con fractura de columna vertebral, y una rutinaria operación de amígdalas en los años 40. Como anécdota cabe reseñar que en dicha ocasión el Karajan apasionado de la ciencia pudo al Karajan hipocondríaco que odia los hospitales, y se hizo intervenir con anestesia local, observando su propia operación con espejos.

Posteriormente, Karajan ha adoptado una postura un tanto *ocultista* en lo referente a sus problemas de salud (lo que puede resultar comprensible) y ello nos obliga a movernos, a veces, en el terreno de la especulación. Sabemos que en 1976 sufre una operación de hernia de disco (¿comienzo de las secuelas de la caída citada antes? El así lo considera). En 1978, su biografía oficial habla de internamiento en una clínica por vértigos frecuentes. Roger Vaughan describe el episodio como una pérdida de conocimiento durante un ensayo en Berlín. El maestro se recuperó en relativamente poco tiempo, pero quedó con fuertes problemas de movilidad en el lado derecho de su cuerpo. La descripción de este episodio y de sus consecuencias permiten suponer, con bastantes probabilidades de acierto, que *aquello* fue en realidad un accidente vascular cerebral, probablemente una trombosis (la prensa especuló con un posible infarto de miocardio, pero éste raramente se presenta así y deja ese tipo de secuelas; también se habló —y fue desmentida— de la posible existencia de un tumor cerebral).

Sus problemas de columna persistieron y se acentuaron, lo que motivó una segunda intervención, casi a la desesperada, en 1983, por «compresión progresiva de la médula cervical», según manifestó el Dr. Samii (única ocasión en la que hubo algo parecido a un parte oficial). En aquel momento, Karajan se encontraba al borde de la parálisis y tenía incluso problemas de escritura. Al hablar de esta operación, el Dr. Samii menciona un «problema espástico preexistente» que

podría abogar en favor de que lo acaecido en 1978 fuera un accidente vascular cerebral.

Por último, en 1986, el maestro sufrió dos intervenciones más. La primera en el famoso Massachussets General Hospital de Boston, y la segunda en una clínica de Essen. No se reveló el motivo de tales intervenciones, aunque se ha hablado de que la segunda podría haber sido de próstata.

Así pues, el Karajan que hemos podido ver en el 87 en el concierto de Año Nuevo o en los conciertos conmemorativos de la fundación de Berlín, es un hombre semiimpedido, dirige disimuladamente sentado, no abandona el estrado tras cada obra y ha reducido sus gestos al mínimo. Sus manos revelan una artrosis avanzada, y su cara, antaño toda una expresión de fuerza, de rabia a veces, se ha tornado rígida e inexpressiva (típico de quien ha tenido problemas neurológicos como los suyos). Sólo los ojos conservan una vida como la de su época dorada (otro síntoma es que ya casi nunca los cierra).

Pese a todo, no podemos dejar de admirar la férrea voluntad de este hombre que se niega a darse por vencido, donde otros estarían tranquilamente esperando la muerte. Esta admiración sobrepasa al morbo que él está empezando a sufrir como lo hizo su colega Bohm: ¿será este concierto el último?

Epílogo

Este artículo no ha pretendido sino ser una ligera aproximación al perfil biográfico de quien, con sus aciertos y errores, es sin duda uno de los más grandes directores de orquesta de este siglo. La verdad sobre muchos aspectos de su trayectoria no está clara (difícilmente podría estarlo siendo un personaje polémico y estando todavía vivo). El hecho de que sea presente y no pasado hacen de su figura objeto de exagerados elogios e injustificadas descalificaciones. Aunque la ecuanimidad sólo podrá ser alcanzada cuando Karajan sea historia pasada, quienes lo hemos admirado en sus aciertos continuaremos intentando disfrutar de los mismos, tratando asimismo de olvidar sus fallos.

Rafael Ortega

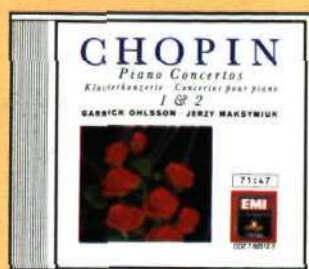
LASER



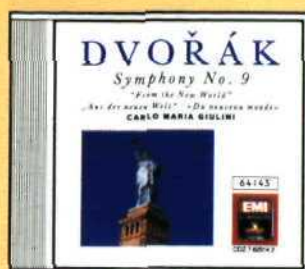
LASERie de SUPER CD's a MINI-PRECIO



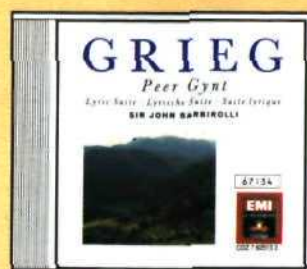
7625102



7625122



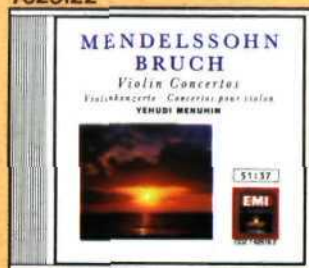
7625142



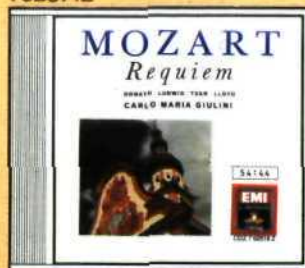
7625132



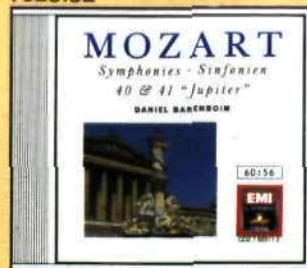
7625092



7625192



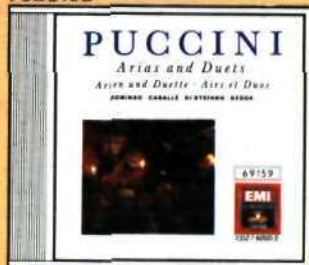
7625182



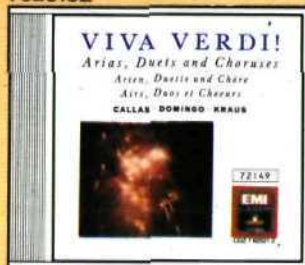
7625112



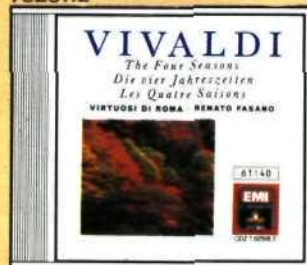
7625172



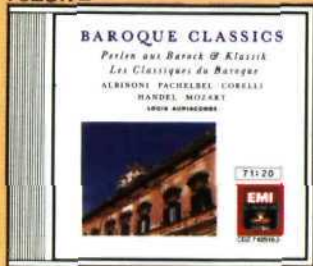
7625202



7625212



7625082



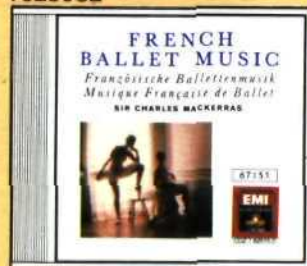
7625162



7625222



7625232



7625152



7625242



7625002



7625012



7625022



7625032



7625042



7625052



7625062

... + Vol. 8

El músico



FOTO: DG

Karajan fue niño prodigio: a los tres años ya tocaba el piano. Había bebido la música desde el mismo momento de su nacimiento, ocurrido en un hogar en el que el arte de los sonidos era casi el pan de cada día: su padre, médico, había tocado el clarinete en la Orquesta del Mozarteum de Salzburgo, la ciudad austríaca en la que vino al mundo nuestro protagonista. Fue Bernhard Paumgartner, el famoso estudioso de la obra de Mozart, director él también, durante años a cargo de aquella formación salzburguesa, quien le animó a dejar el teclado y a empuñar profesionalmente la batuta. Su definitiva decisión sobrevino tras escuchar a Toscanini en Viena, a donde el joven virtuoso había acudido para seguir estudios musicológicos en la Universidad con Franz Schalk, asimismo importante maestro de la dirección orquestal, figura estable de la Opera durante años. Karajan recibiría igualmente de él influencias y provechosas enseñanzas. Su camino quedaría por completo marcado y definido, después de que su padre, en rasgo insólito, alquilara para que se *soltara* en el podio la Orquesta Sinfónica de su ciudad, cuando fue llamado a la villa alemana de Ulm para sustituir a un director enfermo. Era en 1927. Al año siguiente fue contratado como maestro estable en la Opera de esta gótica ciudad donde permaneció siete temporadas y de la que salió, camino de Aquisgrán, como un joven talento consagrado de veinticuatro años.

Evolución

En esta última ciudad (Aachen), dotada de un teatro bastante importante y en la que había sucedido nada menos que a Fritz Busch, Karajan estuvo hasta 1941 —sin dejar de moverse por gran parte de Europa— para dar luego el salto a Berlín como director de la Opera del Estado y de la Staatskapelle. Los muchos meses pasados en teatros de provincias le otorgaron una impagable experiencia, le curtieron en el tra-

bajo, a veces sordo, del día a día. A sus dotes naturales se unió, en lo docente —además del conocimiento derivado de la comentada actividad—, el aprendizaje efectuado en las clases para jóvenes directores impartidas en el Mozarteum por Clemens Krauss de 1930 a 1934. Karajan poseía, pues, ya a los treinta años un bagaje musical impresionante, incluso raro en unos países como los centroeuropeos. La mente abierta, la inteligencia, el instinto y la brillantez de estilo del joven director supieron aprovechar estas ventajas para ir escalando puestos en el ranking y para ir desarrollando, en permanente evolución, una técnica y una sensibilidad fuera de serie. En estas épocas el músico salzburgués era una auténtica fuerza de la naturaleza, un artista de enorme voracidad y ambición; al tiempo, una personalidad polémica, discutida, poderosa, de cegador virtuosismo en el manejo de las voces, los timbres y las tintas orquestales. Sin darse cuenta había establecido las reglas de un nuevo modo de acercarse a la producción del sonido a partir de una centuria sinfónica ampliando enormemente su espectro dinámico y sentando las bases de una secreta pulsación. El animal musical de estos lustros iniciales, en el que arte y espectáculo se unían en busca de logros de alto nivel, el director arrebatador —más que arrebatado— y virtuoso fue, lógicamente, evolucionando y asentándose a medida que pasaba el tiempo y ocupaba puesto tras puesto, Filarmónica de Berlín, a partir de 1955, en primer lugar. Su visión refinada y precisa, su, en apariencia, fogosa naturalidad —ahormada por un prurito siempre presente de objetivismo elegante—, fueron dando paso, paulatinamente, a una cierta artificiosidad de concepto y de *puesta en escena*, a un alambicamiento muchas veces innecesario encaminado a depurar, a embellecer, a *domesticar* las texturas sonoras y a resaltar preciosísticamente determinados y no en todas las ocasiones primordiales detalles. Poco a poco, y no deja de ser curioso, la batuta del maestro salzburgués ha ido perdiendo en elocuencia al tiempo que ganaba en refinamiento y brillantez. La naturalidad en la expresión ha sido sustituida por

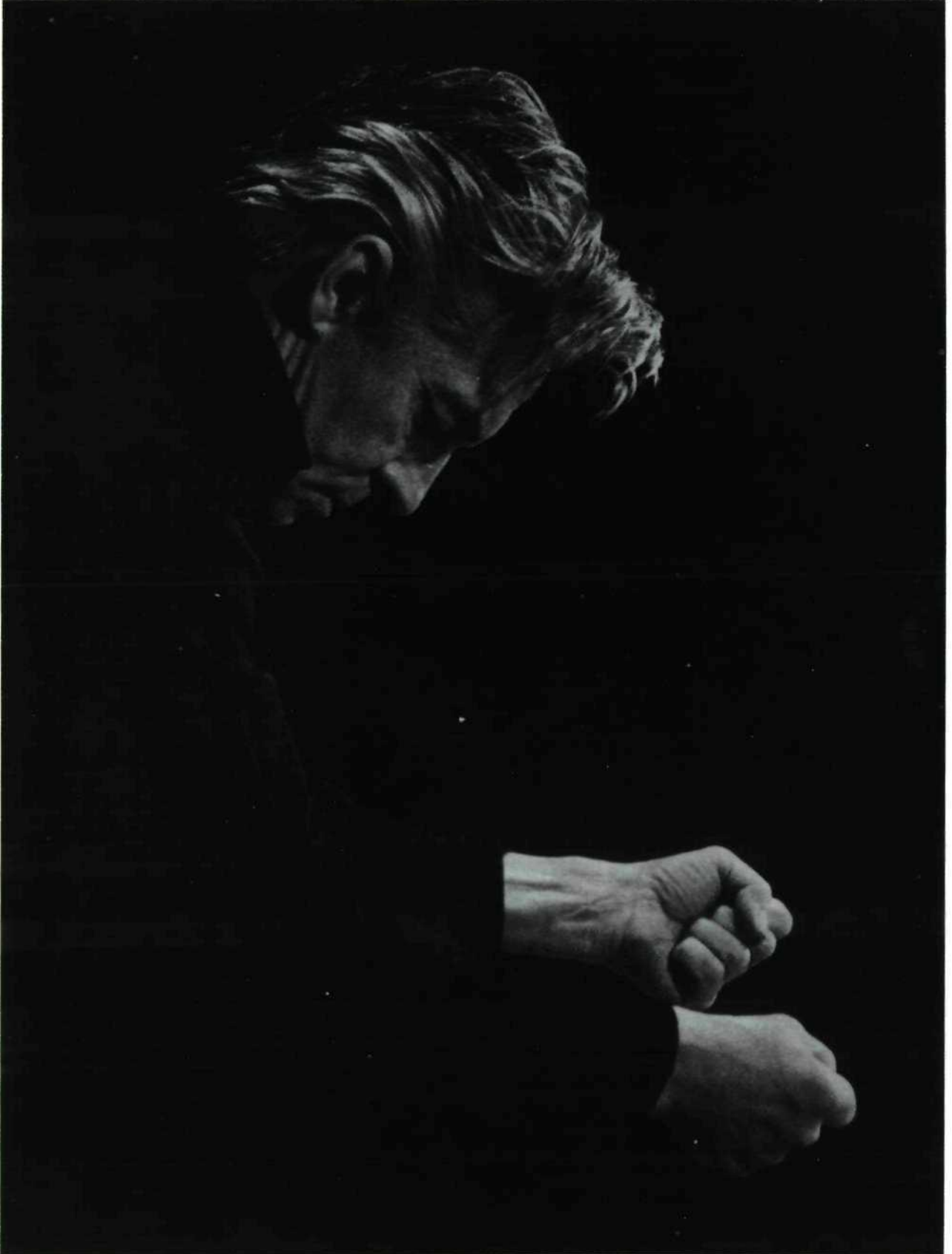


FOTO: EMI

un educado y puntillista, aunque cautivador en muchos instantes, manierismo.

Características del estilo

Pero los rasgos esenciales del arte directorial karajaniano son y han sido, básicamente, los mismos en todo momento:

El gesto.— Ninguna transmisión de pensamiento musical es posible entre una orquesta y un director, entre un grupo o conjunto de instrumentistas o cantores y su mano rectora si no se establece entre los gobernados y el gobernante una comunicación. La palabra no basta, es preciso, además, el gesto, la mímica. Con aquélla se puede informar e ilustrar, explicar, pero es imposible articular el discurso sonoro, que depende siempre y en todo caso no ya de que el compás esté mejor o peor marcado, sino de las sugerencias que, en la manera de batir, de impulsar y de dibujar en el espacio sea capaz de producir el movimiento de la batuta; o el de los brazos; o el del cuerpo. Hay una corriente misteriosa entre el latido o la palpación de una música —como tal escrita, en frío, en un papel pautado— y su propia dimensión sonora, a la que llega tras ser *traducida*, y la acción física gestual. Por eso, por mucho que se trabaje o ensaye una interpretación en las sesiones preparatorias, por mucho que se asegure su encaje y se ajuste su ejecución, la forma musical definitiva sólo aparecerá, con aquella base, durante la realización del concierto o representación en vivo, ante un público receptor que cree la atmósfera y las condiciones de ambiente, de expectación y de calor adecuadas, que participe además en el acto integrándose todo lo más posible en él. La frescura de ese momento supremo, el de la verdad, es la que establece la dimensión real del fenómeno de la interpretación —por utilizar un término incorrecto pero con el que nos entendemos— musical. Según esto, no parece ya tan raro el que algunos directores hayan desdeñado olímpicamente la labor de ensayos y se hayan concentrado en el concierto, que es donde se *cuece* auténticamente el proceso de reproducción. Pensemos en Knappertsbusch.

No es éste, desde luego, el caso de Karajan, como no lo es el de casi ninguno de los grandes maestros, que dan a la preparación previa una enorme importancia, porque en ella es donde se construye y se edifica la traducción sonora de los signos. El director austríaco muestra al respecto incluso una exagerada aplicación. Es normal que para una nueva producción operística exija hasta 240 horas de ensayo. Cuenta Holmes que para la preparación de una obra tan conocida y tocada como la *Novena* de Beethoven, que era preciso montar para una tournée de la Filarmónica de Berlín, llegó a hacer más de 100 horas de sesiones preparatorias. Karajan otorga extraordinaria relevancia al gesto, a la actitud física del director ante el músico a sus órdenes. El suyo es un movimiento acompasado, dotado en su apariencia regular de una poco acusada pero perceptible oscilación de muñeca. La batuta posee así, en todo el gran recorrido que la amplitud de los brazos, circulares o en caída vertical, le otorgan, un nerviosismo interior que alimenta constantemente la pulsación de la música. Es una batuta pequeña y gruesa que no llega a realizar en realidad la función marcadora, rítmicamente repetida, habitual. La manera que el director salzburgoés tiene de batir abajo, con tensos y concentrados temblores, antes de iniciar un tutti, que deviene lógico, poderoso y avasallador tras la flexible elevación en paralelo de los dos brazos, es de una eficacia asombrosa y causa auténticos *estragos* en la impresionada audiencia, que asiste atónita a la controlada liberación, sin aparente comedimiento ni previo cálculo, de todas las fuerzas desencadenadas de la orquesta.

Digno de comentario es también ese muelle revoloteo, aparentemente inocuo, de las sarmentosas manos del maestro mo-

delando y moldeando el discurso sin afán de una clarificación que se presume asumida, o ese permanente dibujo de voluta, ese elástico y como ensimismado movimiento, tan conectado a la quieta actitud general del cuerpo, propia de un yogui, los ojos cerrados, en instantes de concentrada calma.

Gestualidad, pues, la de Karajan sui generis. El hecho de que no marque metronómicamente, sino que oriente y sugiera, su habitual actitud de abandono vigilante, rota por momentáneas y refulgentes explosiones, la impresión de que, en cualquier caso, la música mana de su figura y no a la inversa, hace que su manera directorial no pueda ser comprendida y asimilada más que por formaciones orquestales determinadas. Actualmente, las Filarmónicas de Berlín y Viena, que son prácticamente las únicas que dirige en estos últimos años.

El tempo y el ritmo.— Aspectos íntimamente conectados con la técnica del gesto, ya que ésta, si es adecuada, clarifica al segundo que, a su vez, sienta las bases del primero. Existe una enorme interrelación entre los tres. Karajan, como otros, lo descubrió hace mucho tiempo: el tempo viene, en definitiva, establecido por el tipo de pulsación (incluso se pueden fijar leyes matemáticas que averiguan las proporciones). «Sé lo que es mi latido. Lo siento en cada parte de mí. Y si doy con la pulsación justa al comienzo de la pieza, ello me proporciona un agradable deleite físico. De esta forma todo el cuerpo hace música». Son palabras del propio director austríaco (Grammophone, 1978). En la búsqueda de este latido interior, que no debe cejar mientras dure la exposición de la música, se localiza en cada caso el punto de clímax en torno al cual ha de realizarse la arquitectura de la página. Este planteamiento es posible —y algunas de las interpretaciones de Karajan así lo ponen de manifiesto— que haga perder frescura y espontaneidad a la ejecución, sometida desde el principio a una organización demasiado calculada, envuelta en un sostenuto perenne que, para algunos (Holmes), amortigua los *sforzandi* y empequeñece los dramáticos efectos ocasionados por las inesperadas modulaciones o los repentinos cambios de dinámicas. Estos, que pueden ser impresionantes y excelentemente contrastados en su batuta, tendrían, según ello, un cierto grado de artificio. Stravinsky, comentando una grabación de Karajan de *Le Sacre*, decía: «Dudo de que la obra pueda ser interpretada satisfactoriamente en los términos de las tradiciones del señor Karajan... Simplemente, en *La consagración de la primavera* no existen regiones en las que el alma pueda ser escudriñada».

Karajan, como casi todos los músicos, ha experimentado, aunque no de manera tan espectacular como otros, una evolución en cuanto a la velocidad de sus tempi. Por lo general éstos siguen siendo animados, vivos, pero nunca tanto —y la bondad de las orquestas que siempre ha dirigido influye en ello— como para que llegue a tambalearse la cuidadosa construcción de cada pieza. El ritmo sutil que emana de su interior a la hora de enfrentarse con los instrumentistas en la audición ante el público ejerce un poderoso control sobre la arquitectura, aun cuando ésta, y con ello el equilibrio global puedan verse amenazados por inesperados tirones y énfasis exagerados, algo más perceptible, sin la fogosidad de antaño desde luego, en sus versiones de los últimos 15 años, más serenas y mejor articuladas, más cuidadas en el detalle, pero no más profundas, espontáneas y, por lo que se refiere a la ópera, más auténticamente dramáticas.

El sonido.— Cada director —cada director con personalidad y clase se entiende— tiene *su* sonido (que depende de la manera en que las texturas estén trabajadas, las voces combinadas y planificadas, reguladas las intensidades, elegidos los tempi, aplicados los acentos, etc.) con independencia del característico de la orquesta que maneje. El sonido, en efecto, es elemento definitorio de un estilo directorial. Lo era en



FOTO: DG

Karajan
con sus
filarmónicos
berlineses

el caso de Toscanini (a pesar de su aparente obsesión única: el ritmo), en el de Furtwängler (los dos grandes monstruos venerados por Karajan) y en los de Klemperer, Böhm, Giulini, Bernstein, Horenstein, Walter y, por supuesto, Celibidache; maestros todos a los que se puede diferenciar claramente por su forma de organizar los colores y los timbres en combinación con los demás parámetros constitutivos de un discurso musical sinfónico (o camerístico u operístico).

Von Karajan cautivó desde el principio de su carrera por su especial manera de tratar la superficie orquestal en busca de tersura, suavidad —propiciada por el excelente engranaje de las articulaciones y el refinado arte del legato— y belleza tímbrica. En la orquesta karajaniana la sonoridad es el resultado de la acumulación bien regulada de planos y voces, que aparecen adecuadamente superpuestos, cada uno con su personalidad y dimensión, a partir de su intrínseca naturaleza tímbrica, de la calidad de su vibración antes que por el papel que juegan individual y colectivamente en la organización de las tensiones internas que constituyen la esencia profunda de cada composición. He ahí la diferencia que se establece, por ejemplo, entre la orquesta de Karajan, de tersa y brillante superficie —no exenta de densidad muy germánica—, y la de Furtwängler, más intuitivo y genial, en la que el colorido aparecía como resultado de un proceso inverso y como producto de la liberación hacia el exterior de los conflictos temáticos existentes en cualquier partitura. Una hábil mezcla, realizada desde la inteligencia y la aplicación de métodos fenomenológicos, de las dos tendencias ha sido llevada a cabo desde hace mucho tiempo por Celibidache, que consigue, dentro del fiel seguimiento de los meandros del discurso y del respeto escrupuloso al estilo correspondiente, unos efectos luminosos y unas transparencias propios de los antiguos vitrales coloreados. Es decir, el color, la apariencia sonora, es resultado de una elaboración musical desde dentro. En Karajan, frecuentemente, da la impresión de que primero se plantea la bruñida y atractiva superficie, se construye la imaginería y después se organizan y edifican los cimientos. Y el empleo del rubato o del rallentando, en el que tan ducho es el salzburgués, puede no contribuir más que a aumentar —porque no la disimula— la falta de tensiones internas y potenciar la sensación de una cierta melifluidad o, por emplear un término más gráfico, melosidad del fraseo extendida a todas las propiedades que definen un estilo.

Repertorio.— No obstante lo dicho, ¿cómo no reconocer que el modo de Karajan brilla con luz propia y definitiva en ciertos campos y que, aun en aquéllos en los que su visión es más criticable, superficial o blanda hay que rendirse a su habilidosa organización de elementos? Dentro de su repertorio, de Bach a Debussy, con mínimas excursiones a la segunda escuela de Viena o a contemporáneos como Henze, en el que se mueve normalmente por los caminos de las repeticiones y las insistencias en los clásicos de la primera escuela vienesa, los tres o cuatro románticos fundamentales más Beethoven y los postrománticos, con Wagner, Bruckner y, últimamente, Mahler y, de siempre, Richard Strauss, han de aplaudirse vivamente los magnos edificios sinfónicos de éste, que resultan en manos del director austríaco apabullantes y esplendorosos. Los brillos y caleidoscópicas construcciones mahlerianas, aunque a falta de un mayor sabor trágico o expresionista, aparecen excelentemente analizadas por su batuta, recreadora una y otra vez de las sinfonías de Beethoven, a las que intenta en cada oportunidad extraer nuevos detalles formales, nuevas luces, aunque no consiga realmente recuperar el verbo un tanto áspero de sus primeras versiones.

La inteligencia del maestro de Salzburgo para coordinar con orden y mucho concierto todos los factores que intervienen en un espectáculo operístico ha quedado demostrada en muchas ocasiones. Su tendencia hacia lo bello por lo que al sonido se refiere, su escoramiento hacia zonas vecinas al decorativismo han hecho que algunos de los frutos que ha logrado en esta parcela aparezcan en buena medida lastrados por una cierta carencia de carne dramática que sí solía existir en bastantes de sus montajes de los cuarenta y cincuenta. Sus Verdi de antaño, incluso sus Donizetti, iban por este camino. Bellísimas también sus contribuciones mozartianas, llenas de encanto —todavía muy natural— y finura.

Por sus características y aunque heredero de gran parte de una sólida tradición, Herbert von Karajan puede ser considerado no como el punto final de la vieja escuela, sino como el inicial de la nueva (Harold Schonberg). Director único en muchos aspectos, gran personalidad, qué duda cabe que ha sabido vender de la mejor manera su arte. No todo es cuestión de marketing. Es algo que debe quedar claro.

Arturo Reverter

PLACIDO DOMINGO

LO MEJOR DE LA ZARZUELA



PLACIDO DOMINGO

Romanzas de Zarzuelas

Coro Titular del Teatro Lírico Nacional "La Zarzuela"

Orquesta Sinfónica de Madrid

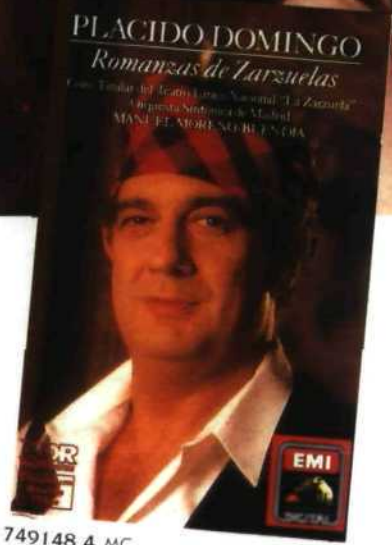
MANUEL MORENO-BUENDIA



749 148 1 LP



749148 2 CD



749148 4 MC





El imperio y los desagües

Director de la Filarmónica de Berlín, dueño y señor después de Dios de tres festivales de Salzburgo, multimillonario de la industria del disco y soberano de un gran imperio, Herbert von Karajan reina en la escena internacional. Pero en el crepúsculo de su carrera el maestro ofrece una inquietante personalidad. Un documento nos ha mostrado las especiales maquinaciones que rodean al ídolo.

Sostenido a duras penas, se dirige al podio. El público le sigue fijamente, compasivo y venerador: el maestro les dirige una breve mirada, con una atormentada sonrisa en los labios. Se sienta torpemente en la silla providencial que alguien ha acercado con discreción. Se hace el silencio. Puede dar comienzo la ceremonia. Desde el momento mismo en que surgen las primeras notas, el anciano vuelve a ser ese gran mago de la orquesta que, mediante el encanto de sus manos, sume a sus auditores en un éxtasis místico. Herbert von Karajan oficia su misa mayor.

Karajan representa, desde Berlín a Osaka, pasando por Salzburgo y Passadena, mediante miles de conciertos y apariciones en los medios, un ritual de un poder de sugestión impresionante. Nunca director alguno sedujo y conquistó a tanta gente con la música clásica. Ningún director llevó jamás su trabajo hasta el punto de que pareciera tratarse de una misión inspirada por Dios.

El público le adora, la poderosa industria de la *gran música* le mima, los grandes de las finanzas y de la política le hacen la corte, el Papa le recibe en audiencia privada: este austriaco bajito ha conseguido acceder al panteón del arte, ganando por la mano a Solti y a Bernstein. Y desde allí ejerce su reinado, sin ningún otro dios al lado suyo, con una multitud devota a sus pies. Esta ascensión, que ha hecho de Karajan el fenómeno musical del siglo, no es tan sólo fruto de su indiscutible talento como director de orquesta, ni lo ha provocado un público embriagado por su música. Se trata, en realidad, de la obra de un astuto hombre de negocios, que ha sabido forjarse una brillante reputación y edificar un imperio a partir de los frutos aportados por sus adoradores al entrar en trance. Karajan ha sabido tejer con paciencia una tela en la que ha aprisionado a los gestores, los políticos, las orquestas, las óperas, los festivales y las casas discográficas para hacer de ellos unos dóciles instrumentos.

En un austero e incluso espartano despacho del gran Festpielhaus de Salzburgo —su cuartel general— dirige Karajan su festival de Pascua, inaugurado en 1967 y que acaba de celebrar su vigésimosegunda edición. También allí planifica sus conciertos de Pentecostés e impone sus preferencias artísticas al célebre festival de verano del que oficialmente no es más que uno de los cinco miembros directivos.

Todos los años, a finales de julio, se da una impresionante muestra de su poderío con la apertura de las fiestas de Salzburgo. Su ciudad natal se convierte de pronto en un alborotado tropel turístico-musical: es entonces el reinado, en los escaparates de los almacenes, entre salchichas, ropa interior y bolsos de cuero, de los sonrientes retratos de los intérpretes preferidos del maestro... y los suyos propios, claro está. Lo que ya no se ve es el juego de los peces gordos, los discretos contactos entre bastidores, esa atmósfera *mafiosa* que el director de la Ópera de Bruselas, Gérard Mortier, reveló en una entrevista concedida a *Der Spiegel* (n.º 52, 1987).

Salzburgo, verano: en frente justo del gran Festpielhaus,

la Deutsche Grammophon abre su *club artístico*, un tranquilo y pequeño nido donde los managers y los músicos discuten amistosamente, y donde el maestro, aunque invisible, es omnipresente.

Hay que destacar, después de prudentes estimaciones, que la DG realiza alrededor de un tercio de sus cifras de negocios sólo con los discos de Karajan; que desde 1938 ha grabado trescientos treinta discos de 33 revoluciones con el sello amarillo. Karajan ha debido conseguir la venta de 115.500.000 discos y cassettes de todo tipo para la DG (según fuentes dignas de crédito). De acuerdo con un jurista especializado, los impuestos correspondientes a los discos de Karajan sólo para este editor ascenderían cada año a unos diez millones de marcos.

A todo esto, Uli Märkle actúa desde Múnich. Hasta 1983 había sido director de promoción de artistas de la Deutsche Grammophon. Gracias a sus relaciones le colocó Karajan a la cabeza de la promoción de su propia firma, Telemondial, cuyas actividades están protegidas por el paraíso fiscal monégasco.

A continuación tenemos al productor de discos Michel Glotz, que se va de París a Salzburgo. En lo que se refiere a mesa de mezclas y montaje, Karajan tiene plena confianza en él, como si fuera su hermano gemelo («Nuestros oídos son los mismos»). Y le ha convertido en su indispensable *recording supervisor*, con cargo a la DG.

Pero no es esta armonía lo único que une al maestro con Glotz. Propietario de la agencia de conciertos parisiense Musciglotz, el agente francés controla algunos de los ojitos derechos de Karajan: el tecnócrata del piano Alexis Weissenberg, la violinista Anne-Sophie Mutter, las *prima donna* Mirre Freni y Anna Tomowa-Sintow, artistas todos ellos que actúan habitualmente en Salzburgo y cuyas carreras viven un suntuoso desarrollo bajo el ala protectora del triángulo Karajan-Glotz-DG. Y en el momento en que Salzburgo se convierte en cálido refugio de este tipo de transacciones, llegan desde Berlín ciento veinte músicos, como ya antes en Pascua y en Pentecostés, ciento veinte músicos de los que Karajan es señor vitalicio desde 1955, y al que tienen que aguantar pase lo que pase. Con él, la Filarmónica de Berlín ha grabado y comercializado cientos de elepés, de los que la DG se ha llevado la parte del león. Ante las cámaras de Telemondial actúan, como valientes soldaditos, soplando o moviendo el arco, según le apetece al maestro.

Pero aún falta alguien para que el círculo de amigos de Karajan se cierre del todo, alguien que tiene que subir al lujoso hotel del castillo de Fuschl, a apenas media hora en coche del Festpielhaus, un hombre serio, con su séquito, un hombre que detesta los micrófonos y teme a los flashes, un neoyorkino habitual de aquellos pagos: Ronald Andrew Wilford. Wilford, a los sesenta años, es el gran Mogol de la gestión en música clásica. Con discreción, a la sombra del Carnegie Hall, en Manhattan, Wilford, quinto presidente de la Columbia Artists Management Inc. (CAMI), dirige la agencia de música clásica más poderosa del mundo, la General Motors del sector.

El catálogo de la CAMI, que incluye más de seiscientos solistas y conjuntos, imponente Leporello de la promoción de intérpretes, ha demostrado ser una auténtica mina de oro cada vez que Karajan iba en busca de artistas de los que a él le gustan. Y puesto que ambos se entienden a las mil ma-

ravillas, el negocio marcha sin problemas. En manos de su agente, Karajan se siente muy a gusto, y Wilford entona su cántico: «En el podio, algunos se limitan a dirigir. Karajan, en cambio, hace arte».

Y así, bajo la enseña de Mozart, están todos allí reunidos: los agentes y los managers, los fabricantes de discos, los productores de películas y los virtuosos vendedores de ágiles gargantas y hábiles dedos; y, dirigida por el maestro, se escucha la «Sinfonía fantástica» del arte y del comercio; allí es donde, sin descanso, el sonido se convierte en oro. En este mercado particularmente jugoso nadie —aparte del propio Kara-

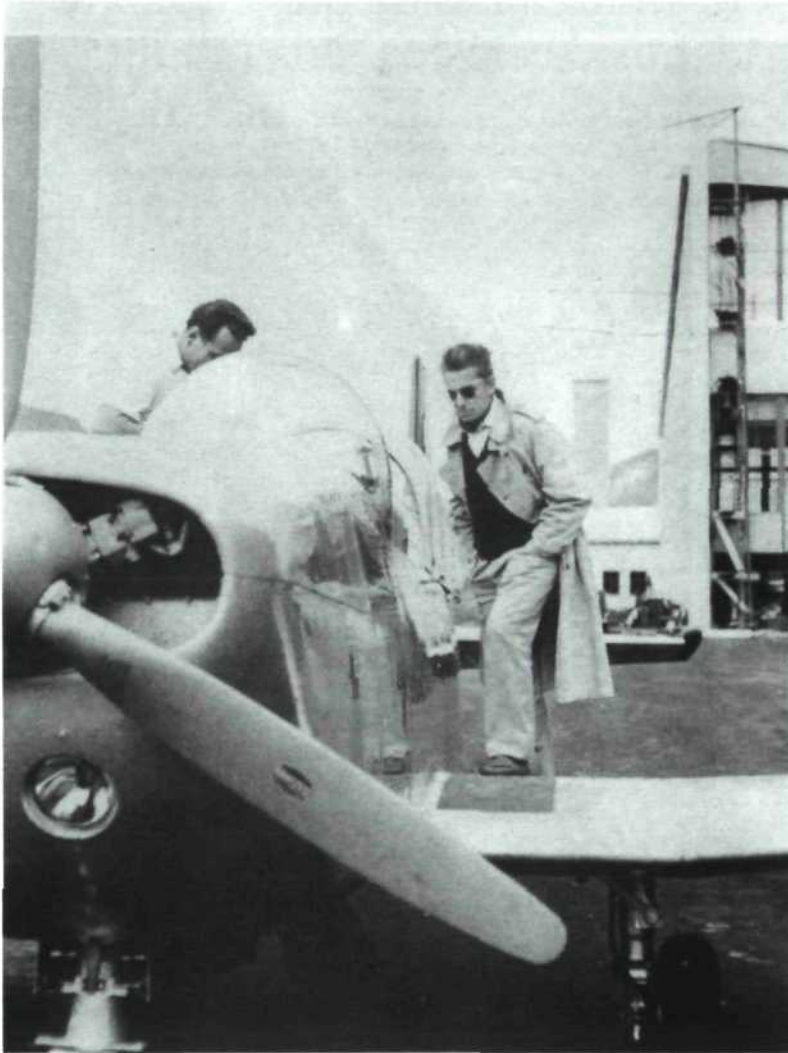
en Berlín a la música sinfónica a granel. El *stress* no le ha impedido a este hombre superocupado, lo mismo que a su protector Karajan, proveer los *plannings* del Festpielhaus: en *Las bodas de Fígaro* que él dirige y en el *Don Giovanni* que dirige Karajan (casi con los mismos cantantes que en la grabación de DG), más o menos la mitad de los artistas principales son de la CAMI. Y cuando Wilford no tiene a su disposición las voces adecuadas, Michel Glotz, por un maravilloso azar, subviene a esta necesidad.

Harnoncourt, vetado

A todo esto, Nikolaus Harnoncourt, que no tiene contrato ni con Glotz ni con Wilford, pero que ha revolucionado la interpretación musical mozartiana, sigue sin ser invitado al festival. Más curioso aún: cuando se supo, a principios de año, que el gobierno regional de Salzburgo pretendía cederle al menos un podio en la catedral, a modo de «manifestación alternativa de apertura del festival», el entorno de Karajan quedó consternado: Su Majestad no podía tomar aquello más que como una afrenta. Y hay que evitar las afrentas a toda costa. Por eso nadie se mueve en el seno del directorio del festival, aunque otros tengan iguales derechos que él. Por eso los poderes públicos cierran los ojos: hay que dejarle actuar a su gusto.

Nadie se va a poner a mirar, declara un miembro influyente del Festpielhaus, cuánto le saca a los poderes públicos para su festival de Pascua, desde el momento en que este festival, supuestamente privado, está vinculado, como Tristán e Isolda, al festival de verano, sostenido financieramente por los contribuyentes. Nadie puede decirle nada al maestro cuando reduce a la nada los proyectos del festival y, al mismo tiempo, su presupuesto, calculado con dificultad.

Para el verano pasado estaba prevista una nueva puesta en escena del *Boris Godunov*, con el que se habría celebrado, al mismo tiempo, el regreso a Salzburgo de Claudio Abbado, después de diecinueve años de ausencia como director de ópera. Karajan no puede ni ver a Abbado, pero de todas formas no le es posible mantener lejos de Salzburgo al director musical de la Ópera de Viena. Entonces se le plantearon determinadas dificultades con el director de escena del *Boris*. Karajan le envió a Abbado, en Viena, uno de sus hombres. Pero el director italiano tuvo la temeridad de rechazar este aspirante y elegir a Patrice Chéreau, el autor del revolucionario *Anillo* de Bayreuth. Chéreau se comprometió y luego se desdijo. *Boris* pasó a los archivos y fue reemplazado por *Un ballo in maschera*, al parecer dirigido también por Abbado. A continuación, y muy oportunamente, dos estrellas del *bel canto* manifestaron sus deseos de cantar otra vez en la ópera de Salzburgo: la soprano Jessye Norman y el tenor Plácido Domingo. Los responsables de la planificación del festival se pusieron muy contentos: el trío Abbado-Norman-Domingo iba a ser un cartel de sueño. Un único problema: el jefe supremo Karajan no iba a encontrar a su gusto el trío en cuestión, con toda seguridad. Lo cierto es que en la mañana de San Silvestre de 1987 hubo una llamada desde el hotel Kempinski de Berlín, donde se encon-



Karajan, soberano de un gran imperio

jan— consigue llenar las arcas mejor que James Levine, de 44 años, el monumental director venido del nuevo mundo. Gracias a la protección de Wilford, Karajan ha adoptado plenamente a Jimmy, director artístico del Met de Nueva York, coronándolo como rey de Salzburgo: el verano pasado Levine dirigió un tercio de las representaciones operísticas. Tras él quedan cincuenta *Flauta mágica* y puede decir, al modo de Papageno: «Siempre vengo por aquí de buena gana, ya que el Festival de Salzburgo significa siempre muy buenos cheques».

El que, como Levine, tiene la bendición de Karajan y los contratos de Wilford, es muy bien acogido en la Deutsche Grammophon: en Nueva York, graba para el sello amarillo la *Tetralogía* y *Las bodas de Fígaro*, mientras que en Viena le toca el turno a las cuarenta y una sinfonías de Mozart y

na, uno de sus hombres. Pero el director italiano tuvo la temeridad de rechazar este aspirante y elegir a Patrice Chéreau, el autor del revolucionario *Anillo* de Bayreuth. Chéreau se comprometió y luego se desdijo. *Boris* pasó a los archivos y fue reemplazado por *Un ballo in maschera*, al parecer dirigido también por Abbado. A continuación, y muy oportunamente, dos estrellas del *bel canto* manifestaron sus deseos de cantar otra vez en la ópera de Salzburgo: la soprano Jessye Norman y el tenor Plácido Domingo. Los responsables de la planificación del festival se pusieron muy contentos: el trío Abbado-Norman-Domingo iba a ser un cartel de sueño. Un único problema: el jefe supremo Karajan no iba a encontrar a su gusto el trío en cuestión, con toda seguridad. Lo cierto es que en la mañana de San Silvestre de 1987 hubo una llamada desde el hotel Kempinski de Berlín, donde se encon-

Turner

Música Clásica

Por fin una tienda que entiende de música clásica, una tienda comparable a las mejores de Europa.



Novedades

- *Las grandes intérpretes del canto en EMI STUDIO, a precios muy interesantes.*
- *Elisabeth Schwarzkopf, EL CHAMPAGNE DE LA OPERETA, en C.D., a precio reducido.*
- *Nuevo lanzamiento de C.D.'s (EMI Serie Láser) aún más baratos que en L.P.'s*

Turner Música Clásica

Génova 5. 28004 Madrid.
Tel: 410 44 19

Grupo Turner - Génova 3. 28004 Madrid.

Libros Españoles, Tel: 419 17 84. Libros Ingleses, Tel: 410 29 15 - 410 43 59
Libros Franceses, Tel: 419 09 26. Video Club, Tel: 410 44 57

traba el maestro, al Festpielhaus para que tomaran nota de que deseaba dirigir él mismo el *Ballo*. Y cuando, con gran delicadeza, se le razonó que él ya se había decidido por *OEdipus Rex*, de Stravinski, gritó desde su mesa, con gran enfado, que para eso se buscaran a otro. Apenas despedido Abbado, Karajan puso patas arriba el reparto de *La mujer sin sombra*. El reparto de esta ópera ya estaba decidido, pero he aquí que la soprano húngara Eva Marton, que no es artista ni de Wilford ni de Glotz, no pudo ponerse de acuerdo con el maestro. Durante casi un año se enviaron mensajes en busca de una sustituta del agrado del maestro para el papel de la Tintorera. Sin resultado. Entonces, Sir Georg Solti, que tenía que dirigir la obra, empezó a dar suaves muestras de impaciencia y a reclamar a la señora Marton, que según él tal vez podía ser recuperada aún. Karajan decidió actuar con grandeza de alma. Pero tal y como podía esperarse, ya era demasiado tarde: la Marton estaba comprometida en otra actuación. Y el propio Solti, que tampoco es artista de Wilford ni de Glotz, resultaba ya innecesario.

El feudo berlinés

Despótico en Austria (a la que trata como a un estado de opereta), Karajan es también capaz de poner en su sitio a la Filarmónica de Berlín. Con ella es con quien ha conseguido los mayores éxitos de su carrera, y con ella ha conseguido los mayores intereses en sus actividades en los diversos medios de comunicación. Y allí es donde se batió el cobre cuando la crisis provocada por el contrato de su bienamada clarinetista Sabine Meyer y el despido de su no menos admirado intendente Peter Girth. Y allí es donde, en su vejez, se ha erigido en símbolo de la propia Filarmónica, un símbolo al que ningún personaje político se atreve ni a tocar.

Una vez cerradas (mejor o peor) las heridas de la horrible separación, y cuando el maestro llega al final de su camino, los burócratas que se ocupan de la cultura en el Senado ven en él al campeón de la supremacía musical de la ciudad dividida. Y como ningún político mete la nariz en sus asuntos, ha convertido a la Filarmónica de Berlín en su propiedad privada, un conjunto que ha recibido, durante el corriente ejercicio, una subvención de 19.182.000 marcos pagados por los contribuyentes, y que él administra o dilapida según su gusto y, sobre todo, según su humor.

Por razones de representación político-cultural, el Senado se ha visto obligado a programar viajes para la orquesta, y hela aquí recorriendo el amplio mundo según las preferencias y los intereses personales de Karajan...

A pesar de que es la República Fe-

deral la que contribuye en abundancia, mediante impuestos indirectos, a las colosales subvenciones de la orquesta, el director supremo escatima sus actuaciones en ella. En el Japón, por el contrario, donde los cachés del maestro ascienden más o menos al doble, y donde el amigo Wilford participa de la recaudación en tanto que organizador, es donde dirige con regularidad (más o menos una gira cada dos años).

No ha vuelto a poner los pies en Italia después de su disputa con la gente de la Scala de Milán en 1977. Ya no honra con su presencia ni América latina ni Australia, ya que los mecenas son allí menos pródigos, y los aficionados a la música clásica están menos encandilados por sus discos que en Japón.

Cuando el burgomaestre Diepgen visitó Israel en 1984 expresó su deseo de que le acompañara la orquesta. Y como Karajan, antiguo miembro del partido nazi, no iba a ser muy bien acogido en tierra santa, algunos miembros de la orquesta intentaron por su cuenta llegar a un acuerdo con algún posible sustituto. Pero al final sólo Karajan podía dirigir la Filarmónica. El asunto parecía comprometido seriamente. Todo empeoró cuando se divulgaron las conversaciones. Y la falange del Estado de Berlín se tuvo que quedar en casa. Diepgen viajó sin música de acompañamiento.

En esta atmósfera cargada de electricidad, los músicos reaccionaron con una sensibilidad especialmente aguda cuando Karajan intentó ni más ni menos que imponerles uno de sus protegidos, sin importarle la reputación de la orquesta ni la competencia del intendente de la Filarmónica, Hans Georg Schäfer.

En el otoño de 1986, ya habían tenido que sustituir a Karajan por enfermedad. La orquesta se encontró con la sorpresa de que se le imponía un japonés perfectamente desconocido, Kazufumi Yamashita. Y cuando este don nadie iba a sustituir de nuevo a Karajan, ahora en Bonn, la orquesta y el intendente entraron por su cuenta en contacto con Lorin Maazel. Y tal como más de un músico había previsto, Karajan, furioso, juró vengarse.

La hora de la venganza parecía sonar cuando, en noviembre pasado, la orquesta emprendió una de sus ya raras giras por Alemania bajo la dirección de Karajan. En la vieja Opera de Frankfurt un pájaro de mal agüero vino a anunciar al público que el maestro se había intoxicado con una carne en malas condiciones, pero que el programa iba a tener lugar de todas formas según lo previsto (sacrificio que el *Frankfurter Allgemeine Zeitung* saludó, en el estilo de Leni Riefenstahl, como un «triumfo de la voluntad»). Al día siguiente, en Stuttgart, el director tuvo que quedarse en la cama, pobre víctima de esta injusta intoxicación; el concierto fue suspendido.



Michel Glotz, el agente francés que controla alguno de los ojitos derechos de Karajan.



Dr. Uli Märkle, productor de Telemondial. Actúa desde Múnich.



*Karajan,
un ritual
de un poder
de sugestión
impresionante*

En abril de 1987 Karajan había decidido que el joven director búlgaro Emil Chakarov, premiado en 1971 en el concurso Karajan de dirección, y ya invitado en 1979 por la Filarmónica, iba a dirigirles dos veces en enero de 1988 y otras dos en el festival de Pascua. Mientras, Chakarov había entrado en el Met, en el feudo del protegido de Wilford, James Levine, y además, se había convertido en uno de los pupilos del agente parisiense Glotz.

Lógicamente, los músicos no querían convertirse en el equipo que entrenara la máquina de hacer dinero de la firma Karajan y Cía: se rebelaron y le encargaron a Schäfer, su intendente, que transmitiera su descontento; Chakarov iba demasiado lejos. Pero, como ya sabemos, Karajan tiene siempre más de un triunfo en su juego. Aunque Schäfer y Chakarov llegaron a un acuerdo, el intendente iba a sufrir las iras del maestro: o, si no, Karajan impediría el paso de directores tan queridos como Lorin Maazel y Daniel Barenboim, a los que Karajan tiene cierta manía. Por otra parte, Karajan declaró que en tales condiciones se vería obligado a revisar su decisión de participar en las festividades del 750.º aniversario de fundación de la ciudad de Berlín.

Amenaza espectacular, pero vana: directores como Maazel y Barenboim, invitados por el intendente, no pueden ser rechazados por Karajan; en cuanto a las festividades, era el maestro el primer interesado en no dejarlas pasar: la grabación televisiva suponía mucho dinero, gracias a la colaboración de Telemondial. Sin embargo, Schäfer cedió. Fueron programados todos los conciertos de Chakarov.

Entonces sucedió algo sorprendente. Poco antes de sus conciertos en Berlín, Chakarov anunció que por razones de salud no podría dirigir las dos tandas de conciertos previstas. Muchos miembros de la orquesta interpretaron esto como un intento por parte de Karajan de terminar con el asunto.

El asunto de Taiwán

Desde hace algún tiempo se han disparado los comentarios en los pasillos de la Filarmónica en relación con un télex de muy mala pinta: cincuenta y ocho líneas en inglés, enviadas el 7 de octubre de 1987 desde Taiwán, y que hoy siguen siendo tema de calurosa discusión en el Walhalla berlinés.

Cuando los delegados de la orquesta, Klaus Haüssler y Alexandre Wedow, se enteraron del asunto, hicieron la siguiente declaración: «Por primera vez en nuestro mandato, nos hemos quedado de piedra». Al leer el télex, al intendente «se le cortó el aliento, era increíble». Alertado por los músicos de la orquesta, el senador para la cultura, Volker Hassemer, ordenó una aclaración sin reservas de los hechos, y al mismo tiempo prohibió formalmente que se divulgase el asunto.

Era comprensible tal discreción, ya que en dicho télex se divulgaba documentalmente por vez primera que las actuaciones del clan Karajan no siempre son muy claras y que determinados intereses privados se vinculan demasiado estrechamente a una institución pública como es la Orquesta Filarmónica de Berlín.

A finales de abril Karajan y la orquesta iban a salir en gira por la Unión Soviética y Japón. Pero las invitaciones a la URSS fueron aplazadas a causa de las presiones del ministerio federal de asuntos exteriores: la visita de la orquesta sólo tendría lugar en virtud de un acuerdo cultural con el Kremlin.

Pero la cita japonesa —dos conciertos en Tokio— se mantenía. Había una laguna de tiempo que Helmut Stern, violinista de la Filarmónica desde hacía muchos años, propuso llenar con determinado proyecto. En tiempos de Hitler, Stern había vivido en China, donde seguía yendo de vez en cuando. Y le parecía sumamente interesante una gira de la Filarmónica de Berlín y su legendario director por Taiwán. Para

TEMPORADA
DE ÓPERA 1989

TEATRO LÍRICO NACIONAL LA ZARZUELA



Sobrintendente: JOSÉ ANTONIO CAMPOS
Director Musical Asociado: MIGUEL ÁNGEL GÓMEZ MARTÍNEZ

TEMPORADA DE ABONO
Con el patrocinio del
BC BANCO CENTRAL

13, 15, 18, 20 y 22 de enero.

DON GIOVANNI

MOZART
Nueva Producción

Director Musical
ANTONI ROS MARBÀ
Director de Escena
MARIO CORRADI
Escenografía
MARIO BERNEDO
Figurines
PEDRO MORENO

WOLFGANG BRENDEL, FAYE ROBINSON,
GÖSTA WINBERGH / FRANK LOPARDO,
JAAKKO RYHÄNEN, KATIA RICCIARELLI,
FRANCESCO ELLERO D'ARTEGNA,
ALFONSO ECHEVERRÍA, CARMEN GONZÁLEZ.

4, 6, 9, 12 y 15 de febrero.

WERTHER

MASSENET
Producción de la
Ópera de Nantes, 1988.

Director Musical
**MIGUEL ÁNGEL
GÓMEZ MARTÍNEZ**
Director de Escena
PIERRE CONSTANT
Escenografía
ROBERTO PLATÉ
Figurines
RUDY SABOUNGHI

FRANCISCO ARAIZA, DORIS SOFFEL,
EVA LIND, LORENZO SACCOMANI.

8, 12, 15, 19 y 22 de marzo.

RIGOLETTO

VERDI
Nueva Producción

Director Musical
JOSÉ COLLADO

ALFREDO KRAUS, JOHN RAWNSLEY,
PATRICIA WISE.

6, 12, 15, 17 y 20 de abril.

FEDORA

GIORDANO
Producción del Liceo
de Barcelona, 1988.

Director Musical
ARMANDO GATTO
Director de Escena
GIUSEPPE DE TOMASI

Escenografía
FERRUCCIO VILLAGROSSI
Figurines
PIER-LUCIANO CAVALLOTTI

RENATA SCOTTO, M.ª ANGELES PETERS,
PLÁCIDO DOMINGO, ENRIQUE BAQUERIZO,
ALFONSO ECHEVERRÍA.

10, 13, 16, 19 y 22 de mayo.

TRISTAN UND ISOLDE

WAGNER
Nueva Producción
en coproducción con el
Liceo de Barcelona.

Director Musical
PETER SCHNEIDER
Director de Escena
EMILIO SAGI
Escenografía y Figurines
TONI BUSINGER

RICHARD VERSALLE, MONTSERRAT CABALLÉ,
KURT MOLL / MATTI SALMINEN,
FRANK GRUNDHEBER, BRIGITTE FASSBAENDER.

7, 10, 13, 16 y 19 de junio.

UN BALLO IN MASCHERA

VERDI
Producción de la Welsh
National Opera, 1982.

Director Musical
MIGUEL ÁNGEL GÓMEZ MARTÍNEZ
Director de Escena
GORAN JÄRVEFELT
Escenografía y Figurines
C. F. OBERLE

LUIS LIMA, MARÍA CHIARA,
JUAN PONS, ELENA OBRAZTSOVA,
NUCIA FOCILE.

7, 9, 11, 14 y 16 de julio.

ATLÁNTIDA

FALLA-HALFFTER
Cantata Escénica
Nueva Producción

Director Musical
EDMÓN COLOMER
Director de Escena,
Escenografía y Figurines
HUGO DE ANA

El reparto de ATLÁNTIDA
se anunciará oportunamente.

FUERA DE ABONO
SALA OLIMPIA

28 y 30 de marzo, 1 y 4 de abril.

Ópera española
Estreno absoluto

FRANCESCA

O EL INFIERNO DE LOS ENAMORADOS

Música
ALFREDO ÁRACIL
Libro
LUIS MARTÍNEZ DE MERLO

Director Musical
JOSÉ RAMÓN ENCINAR

MANUEL CID, CARMEN GONZÁLEZ,
LUIS ÁLVAREZ.

En coproducción con el Centro para la Difusión
de la Música Contemporánea y el Centro
de Nuevas Tendencias Escénicas.

RECITALES

FUERA DE ABONO

21 de noviembre.

AUDITORIO NACIONAL

CONCIERTO DE SANTA CECILIA

ORQUESTA SINFÓNICA DE MADRID

Director
ANTONI ROS MARBÀ.
ALBERT GIMÉNEZ ATENELLE, piano.

10 de marzo.

LEONA MITCHELL

Soprano.
Con **LAWRENCE WONG,** piano.

8 de abril.

GALA DE LA ÓPERA

JOSÉ CARRERAS

Con el patrocinio de

QUORUM

PURG

25 de mayo.

THOMAS ALLEN

Baritono.
Con **GEOFFREY PARSONS,** piano.

ORQUESTA SINFÓNICA DE MADRID
CORO DEL TEATRO LÍRICO NACIONAL
BALLET DEL TEATRO LÍRICO NACIONAL

Todas las representaciones a las 20 horas.

NOTA: Los títulos, fechas e intérpretes pueden sufrir modificación.

Información:
TEATRO LÍRICO NACIONAL LA ZARZUELA
Jovellanos, 4. Los Madrazo, 11, 6.º
28014 MADRID. Tel. (91) 429 82 25.

MINISTERIO DE CULTURA

Instituto Nacional de los Artes Escénicos y de la Música



el concierto en Taiwán ponía a su disposición su nuevo centro cultural, y los responsables locales pensaban ofrecer buenas condiciones financieras.

En Berlín, Stern discutió de esta posibilidad con algunos de sus colegas, y el proyecto fue comunicado al comité de dirección y al intendente. Se informó a Märkle, el fiel servidor de Karajan, que propuso elevarlo a las alturas, aunque insistió en que, en cualquier caso, entrase en el proyecto Peter Gelb.

Gelb, vicepresidente de la todopoderosa Columbia Artist Management (CAMI) de Wilford, se ocupa principalmente, en el departamento de vídeo, de las actividades televisivas, pero también busca fondos en otro sitio. Es él quien ha desempolvado el blasón comercial del Matusalén del piano, Vladimir Horowitz, convirtiéndole en una mina de oro para él y para la Deutsche Grammophon. Cuando Karajan se desentendió por razones de salud de una gira por Estados Unidos y Japón, Gelb encontró sustitutos en el acto: Seiji Ozawa y James Levine, ambos pupilos de Wilford, se repartieron la gira.

A comienzos de octubre de 1987 Gelb y Märkle hablaron por primera vez del asunto de Taiwán, en el Kempinski de

Inconcebible. Los habituales del oficio y de sus usos y costumbres se vieron obligados a leer dos veces el texto para darse cuenta de hasta qué punto se habían burlado de la mejor orquesta alemana.

El cálculo de 600.000 marcos para la orquesta y Karajan era ya algo optimista. Admitamos que Karajan se embolse 100.000 por velada; esto es, 200.000 en total. Al tratarse de un viaje de carácter oficial, es decir, por el que no debería percibir honorarios, al facturarse separadamente los gastos de transporte y los de estancia, Taiwán sólo tenía que hacerse cargo de las dietas de los músicos y del seguro de los instrumentos: es decir, como mucho 100.000 marcos. Queda colgando oscuramente la cantidad de 300.000 marcos, cuyo destinatario es desconocido en Berlín.

Pero el chaloneo con las películas de Karajan resultaba más chocante todavía: por vez primera el senador pudo darse cuenta hasta qué punto resultaba comprometida la ya costosa enseña de la ciudad en turbios negocios privados y de qué manera se presentaba al mundo aquella orquesta como artículo de lujo a precios exorbitantes. Aquello constituía un desafío a la ciudad, que de repente parecía una fuente financiera, y una bofetada para la orquesta, que no esperaba nada pa-



FOTO: D.G.

Karajan, junto a Kthleen Battle, su nuevo ojito derecho

Berlín. El intendente Schäfer fue consultado también y autorizó a Gelb a establecer contactos oficiales con Taiwán. Karajan había insistido en que no se realizara ninguna gira por Extremo Oriente sin la dirección de Wilford. Se le hicieron algunas concesiones a Gelb y todo pareció quedar solucionado.

Pero a mediados de octubre Helmut Stern recibió inesperadamente lacónicas noticias de sus amigos chinos: desgraciadamente, las cláusulas del contrato no podían ser aceptadas. Sorprendido, Stern pidió más datos y días después recibió por correo el télex que había enviado Gelb a Taiwán el 7 de octubre, por el que imponía condiciones, cuando menos, chocantes: «Por su parte, ustedes pagarán como honorarios del señor Karajan y la orquesta, la suma de 600.000 marcos por dos conciertos. Deben asumir también los gastos de diez emisiones televisadas preliminares sobre Karajan, con la Filarmónica de Berlín o la Filarmónica de Viena, a 35.000 dólares por programa, esto es, un total de 350.000 dólares. Deberán adquirir estas emisiones antes de empezar la gira (...). Deberán enviarnos una carta de crédito sin condiciones por las cifras mencionadas. Respóndase antes de cinco días. Best regards. Peter Gelb».

recido; en cualquier caso, era una gran oportunidad para la Filarmónica de Viena. Y, además, no hay que olvidar que aún quedaban algunas sumas en letra pequeña: la CAMI de Gelb pretendía además cargarle a Taiwán la mitad de los gastos del avión del maestro y de sus cinco acompañantes, esto es, la bagatela de 40.000 marcos, a pesar de que Karajan y su séquito viajan gratuitamente en el vuelo charter fletado por la propia orquesta.

Mientras tanto, el intendente Schäfer le había preguntado a Gelb en relación con estos dudosos tratos. Respuesta: con tan elevadas exigencias tan sólo pretendían meterles un poco de miedo a los chinos: ¡práctica realmente inusitada en una agencia encargada de la organización y la promoción de una gira oficial! Por el momento, la Columbia no ha hecho declaración alguna a la prensa. Pero estas sorprendentes actitudes no han sido suficientes para que los dirigentes berlineses se atrevan a plantearle determinadas preguntas al anciano de la Filarmónica. Al ciudadano de honor se le ha evitado cualquiera de los problemas planteados por el famoso télex, a fin de permitirle que se dedique con tranquilidad a su festival de Pascua. El maestro podrá volver, con el espíritu en calma, a su casa en Anif, junto a Salzburgo, en cuyo alma-

debería estar prohibido
vender la Música a este precio

Pero... No siempre se cumplen 30 años



Para celebrar este aniversario Harmonia Mundi ofrece, a un precio excepcional, un álbum de 6 compact disc que, de algún modo, intenta reflejar y resumir 30 años de actividad apasionada de un editor ansioso de originalidad y calidad.

Bach / Concierto Italiano / Kenneth Gilbert
Cantos de la Liturgia Eslava / Coros Chevetogne
Haendel / Water Musick / Nicholas McGegan
Marenzio / Madrigales / Concerto Vocale / René Jacobs
Moulinié / Les Arts Florissants / William Christie
Purcell / Welcome to all the Pleasures / Alfred Deller
HMA 290030

harmonia mundi... pura y simplemente





cén, al lado de la piscina, se amontonan cientos de películas y de cassettes de vídeo de un precio difícil de calcular.

A semejanza del *Fafner* de Wagner, guardián del oro, Karajan guarda el testamento en imágenes de su carrera, que constituye el capital de su empresa, Telemondial. Se trata más o menos de entre 40 y 70 millones de marcos (ni siquiera los íntimos lo saben a ciencia cierta), lo que el director habría invertido hasta el momento para la perennidad de su obra. La idea fija de inmortalizarse como «una especie de último testigo de nuestro tiempo para las generaciones venideras» bien vale una fortuna.

A los numerosos testimonios de esta voracidad habría que añadir el de un hábil hombre de negocios: Leo Kirch, una especie de Karajan del film, que reina en un cartel de Munich. En 1964 ambos personajes se buscaron, se encontraron y formaron juntos, a partes iguales, la firma Cosmotel. El director realizó entonces sus primeros largometrajes con los *best-sellers* de la música clásica. Hasta 1979 rodó unos sesenta títulos, entre ellos *superventas* como *El oro del Rin*,

no comprometiera su *glamour*: hasta en medio del fuego de los focos, el ídolo Karajan sigue siendo Karajan.

Pero este director que se hunde en el dinero y en el poder no se contenta con reinar tan sólo en Berlín y en Salzburgo. Aprieta un botón y puede hacer aparecer su propia imagen en veinte monitores. Se engañan quienes creen que Karajan, a su avanzada edad, está solo: Karajan está rodeado de otros Karajan.

Es así como pretende sobrevivir: que podamos oírle y verle en cualquier momento, genial intermediario entre el eterno reino de los sonidos y el común de los mortales, a los que les abre los espacios infinitos del cosmos sonoro.

Es, «simplemente, el embajador de la musicalidad alemana», como declaró el canciller Helmut Schmidt, efímero pianista y apologista de Karajan. Pero Karajan no será Karajan sólo entonces, puesto que este «embajador» no ha tenido empacho en hacerle un regalo a sus admiradores en su octogésimo aniversario: ha autorizado a la Deutsche Grammophon (¡sin que pueda olvidárseles advertirlo así!) para que publi-



Karajan
junto a
Eliette y Anna
Tomowa-Sintow,
una habitual
de Salzburgo,
siempre bajo
el ala protectora.

de Wagner, o el *Otello* de Verdi. ¿Es que el negocio no marchaba tan bien como habían previsto? El director Karajan, después de descubrir al director de escena Karajan, ¿picaba acaso demasiado alto? ¿O es que ambos magnates no se entendían ya muy bien? Lo cierto es que se separaron.

Karajan, convencido de la importancia futura de los discos vídeo, se vio obligado a partir de cero y se encontró de nuevo ante las cámaras de Telemondial para filmar las grandes obras del repertorio en fructífera asociación, tanto técnica como financieramente, con la Deutsche Grammophon, que se ocupa de buena gana de grabar en disco lo que filma Karajan.

En estos innumerables documentos, cuyos originales se depositan en cajas fuertes suizas, puede verse siempre a la misma persona: perfil izquierdo, ojo cerrado, blancos cabellos astutamente pegados... Podemos admirar sus manos en primer plano, manos que regalan el más preciado de los tesoros musicales.

Todo ello es de una indescriptible belleza: es la obra de un esteta que ha ensayado este ceremonial mediante repetición de planos y que, en ocasiones, obligó a los músicos calvos a ponerse peluca para que el brillo de sus lisos cráneos

que «Cien obras maestras» que constituyen la edición del jubileo. Y para asegurarse de que el negocio sea lucrativo se han pintarrajeado las carátulas de los veinticinco compactos con el ¡*qué hermoso es!* del experto en arte señor Schmidt; a fin de cuentas, en un excelente ejemplo de matrimonio fructífero.

Luminoso cuerpo en las esferas de la armonía pura y jefe supremo de un cartel muy bien agarrado en el marketing terrenal, Karajan parece no darse cuenta, desde hace mucho tiempo, de que sus discos son cada vez peores y que contienen incluso errores groseros, y que «ya es incapaz de dirigir», como dicen bajo cuerda algunos músicos de la orquesta. Pero, lo que es más terrible aún, estos mismos músicos hacen notar que ya no se enfrentan a nada nuevo con él, que «se ha convertido en una carga».

Hace tiempo que el viejo mago del sonido dejó pasar su oportunidad de retirarse con dignidad. Pero aún puede estar a tiempo de evitar que el mago de las finanzas que se le parece como un hermano no venga a turbar su vanagloria.

© *Der Spiegel* (Extractos)

Traducción de Santiago Martín

REAL DISCOS MUSICAL

Los Clásicos de la música

En nuestro departamento de discos, disponemos de 250 m². dedicados exclusivamente a la música clásica, donde podrá encontrar la mayor selección de música en:

- Compact-Disc
- Discos
- Cassettes
- Videos de Opera
- Videos pedagógicos de Música Sinfónica
- Videos de pintura
- Revistas musicales
- Catálogos de Discos

Somos distribuidores exclusivos de los prestigiosos discos MINUS-ONE con los que podrá interpretar su instrumento favorito de solista, y con una gran orquesta al fondo (Disco + partitura en Play-Back), además disponemos de exclusivas, en Música Contemporánea, y en discos y compactos de la UNION SOVIETICA.



**REAL
MUSICAL**
CARLOS III - Nº 1 - 28013 - MADRID



DIRECCION GENERAL DE CULTURA
VICECONSEJERIA DE CULTURA Y DEPORTES
GOBIERNO DE CANARIAS

SOCAEM

SOCIEDAD CANARIA DE
LAS ARTES ESCENICAS Y DE LA MUSICA



V festival de música de Canarias 7 enero - 4 febrero

AVANCE DE PROGRAMA 1989

B ORQUESTA SINFONICA DE TENERIFE I
VICTOR PABLO PEREZ, director
KRISTIAN ZIMMERMAN, piano

Beethoven: «Concierto para piano n° 5, Op. 73». (Emperador)
Sibelius: «Sinfonia n° 2, Op. 43»

Las Palmas de Gran Canaria _____ 8 de enero
Santa Cruz de Tenerife _____ 7 de enero

A LUCIA POPP, soprano
IRWIN GAGE, piano

Obras de: Schumann, Strauss, Berg

Las Palmas de Gran Canaria _____ 10 de enero
Santa Cruz de Tenerife _____ 8 de enero

B ROYAL PHILHARMONIC ORCHESTRA, LONDON I
VLADIMIR ASHKENAZY, director
CHRISTA LUDWIG, contralto

Strauss: «Don Juan, Op. 20»
Mahler: «Kindertotenlieder»
Franck: «Sinfonia en Re menor»

Las Palmas de Gran Canaria _____ 11 de enero
Santa Cruz de Tenerife _____ 13 de enero

A ROYAL PHILHARMONIC ORCHESTRA, LONDON II
VLADIMIR ASHKENAZY, director y solista

Shostackovich: Sinfonia n° 9
Mozart: «Concierto para piano n° 27, KV 595»
Sibelius: «Sinfonia n° 5 Op. 82»

Las Palmas de Gran Canaria _____ 12 de enero
Santa Cruz de Tenerife _____ 14 de enero

B ORQUESTA FILARMONICA DE LENINGRADO I
YURI TEMIRKANOV, director

Bartok: «Música para cuerda, percusión y celesta»
Strawinsky: «La Consagración de la Primavera»

Las Palmas de Gran Canaria _____ 13 de enero
Santa Cruz de Tenerife _____ 11 de enero

A ORQUESTA FILARMONICA DE LENINGRADO II
MARISS JANSONS, director

Respighi: «Pinos de Roma»
R. Strauss: «Ein Heldenleben, Op. 40» (Vida de Héroe)

Las Palmas de Gran Canaria _____ 14 de enero
Santa Cruz de Tenerife _____ 12 de enero

A ORQUESTA FILARMONICA DE GRAN CANARIA I
ONDREJ LENARD, director
ALEXIS WEISSEMBERG, piano

Brahms: «Concierto para piano n° 1, Op. 15»
Resto del programa a determinar.

Las Palmas de Gran Canaria _____ 16 de enero
Santa Cruz de Tenerife _____ 18 de enero

B LONDON SYMPHONY ORCHESTRA I
LORIN MAAZEL, director

Bruckner: «Sinfonía n° 8 en Do menor»

Las Palmas de Gran Canaria.....17 de enero
Santa Cruz de Tenerife.....19 de enero

A LONDON SYMPHONY ORCHESTRA II
LORIN MAAZEL, director
SYLVIA GREENBERG, soprano

Mozart: «Sinfonía n° 41, KV 551». (Júpiter)
Mahler: «Sinfonía n° 4 en Sol Mayor»

Las Palmas de Gran Canaria.....18 de enero
Santa Cruz de Tenerife.....20 de enero

B ORPHEUS CHAMBER ORCHESTRA, NEW YORK I
SALVATORE ACCARDO, violin

Haydn: «Sinfonía n° 33»
Mozart: «Concierto para Violín KV 216»
Enesco: «Dixtour para vientos»
Strawinsky: «Dumbarton Oaks»

Las Palmas de Gran Canaria.....20 de enero
Santa Cruz de Tenerife.....22 de enero

A ORPHEUS CHAMBER ORCHESTRA, NEW YORK II

Rossini: «La Scala di Seta» (obertura)
Mozart: «Sinfonía n° 40 KV 550»
Wolf: «Serenata italiana»
Dvorak: «Serenata de viento»

Las Palmas de Gran Canaria.....21 de enero
Santa Cruz de Tenerife.....23 de enero

B KATIA Y MARIELE LABEQUE, pianos

Obras de: Dvorak, Infante, Milhaud, Gershwin

Las Palmas de Gran Canaria.....22 de enero
Santa Cruz de Tenerife.....21 de enero

B ORQUESTA SINFONICA N.D.R. DE HAMBURGO I
HEINZ FRICKE, director

Mendelssohn: «Sueño de una noche de Verano» (Suite)
Bruckner: «Sinfonía n° 4 en Mi bemol Mayor» (Romántica)

Las Palmas de Gran Canaria.....25 de enero
Santa Cruz de Tenerife.....27 de enero

A ORQUESTA SINFONICA N.D.R. DE HAMBURGO II
HEINZ FRICKE, director
ANDREJ GAWRILOW, piano

Falcón: «Aleph»
Rachmaninoff: «Concierto para piano, Op. 18»
Beethoven: «Sinfonía n° 3, Op. 55» (Heroica)

Las Palmas de Gran Canaria.....26 de enero
Santa Cruz de Tenerife.....28 de enero

B ORQUESTA FILARMONICA DE GRAN CANARIA II
SABAS CALVILLO, director
MARIA ORAN, soprano

Obras de: Gerhard, Ruiz Aznar, Bartók

Las Palmas de Gran Canaria.....30 de enero

ORQUESTA SINFONICA DE TENERIFE II
VICTOR PABLO PEREZ, director
ANTONIO MENESES, violoncello

Obras de: Dvorak, Nielsen

Santa Cruz de Tenerife.....31 de enero

A ANDREJ GAWRILOW, piano

Bach: «Suite francesa n° 5, BWV 816»
Mozart: «Fantasia n° 2, KV 397» • «Sonata n° 11, KV 331»
Scriabin: «Ocho preludios» • «Sonata n° 4, Op. 30»
Ravel: «Gaspard de la Nuit»

Las Palmas de Gran Canaria.....31 de enero
Santa Cruz de Tenerife.....30 de enero

B VIRTUOSOS DE MOSCU I
VLADIMIR SPIVAKOV, director

Mozart: «Concierto para Oboe y Orquesta, KV 285»
Shostakovich: «Sinfonía de Cuerda, Op. 110»
Strawinsky: «Concierto en Re»
Williams: «The Lark Ascending»

Las Palmas de Gran Canaria.....3 de febrero
Santa Cruz de Tenerife.....1 de febrero

A VIRTUOSOS DE MOSCU II
VLADIMIR SPIVAKOV, solista y director
VINSON COLE, tenor

Britten: «Les illuminations»
Bach: «Concierto de Brademburgo n° 3, BWV 1048»
Haydn: «Sinfonía n° 45» (Los Adioses)

Las Palmas de Gran Canaria.....4 de febrero
Santa Cruz de Tenerife.....2 de febrero



Aproximación discográfica

Hablar de todos los registros hechos hasta la fecha por Herbert von Karajan supondría dedicar varias revistas a este monstruoso empeño (la Deutsche Grammophon ha empleado unas 40 páginas en el cuadernillo de referencias discográficas publicado con ocasión del octogésimo cumpleaños del Maestro, lo cual dará una idea de la imposibilidad de comentar todos y cada uno de los discos protagonizados por este legendario director, y no solamente los realizados en el sello amarillo, sino también los numerosos existentes en otras empresas como la EMI inglesa, la DECCA, algunos de la RCA y los publicados por marcas más o menos piratas. Así pues, las líneas que siguen tratan de dar una idea global de las interpretaciones de Karajan en los estudios de grabación, haciendo especial hincapié en sus registros más célebres, lo cual no quiere decir que sean los mejores).

Entre Toscanini y Furtwängler

Los cuatro registros de las *Sinfonías* de Beethoven permiten ver las principales etapas de la dirección de Karajan. La primera, con la Philharmonia, realizada a principios de la década de los cincuenta, se encuentra dentro de la órbita toscaniniana; el intérprete aparece principalmente como un *convertidor de las notas en sonidos, atento a organizar todo el material sin fisuras formales*. Se trata de una ejecución en la que destaca, más que la profundidad de la lectura, la inusitada precisión de los detalles y los timbres, lo cual da como resultado la sorprendente vistosidad de esta edición discográfica. El producto final es un hallazgo más técnico que interpretativo; incluso las páginas en que los directores de cultura germánica coinciden, resultan un poco áridas aunque impecablemente pulidas. El segundo registro, con la Filarmónica

de Berlín, realizado entre 1961 y 1962, presenta ya elementos que perturban la impecable perfección de las grabaciones hechas con la orquesta inglesa. Posee un sentido de sufrimiento, e incluso de piedad humana que aparece no sólo en las *Sinfonías* en las que estos sentimientos destacan, sino incluso en aquellas otras menos dramáticas, como son la *Segunda* y la *Octava*. Ha desaparecido Toscanini, y en su lugar surge poderoso el recuerdo de Furtwängler. No en vano, entre ambos ciclos, ha vivido Karajan la experiencia wagneriana de su Festival de Pascua salzburgués, descubriendo toda la humanidad y la piedad latentes en los pentagramas del genio de Bayreuth y haciendo un Wagner que no conserva nada de la suntuosa fatalidad de Klemperer, sino que se nos revela como lleno de pasión juvenil e impregnado de melancolía, y en el cual incluso el elemento erótico se traduce en un adecuado temple tímbrico. Tras esta experiencia los resultados del segundo ciclo no podrían por menos de ser distintos. Sobre aquella estructura perfectamente equilibrada de la primera grabación, encontramos anhelos y ardores febriles que la enervan de tensión y la encienden con vívidos resplandores. Este Beethoven, de un clasicismo vivo, original pero no pedante, preciso pero nunca estático, es uno de los principales a tener en cuenta después del de Furtwängler. Pero las exigencias del mercado, de la producción industrial, reclaman sin cesar nuevos empeños. Karajan se sintió en la obligación de dirigir nuevamente las *Sinfonías* para la televisión, y tras ello vino la tercera grabación discográfica, de nuevo con el conjunto berlinés. Por desgracia esta vez el resultado es un producto aséptico y friamente perfecto, listo para el consumo. En cuanto al cuarto ciclo, grabado entre 1982 y 1985 en el nuevo sistema digital, remitimos al lector al artículo de José Luis Pérez de Arteaga publicado en el n.º 10 de SCHERZO dentro de las páginas de crítica discográfica.

En nuestra opinión no debemos buscar en el último Kara-



Durante la grabación de la Novena de Beethoven en Viena. Julio de 1955. Junto a Karajan, Elisabeth Schwarzkopf, Otto Edelmann y Ernst Haefliger.



Karajan, Legge y Christa Lulwig en la grabación de la *Missa Solemnis* de Beethoven, en Viena, septiembre de 1958.

jan la clave de su grandeza, aunque parte de su Bruckner, de su Brahms y, sobre todo, de su Richard Strauss, siguen llevando hoy un sello de inigualable belleza. Es, por el contrario, en el primer Karajan, y, con respecto a Beethoven, en el segundo ciclo, donde reside su maestría indiscutible.

A pesar de la enorme extensión de su catálogo discográfico, que abarca obras comprendidas entre J.S. Bach y Schönberg, sus mejores logros se apoyan en cierto Beethoven, Brahms, poco Mozart, Tchaikovsky, Bruckner y Richard Strauss. Sus interpretaciones de Bach, Vivaldi y Haendel están fuera de contexto. Por lo que respecta a la interpretación mozartiana, Karajan naufraga en gran parte de las obras del salzburgués; no hay más que oír su aséptico *Don Giovanni*, las *Sinfonías*, tan brillantes y vacías, o la reciente *Misa en Do menor*, donde no hay ningún intento de poner de manifiesto la metafísica tristeza de esta página, su cualidad de Requiem para un vivo. Basta comparar esta versión con un viejo registro de Celibidache (Fonit Cetra, Archivo RAI), quien no es un director especialmente mozartiano, para presenciar un cambio radical de valores: allí donde Karajan sólo encuentra el timbre justo para una edición digital de impresionante nitidez, el director rumano logra un respiro personal y una sonoridad preñada de contenido. En el otro lado de la balanza las impresionantes lecturas de las óperas mozartianas producidas por Walter Legge para EMI (AR las comenta en este mismo número).

Strauss, piedra de toque

Richard Strauss ha sido siempre un punto de referencia en el repertorio de Karajan, tal y como podemos comprobar en sus excelentes muestras discográficas. Las primeras grabaciones se remontan a 1943 con la Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam, en discos de 78 revoluciones que contenían *Don Juan* y la *Danza de los siete velos* (ambas obras han sido reprocesadas en el sistema digital, siendo publicadas en un compacto acopladas con la *Primera* de Brahms).

En el conjunto de los compositores, así como de los intérpretes de sus propias creaciones, Strauss ha representado para Karajan una piedra de toque. El autor bávaro encarna la ciencia de la orquestación como un moderno Berlioz. La diabólica instrumentación de los *Poemas sinfónicos* que había ya intrigado a todos los grandes, desde Toscanini a Mitropoulos, ha fascinado siempre al director austriaco. Desde su juventud Karajan afronta con éxito la enorme complejidad de la escritura straussiana. Prueba de ello es la constante inclusión en sus programas de los últimos tiempos de la *Sinfonía Alpina*, uno de los máximos exponentes de la citada complejidad, teniendo además en su haber varias de las interpretaciones cumbres de algunos de los *Poemas sinfónicos*, además del mítico *Rosenkavalier* en cualquiera de sus dos versiones, la cinematográfica o la del disco.

Otro de los grandes ejemplos interpretativos de Karajan lo hallamos en la última de las producciones sinfónicas de Tchaikovsky, donde se demuestra su gran interés por la dinámica. En efecto, escuchemos el comienzo de la *Patética* y el ataque del tema de los violines: un sonido siempre presente, incluso en los pianísimos, un sonido que se hincha con la regularidad de la respiración, alargándose al máximo sin romperse nunca, pone de manifiesto el espectacular sentido del control sobre la orquesta. Además, la intensidad de expresión que envuelve este tema, su extremo carácter cantable, dan a la dinámica empleada un carácter musical extraordinario.

En fin, en los discos de Karajan hay de todo, pero en los más conseguidos podríamos decir en resumen que la línea interpretativa del maestro salzburgués sigue los pasos de la tradición vista a través de los modelos de Toscanini y Furtwängler, llevada al último extremo de perfección y realizada con una total limpieza de ejecución. Para él el resultado debe ser siempre absolutamente impecable, idea ésta que está más en consonancia con el literalismo de Toscanini que con la filosofía de Furtwängler.

Enrique Pérez Adrián



Director operístico mozartiano

Un director tan concienzudo, tan puntilloso como Karajan, gustoso siempre de medir hasta el límite el ensamblaje de todos los elementos de una obra musical, es lógico que haya tenido en la ópera uno de sus grandes campos de actuación. Máxime cuando, como tantos maestros centroeuropeos, hizo sus primeras armas y durante bastantes años *de galera* en un teatro alemán de provincias, el de Ulm, *de donde pasó al menos modesto pero no de máximo rango* de Aquisgrán. En estas plazas su labor había de ser múltiple: dirigir, concertar, coordinar, regir los destinos musicales, artísticos y económicos, vigilar al coro, a la orquesta, a la compañía de canto... Años duros, de adquisición de oficio, de aprendizaje y crecimiento. Años de forja de un estilo, de un entendimiento de la música, de desarrollo. Importante etapa en la vida de cualquier director.

La carrera de Karajan se ha realizado luego en los dos frentes, el sinfónico y el operístico. Desde siempre, por lo que toca a este último, tuvo presente la esencial producción de su compatriota Mozart, a quien ha cuidado, antes y ahora, de manera especial en todos sus montajes. Fueron mozartianos también las primeras obras líricas que grabó (junto a *Hänssel y Gretel* de Humperdink): *La flauta mágica* en 1950, *Las bodas de Figaro* en 1952 y *Così fan tutte* en 1954. Quizá habría que añadir —en edición pirata hoy ya adquirible comercialmente— el *Don Giovanni* de Salzburgo del 60. Todas, excepto *Così*, las ha vuelto a registrar a partir de 1979 con resultados artísticos más pobres a pesar de la ambición de los respectivos proyectos, para cuya realización se contó con los elementos técnicos y humanos más cotizados gobernados por el maestro salzburgués en la cima de sus saberes y experiencia.

Una trilogía mágica

Karajan ha sido en todo momento uno de los escasos directores que ha enfocado la ópera como una suma de factores indisolubles, como un conjunto —y en tal sentido próximo a la concepción wagneriana de obra de arte total— en el que tan importante es el tenor protagonista como el último partiquino, el empaste del coro como la suprema afinación de los timbales. Concepción unitaria que se nota en sus grabaciones y, por supuesto y en mayor medida, en sus montajes, dentro de los que suele asumir el papel de sumo hacedor, de controlador de todo el edificio, incluida la dirección escénica. Pero hay un primer factor que juega en una recreación operística, sea del autor que sea, trátase de la época de que se trate: la voz humana. Karajan siempre la ha cuidado de manera exquisita, la ha protegido, la ha arropado maravillosamente, la ha combinado con el canto y con los timbres orquestales de forma excepcional; y eso en Mozart se ha notado, y se agradece, especialmente. El maestro ha sabido rodearse, antes y ahora, permanentemente, de los mejores cantantes de cada cuerda, con los que se ha penetrado generalmente bien; aunque en determinados repertorios (Wagner sin ir más lejos) su pretensión de intentar la búsqueda de la esencia lírica le haya conducido por un lado a la en ocasiones extrema delgadez de sus texturas orquestales y, por otro, a la elección de voces menos compactas y consistentes de las que, en principio y tradicionalmente, exigían los respectivos cometidos (aquello suele ser consecuencia de esto).

Hay algo, en relación con lo dicho, que parece capital a la hora de dilucidar la causa de que sus modernas versiones —y vamos a centrarnos ya en Mozart— sean de menor cali-

dad global que las antiguas: los cantantes actuales, en general y sobre todo por lo que se refiere a las voces masculinas, no alcanzan la talla de los de antaño; y Wagner y Mozart son dos de los compositores que más lo acusan. Aparte, claro, las concepciones, producto de una determinada evolución, de la batuta. En todo caso, habría sido casi milagroso que Karajan hubiera conseguido en sus más recientes *Flauta* (1980), *Bodas* (1979) o *Don Giovanni* (1986) el nivel de los primeros logros. Dejemos a un lado por ahora la grabación en vivo de la última ópera de Salzburgo de 1960 y comentemos con toda la brevedad propia del caso los registros comerciales de las otras tres *grandes*: no se peca de exageración adjudicando el título de mágica a la trilogía. En el tiempo la segunda es *Figaro*, grabada según la anotación de la moderna edición EMI His Master's Voice en 1952 pero apuntada en muchas relaciones como de 1949 ó 1950 (procedente, como expone Celletti, de un registro de 78 revoluciones). La obra está incompleta: aparte los consabidos cortes (arias de Marzellina y Basilio entre otros) se han suprimido los recitativos, cosa gravísima en una ópera de corte napolitano como ésta. Pero el resultado musical es de alto rango. Karajan —a quien se acusó en su día de algo en lo que tal vez haya caído más de una vez: tomar las voces como instrumentos haciendo caso omiso de los problemas de fraseo— consigue, sin que se perciba realmente demasiado ese defecto, una dirección de extraordinario equilibrio, elegante, elocuente, de refinadísima y sensual sonoridad, apreciable a pesar de la antigüedad de las tomas, con un verbo mozartiano incomparable, más vienés que italiano, pero de una fluidez dramático-musical excelente. La falta de recitativos y el empaque general hacen perder a la realización algo de gracia, de sabor teatral cómico. El equipo de cantantes es inmejorable: London, Conde señorial y autoritario, algo monolítico pero de voz insuperable; Schwarzkopf, Condesa inigualada por su finura, patetismo y arte de canto; Kunz, Fíguro sensacional, inteligente, de voz apropiada aunque algo corta, que supera con habilidad ciertos problemas idiomáticos; Seefried, cordial, efusiva, magistral (sin llegar a rozar ciertos dengues de *soubrette* de los que luego abusaría) como Susanna; Jurinac, siempre eficaz, equilibrada, muy matizada, que hace un Cherubino ejemplar por su cálida sobriedad. Impecable Filarmónica de Viena.

La propia orquesta preside la labor instrumental de *La flauta*, en la que nuestro director protagonista alcanza una de sus grandes cotas discográficas más indiscutibles. Emana de toda la versión una temperatura, una efusión y un perfume cálido y envolvente; rasgos que otorgan a la narración un talante verdaderamente mágico y nos la ofrecen llena de sugerencias y bellezas. La nobleza de los propósitos que animaron la creación por Mozart de esta fábula queda en total evidencia. La sabia mano de Karajan nos conduce desde el principio con un pulso tan firme como lleno de fantasía y no nos importa que determinados detalles nos transporten a un incipiente romanticismo. Lástima que se nos hurten también aquí —aunque en este caso tenga menos relevancia que en una obra como *Bodas*, cuyo desarrollo dramático viene muy dado por el *secco*— los recitativos, diálogos hablados más bien. Encontramos de nuevo entre los cantantes a Kunz, insuperable Papageno en todos los órdenes; a London, imponente Sprechler, y a Seefried, sentida y sensible Pamina que no mejora, sin embargo, su trabajo con Furtwängler de sólo un año antes en Salzburgo. Espléndido, pese a ciertas irregularidades de emisión, Dermota, que canta un aria del retrato para la historia. Majestuoso pero humano Ludwig Weber, que hace un Sarastro bastante más flexible que el ha-



Samuel Ramey hizo su debut operístico con Don Giovanni, en Salzburgo, de la mano de Karajan. Después la ópera sería llevada al disco en 1986.

bitual de los bajos *negros* alemanes. Wilma Lipp brinda una de sus mejores Reinas de la noche, papel al que con la Streich, de coloratura más perfecta, estuvo abonada durante más de 20 años.

Mágico es asimismo el calificativo que sugiere la audición de la versión londinense —con la Orquesta Philharmonia— de *Così* que Karajan grabó en 1954 con un plantel de voces tampoco nada despreciable, con Schwarzkopf, Simoneau, Panerai y Bruscantini a la cabeza, a una altura expresiva y canora difícilmente igualable. A menor nivel pero sin perder contacto, la Merriman y la Otto. El director salzburgués traza en esta magistral ópera de las apariencias un sutilísimo dibujo en el que las líneas maestras aparecen a veces sólo insinuadas. El tejido instrumental y vocal es translúcido, luminoso, lleno de guiños y de sonrisas. Una pintura a la acuarela, de tonalidades suaves en la que, sin embargo, están todos los elementos de la *commedia dell'arte*. No hay nada forzado en la interpretación, que discurre fluida y tranquila, encantadora y milagrosamente viva; como la propia obra. Lo peor es la serie de amputaciones operada en la partitura.

Un encanto que decrece

Hasta 1960 no nos encontramos con otra ópera mozartiana debida a Karajan. Es *Don Giovanni*, grabación, como se ha dicho, procedente del Festival de Salzburgo de ese año (Movimiento Musica, Milán). Impresionante versión, muy contrastada dramáticamente, tensa (algo no habitual en las concepciones del director), leída como en un rapto. Una vibrante, por momentos candente versión, seguida, por la rapidez de los tempi —planteada con singular coherencia—, casi sin instantes de reposo, sin tiempo para recuperar el aliento. Una visión vivida, más romántica que clásica, que expone este *dramma giocoso* más desde el lado demoníaco germánico que desde el menos sombrío del verbo napolitano. Diferente en todo caso, por su mayor movilidad y rigor mozartiano, a la singular, trascendente y espectacular aproximación, grandiosa y bella, de Furtwängler, que remodela la obra desde la perspectiva gluckiana. Factor básico, como

casi siempre, es el plantel de voces. No se sabe qué admirar más, si la elegancia proverbial y convincente dramatismo de la Schwarzkopf, impecable Elvira, o el arrojo y vibración de la Ana de Leontyne Price, espléndida de voz. Como lo está, en su fogosa y juvenil encarnación del protagonista, Eberhard Wächter, con problemas de dicción y no en todo momento afinado. Refinado, discreto, bien cantado el Ottavio de Valletti. En su punto la Sciutti y Panerai, idónea pareja de *contadini*. A menor nivel Berry, no tan convincente en Leporello como en Masetto, y Zaccaria, Comendador más bien pálido. Orquesta Filarmonía de Viena.

Al lado de esta versión fúlgida, elocuente, unitaria, la más elaborada del 86, muy bien grabada, resulta, con todo, algo gris; a pesar de la potencia dramática que Karajan, en espectacular progresión, sabe imprimir a las escenas finales y de la perfección y encaje logrados en el estudio, siempre mayor que la obtenida en un teatro y durante una representación. El elenco de solistas es de lo mejorcito de nuestros días: Ramey, Baltsa, Tomova-Sintow, Winbergh, Furlanetto... Sus prestaciones tienen menor nivel que el de sus correspondientes del 60.

Fría, sin la dimensión trascendente de otras ni el sentido poético y mágico de la del propio director del 50, sin buscar tampoco el efecto lúdico, resulta *La flauta mágica* grabada por Karajan en 1980 para DG, en donde no acaban de hallarse a sí mismos cantantes como Mathis, Araiza o, sobre todo, Van Dam, elegido por la batuta para incorporar a Sarastro. Bastante más convincente es la grabación de 1979 para DECCA de *Las bodas*, que recoge una habitual interpretación salzбургuesa con puesta en escena de Ponnelle. La lectura de Karajan, apoyada en el rodaje teatral, es fluida y, como es tradicional en él, muy matizada y está llena de detalles de clara inteligencia dramática y musical. Lástima que no esté Berganza, que cantó en muchas de esas representaciones Cherubino; pero Von Stade cumple muy bien; como lo hace el resto de solistas, que componen una compañía de canto muy apañada, con Tomova-Sintow, Krause, Cotrubas y Van Dam, entre otros.

A.R.



La ópera italiana

Cuando Toscanini llevó la compañía de la Scala de Milán en 1926 a Berlín, así lo cuenta Walter Legge, Karajan, por entonces de dieciocho años, no faltó a ninguna de las representaciones del programa, descubriendo «cosas que no sospechaba que existieran en las óperas italianas». Sin embargo, el contacto del ya prometedor director con este repertorio, durante su estadia en los teatros de Ulm, Berlín y Aquisgrán, sería, por el momento, periférico. Debutante en 1929 como director sinfónico, tal actividad le procura rápidamente fama en el continente durante aquellos años de ebullición ideológica. Tras el paréntesis de la guerra y las complicaciones políticas posteriores se presenta Karajan en la Scala en 1948 con *Las bodas de Figaro* (en su parcela musical-sinfónica lo había ya hecho en 1943). Y continúa la relación con el público milanés centrada en obras de su órbita cultural: Beethoven, Wagner, Strauss y, de nuevo, Mozart. El Ente, legítimamente, para su patrimonio nativo, contaba con el venerable Panizza, con De Sabata y Votto, con las jóvenes y ya consagradas batutas (Gavazzeni, Sanzogno, Capuana, etc.), además de un numeroso grupo de menores valores que todo importante teatro suele reclutar en sus filas. Karajan, pues, con Böhm, Furtwängler y Klemperer reconquistaron para el escenario escaligero una música que la derrota aliada había orillado.

Es en 1954 cuando Ghiringhelli, el autosuficiente y tiránico director general de la Scala, se empeña en que Karajan dirija un título italiano. Y la propuesta tiene su maniobra ante la próxima gira de la compañía a Berlín. La reacción positiva inmediata de Karajan tiene algo de chocante en un director, si juzgamos la categoría musical de la obra ofrecida, acostumbrado a lidiar con sonoridades suntuosas y contenidos trascendentales. Quizás recordó la lección toscaniniana o le sedujo grabar con la señora de la casa, María Callas. O ambas a la vez y otras más. Lo cierto es que el resultado fue de los que leyenda hacen.

Después de *Lucia* (el ya ecumenismo lírico del director se amplió con una memorable *Carmen*) vinieron *Falstaff* (ya anteriormente ejecutada por él en Alemania), *La Bohème*, las inseparables *Cavalleria* y *Payasos*, *La Traviata* y, sumémosle también, el *Requiem* de Verdi. Todas las veladas convertidas en historia para el teatro, incluida *Traviata*, aunque en ella el motivo evocador venga por vía del fiasco (y sonado) de su protagonista, más tarde la niña mimada del director austriaco.

A partir de sus experiencias en la Scala, Karajan se ocuparía constante e intensamente del repertorio operístico italiano en sus centros de actividad, Salzburgo y Viena, donde en cada edición anual está casi siempre presente algún título de aquel lote.

Director de ópera

Cuando se escucha alguna interpretación de Karajan se aprecian inmediatamente cualidades tales como dominio del conjunto instrumental, nitidez y suntuosidad del sonido, imaginación expositiva, desmenuzamiento de la partitura, afición al contraste. Empero también sugieren, y es un reproche bastante común, artificiosidad, mecanización, arbitrariedad y aburrimiento. En relación a sus ejecuciones operísticas, y en particular las italianas que aquí interesan, de las que existe constancia discográfica completa del cuadro por él asumido, podría detectarse una evolución o, al menos, un punto de partida distinto que tiene una incidencia vital en los resultados. En un primer momento, Karajan es un director que trabaja con un equipo de voces impuesto y desde su esfera

musical fija claridad de conceptos, detallada lectura y servicio al solista: el producto continúa siendo para el cantante. Más adelante, los dos polos de atracción confluyen en un todo armónico: la batuta profundiza en la partitura, rompiendo moldes trillados por la costumbre y encuentra respuesta vocal sobrada y precisa. En un postrer período, la batuta dicta completamente su voluntad: elige las voces sumisas y obedientes, que por falta de oferta no suelen ser las idóneas, y reelabora la ópera. Y la entrega es entonces de exclusiva pertenencia, orquestal más que vocal, revulsiva o decepcionante, pero nunca banal ni indiferente. Karajan demuestra con ello, aparte de servir a un divismo descarado, que conoce como pocos la situación vocal de su tiempo y pretende sobrenadarla, aunque, como veremos, con controvertidos frutos.

Las grabaciones

Karajan, en Ulm, trabajó con el célebre director teatral Max Reinhardt y quizás con él aprendió que en una ópera la unidad de foso y escenario precisan una voluntad única o, por lo menos, dos unificadas. Por tal, cuando pudo, encaró la puesta escénica, delegándola tan sólo ante profesionales como Strehler o Ponnelle. Casi todas sus producciones discográficas parten de montajes teatrales previos. De ahí la inmediata y palpitante teatralidad.

El repertorio italiano del director no es amplio. Ningún Rossini (salvo las oberturas); nada de Bellini (hay una *Norma* repetidamente anunciada, pero sin concreción); de Donizetti sólo la *Lucia* de los inicios milaneses; únicamente cinco Verdi, en espera del proyectado *Ballo in maschera* de 1989 con Norman y Domingo para Salzburgo. Y de Verdi, incidiendo repetidamente en su último período creativo del central, mucho *Trovatore* y la esporádica *Traviata*. De Puccini, *Bohème*, *Tosca* y *Butterfly* y, finalmente, *Turandot*, aislado de interpretaciones teatrales previas.

Mucho se ha escrito de la *Lucia* de Berlín de 1955 con Callas, que el catálogo *live* nos ha salvado, para que aquí gastemos más tinta. Destacaría de Karajan lo milagroso de su fusión con el cantante, en particular con Callas que cuida mimosamente hasta el punto que, cantando la orquesta con ella, parece como si la propia solista dirigiera también. Un prodigio irreplicable.

De *Il Trovatore* existen tres ejemplos, que separan más de veinte años y reflejan la evolución de Karajan antes enunciada. El de 1956 cuenta con la Leonora intensa de María Callas y la imponente Azucena de Fedora Barbieri. Karajan apoya con sombríos tonos, que se iluminan de pronto por un lirismo arrollador, la prestación en claroscuro de la soprano griega. Un ejemplo, por parte del director, y ejercido con todo el desigual reparto, de cómo se puede dar relieve a una escritura orquestal de puro acompañamiento a un mensaje que pertenece exclusivamente a las voces. La segunda versión de estudio, de 1977, ya nos exhibe a un Karajan sofisticado y manierista, a quien no le preocupa contar con un equipo desigual y anodino. A pesar de la minuciosidad de la narrativa orquestal, innecesaria, el proyecto va a pique, con una price mustia, un Bonisolli de entusiasta vulgaridad, un Cappuccilli superficial y una Obraztsova incisiva pero de poco atrayente emisión. Para colmo, Raimondi sigue las indicaciones de la batuta con una fijación de autómatas. Por suerte, en vivo permanece la representación de Salzburgo de 1962 y aún, hasta hoy, un teatro de ópera está a la espera de un resultado semejante. Con cuatro voces opulentas y heroicas en el cénit de su carrera (Price, Corelli, Simionato y Bastianini) ningún director dejaría pasar la oportunidad. Y

Karajan la aprovecha con creces, apasionado, vibrante, penetrante.

Madama Butterfly, que realizó Karajan con Callas en 1955, difiere notablemente de la que haría casi veinte años después con Mirella Freni. En la inicial, quizás dominado por la personalidad de su protagonista, se limita, y muy bien, a secundar su fraseo ejemplar, potenciando los múltiples matices, en una lectura fatalista y profundamente dramática. En la de 1974, el director se deja arrastrar por la voluptuosidad de la música, la belleza de voces tan empastadas (Freni-Pavarotti) y la amplitud del canto de la pareja. Es una versión preferentemente hedonista y lírica, de gran belleza y sensibilidad, hasta la explosión final del drama, que por ello se hace más presente y tajante. Una excelente plasmación, que por las mismas fechas se llevaría a un *film* que firmó Ponnelle y con Domingo (más presentable en imágenes) en lugar de Pavarotti.

Dos Falstaff en 24 años

Veinticuatro años separan las dos grabaciones hechas por Karajan de *Falstaff* de Verdi: 1956 (Schwarzkopf, Gobbi, Alva, Moffo), después de una representación escaligera; 1980 (Kavaivanska, Taddei, Araiza, Perry), a propósito de una

FOTO: MUSICA



Karajan con Guido Cantelli y Víctor de Sabata en la Scala de Milán, en mayo de 1952.

puesta salzburguesa. Las dos tienen, por ende, la habitual atmósfera teatral querida por el director, pero el reparto de la primera es visiblemente superior y homogéneo al de la segunda, cuidado pero no tan eficaz. Las diferencias no terminan con él: el paso de los años parece haber agostado en el director el sentido del humor y la poesía para convertirse en refinada y distante severidad.

Con los dos *Otello* firmados por Karajan podría acudirse al dicho de que segundas partes nunca fueron buenas y no porque, en la grabación de 1974, decepcionen Vickers o Freni. El tenor persuadido por la dominación psicológica del rol y la soprano por la fragilidad y ternura que convienen a Desdémona. Es la tiranía de la batuta que los agobia (y más al Yago de Glossop), que el sonido artificial del registro, base de una película realizada por el mismo Karajan, no hace otra cosa que abultar. La versión de 1961, pues, con Tebaldi y del Mónaco más sutiles y cuidados que de costumbre, con un Protti cooperante, se sitúa entre las mejores realizaciones discográficas de la obra verdiana.

Cavalleria rusticana y *Payasos* fueron recibidas en 1965 por la crítica con un entusiasmo que rozó la histeria. No fue para menos. Estas dos óperas que tan a menudo sirvieron, pues dan para ello, para la vehemencia desbordada, el alarido incontrolado, con Karajan parecían incluso elegantes e íntimas, sin perder, no obstante, intensidad y excitación. Escuchadas veinte años después siguen manteniendo sus valores de origen, pero destilan algo de afectación y artificialidad.

Aida en 1958 para Decca (Tebaldi, Simionato, Bergonzi,

MacNeill) habría concretado superiores logros sin la sofisticación técnica empleada en su registro. Por mor de la espectacularidad sonora (bienvenida si se quiere en la escena triunfal) las voces emergen, en general, bastante apagadas entre tanta barahunda orquestal. Voces, por otro lado, muy apropiadas a sus respectivos personajes, excepto los bajos. Karajan ahonda en la definición íntima de aquellos, con lo que les da una nueva perspectiva dramática. Y esta indagación psicológica la mantiene cuando vuelve sobre la partitura en 1980, pero esta vez le resulta inoperante al no contar con un conjunto vocal apropiado (Freni, Baltsa, Carreras). Esta última versión es tan atípica, disparatada e ilógica que es preciso correr sobre ella un generoso olvido.

Tosca es otro título del que Karajan ha repetido versión, pues, como en otros casos y según personal testimonio, ha variado su concepto de la ópera. La primera de 1962 con Price, Di Stefano y Taddei sumó méritos suficientes para ser comparada con la que continúa en cabeza de la amplia oferta discográfica de la ópera pucciniana: la de Víctor de Sabata. E incluso, por partes, la imaginación de Karajan, o su sentido de los contrastes tan acusado y directo, con las mejores técnicas del medio en su auxilio, encaran en forma superior la competencia con la del italiano, más unidimensional en su exposición trágica. Pero la propuesta en 1980 con Ricciarelli, Carreras y Raimondi, la renovada noción, poco provecho le reporta a la música de Puccini si describe una *Tosca* Simple y atolondrada, un Cavaradossi anti-héroe desengañado y abúlico y un Scarpia malhumorado y torpe.

Igual que sobre esta *Tosca* poco se puede destacar del *Don Carlo* realizado en 1978 (Freni, Carreras, Cappuccilli, Baltsa, etc.), donde los cantantes están utilizados como instrumentos y donde los cortes de la partitura (que otros directores en ejecuciones completas de la ópera habían evidenciado lo abusivo de su cercenación) no hacen otra cosa que agrandar el desinterés por esta versión de la monumental ópera verdiana. Mejor parada queda la batuta austríaca (igual pródiga de cortes, pero eran habituales en el momento) en la toma en vivo de Salzburgo en 1958, con un reparto de los que hacen patrones: Jurinac, Simionato, Bastianini y Siepi. Hasta Fernandi, el protagonista, pone valor a falta de dotes y estilo.

De Karajan en vivo permanecen varias versiones de *La Bohème*, edición filmica incluida. Una ópera particularmente querida y cuidada por el director. Su realización más perfecta se halla en la grabación de estudio de 1973 para Decca con Freni, Pavarotti, Ghiaurov, Panerai y Maffeo. Perfecta por el cuidado del detalle, la planificación del conjunto, la poesía y vitalidad de la dirección y por la certera elección de las voces (la Musetta de Harwood algo esmirriada, no obstante). Un logro capital de la historia del disco.

Lo último que Karajan ha llevado al medio grabado de clima italiano (como se ha visto hasta ahora el Mozart no alemán se ha excluido) es *Turandot*. Es un caso aparte en su trayectoria discográfica, ya que no la precedió una representación escénica, como antes se adelantó. Posiblemente de ahí se originen todos sus errores; pero su mayor dislate es el terceto vocal protagonista (Ricciarelli, Domingo, Hendricks), ya que no los secundarios, muy cuidada la selección como de costumbre. No hay titubeos en destacar una orquesta todo timbre y sutilezas, en señalar brillo y mordiente, pero si princesa china no existe, a Calaf le ahoga el agudo y a Liú le falta calor y color ¿qué queda de *Turandot*, ópera póstuma de Puccini, estrenada en 1926...?

Todos los registros de Karajan cuentan con el soporte orquestal de conjuntos que el director conoce y domina: las dos Filarmónicas, Berlín y Viena, la Filarmonía y la de la Scala de Milán. A pesar de los juicios negativos, y con superior razón en los positivos, la labor de estos colectivos es siempre de primer orden, fieles y atentos a un gran concertador que, a veces, hace pequeñas cosas.

Fernando Fraga



BEETHOVEN: Sinfonía No. 6 "Pastoral"
Oberturas Coriolano y Egmont
Academy of Ancient Music - Hogwood
CD 4214162 Digital

SCHUMANN: Sinfonías Nos. 1 "Primavera" y 2
Orq. de Cleveland - Dohnányi
CD 421439-2 Digital

LAMARQUE-PONS, PONCE, VILLA-LOBOS:
Conciertos para guitarra
E. Fernández - English Chamber - Garcia Asensio
CD 4211082 Digital

FONDO DE CATALOGO

BERG: Wozzeck. **SCHOENBERG:** Erwartung
Waechter, Silja, Winkler, Laubenthal, Zednik, Malta
Orq. Filarmónica de Viena - Dohnányi
2CD 4173482 Digital



LEONCAVALLO: I Pagliacci
MASCAGNI: Cavalleria rusticana
Pavarotti, Freni, Varady, Wexell, Cappuccilli
Orq. National Philharmonic - Gavazzeni, Patané
2CD 4145902



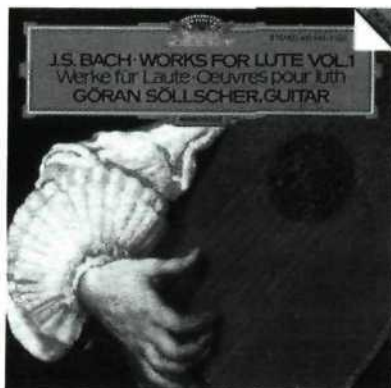
BACH: las Obras para laúd completas
Göran Söllscher - CD 4106432 y 4137192 Digital

BIZET: Sinfonía. **BRITTEN:** Sinfonía Simple
PROKOFIEV: Sinfonía No. 1 "Clásica"
Orpheus Chamber Orch. - CD 4236242 Digital

CORELLI: los 12 Concerti grossi op. 6
The English Concert - Pinnow
2CD 4236262 Digital

CHOPIN: los 4 Impromptus. Piezas para piano
Stanislav Bunin - CD 4236182 Digital

HAENDEL: Dixit Dominus. Nisi Dominus. Salve Regina
Solistas, Coro y Orq. Abadía Westminster - Preston
CD 4235942 Digital



MOZART: Divertimento K 287, Serenata K 525
Orq. Filarmónica de Berlín - Karajan
CD 4236102 Digital

RIMSKY-KORSAKOV: las 3 Sinfonías
La Gran Pascua Rusa. Capricho Español
Orq. Sinfónica de Gothenburg - Jarvi
2CD 4236042 Digital

SCHUBERT: 17 Lieder
Battl - Levine, Leister - CD 4192372 Digital



BEETHOVEN: los 5 Conciertos para piano
Arrau - Orq. Estatal de Dresde - Davis
3CD 4221492 Digital

BEETHOVEN: Sinfonía No. 3 "Heroica"
Orq. del Siglo XVIII - Brüggén - CD 4220522 Digital

MAHLER: Sinfonía No. 4
Te Kanawa - Orq. Sinf. Boston - Ozawa
CD 4220722 Digital

MOZART: las Sonatas para piano completas
Mitsuko Uchida - 6CD 4221152 Digital

SHOSTAKOVICH: Sinfonía No. 11 "Año 1905"
Orq. Filarmónica de Berlín - Bychkov
CD 4209352 Digital

FONDO DE CATALOGO

BEETHOVEN: los Cuartetos de última época
Cuarteto Italiano - 4CD 4166382

BOCCHERINI: Quintetos con guitarra Nos. 4, 5 y 6
Pepe Romero - Conj. Cámara Academy of St. Martin
CD 4203852

CHOPIN: Obras para piano (Preludios, Impromptus,
Valses, Baladas, Scherzi y Nocturnos)
Claudio Arrau - 6CD 4220382

SPECIAL PRICE

DECCA "MUSICA DE CAMARA"

BEETHOVEN, MOZART: Quintetos para piano y viento
Ashkenazy - London Wind Soloists - CD 4211512

BRAHMS: Trios Nos. 1 y 2
Katchen, Suk, Starker - CD 4211522

DVORAK, FRANCK: Quintetos para piano y cuerda
Curzon - Cuarteto Fil. Viena - CD 4211532

MOZART: Divertimento K 205. **SCHUBERT:** Octeto
Octeto de Viena - CD 4211552

D.G. "DOKUMENTE"

BERLIOZ: Sinfonía Fantástica. **ROUSSEL:** Barco y Ariadna
Orq. Lamoureux - Markevitch - CD 4239572



BRAHMS: Sinfonía No. 4. **R. STRAUSS:** Muerte y Transfiguración
Orq. Filarmónica de Berlín - De Sabata - CD 4237152

SCHUBERT: La Bella Molinera. 3 Lieder
Wunderlich - Giesen - CD 4239562

WAGNER: Escenas de El Anillo del Nibelungo
Varnay, Windgassen - CD 4239552

PHILIPS "LEGANDARY CLASSICS"

BEETHOVEN: las Sonatas para violín y piano
Grumiaux, Haskil - 3CD 4221402



BERG, STRAVINSKY: Conciertos para violín
Grumiaux - Orq. Concertgebouw - Markevitch, Bour
CD 4221362

FAURÉ: La Bonne Chanson. Canciones
Souzay - Baldwin - CD 4207752

SCHUBERT: Quinteto para cuerda
BEETHOVEN: Sonata para violonchelo No. 1
Casals, Végh, Zöfely, Janzer, Szabo, Kempff - CD 4200772

Cuenca... llamada de caza

Alrededor de las siete de la tarde del lunes 26 de septiembre los conquenses, que en ese momento estaban en la plaza mayor, fueron sorprendidos por unas llamadas de caza que desde el balcón del Ayuntamiento entonaba el trompa José Zarzo. Este hecho tan simple, que tuvo la virtud de romper la rutina de la tarde, convocaba al concierto que minutos después inauguraría el II Curso Internacional de Música de Cámara de la Universidad Menéndez y Pelayo.

Durante una semana un nutrido grupo de profesores y estudiantes tomarían la ciudad; en esos días, desde el recién restaurado e inaugurado convento de las Carmelitas, literalmente colgado en la hoz del Huécar y con las vistas más hermosas de la ciudad en sus ventanas, la música sería dueña y señora. A todas horas, en cualquier rincón del amplio edificio, era posible encontrar a una cellista preparando un difícil estudio de Duport o a un grupo de flautas resolver los problemas técnicos de una pieza de Poulenc.

Para el director del curso, el inquieto cellista-pedagogo Elías Arizcuren, colaborador habitual de la U.I.M.P. en Santander, la idea esencial de estos cursos, concebidos para dinamizar la docencia nacional, es la de hacer posible una escuela superior internacional, en la que profesores muy especializados aporten sus conocimientos y experiencia a estudiantes españoles para suplir las diferencias de un sistema educativo esclerótico e inoperante, que en muchos casos termina por asfixiar talentos incipientes y que debidamente incentivados enriquecerían el desolador panorama actual.

El ejemplar nivel de sus alumnos, como se ha podido apreciar en los diversos conciertos del curso, acredita que un trabajo racional y concienzudo, combinado con un ambiente más culto, permite la existencia de jóvenes artistas que, hoy por hoy, superan muy por encima el nivel medio nacional de los profesionales.

Los profesores de vientos, todos ellos con menos de treinta años, salvo en el caso de Zarzo, formado totalmente en Holanda, cuya formidable escuela de trompa causó sensación por su sonido, ductilidad y naturalidad, representan a la generación que viene con todos los problemas del momento español actual. Tanto el flauta Jaime Martín como el

clarinete Joan Enric Lluna, salidos de las filas de la J.O.N.D.E., han podido lograr su actual madurez artística gracias a sus estudios en conservatorios y escuelas de Holanda o el Reino Unido, naciones con sistemas docentes ejemplares. Trabajar en el Concertgebouw o la Philharmonia, pertenecer a la Orquesta de la Comunidad Europea o al Nash Ensemble es algo que sólo está reservado a solistas de gran talento. La brevedad del curso quizá les ha impedido hacer música por las plazas conquenses para demostrar a los transeúntes que la música está viva e inmersa en la vida cotidiana, lejos de los clichés de ciertas convenciones sociales.

Punto culminante ha sido los conciertos ofrecidos al público en el Salón de Actos de las Carmelitas. Un monográfico dedicado a Messiaen, a cargo de los profesores y miembros del Trío Mendelssohn, otro dedicado al cello moderno inglés, por alumnos, en el que se estrenaron las difícilísimas *Suites para cello sólo* de Britten, o el variado

concierto de clausura, con obras de Poulenc, Debussy, Cassadó y Beethoven, pusieron de manifiesto la formación y musicalidad excepcional de ese puñado de artistas españoles y holandeses.

El curso ha sido un éxito, no ya por el nivel logrado, sino porque teniendo en cuenta que se ponían en marcha unas instalaciones, los problemas que se tenían que resolver eran múltiples. Cuenca apuesta por la docencia, el motor parece ser la U.I.M.P.; de consolidarse y ampliarse esta inteligente apuesta a ciclos de mayor duración con orquestas de cámara, en unos años un gran número de estudiantes habrán ensanchado sus horizontes y la música, esa *gran desconocida de moda*, empezará a ser habitual en una ciudad dormida, sin demasiada afición, y se hará realidad la exclamación de una mujer que al pasar y escuchar unos ejercicios de piano dijo: «¡Andá, hasta tienen música!»

Agustín Muñoz



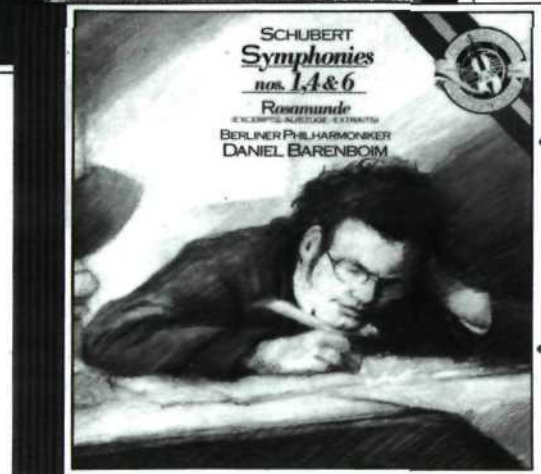
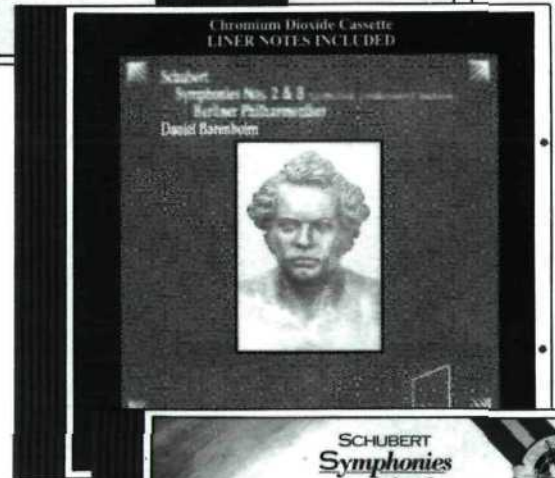
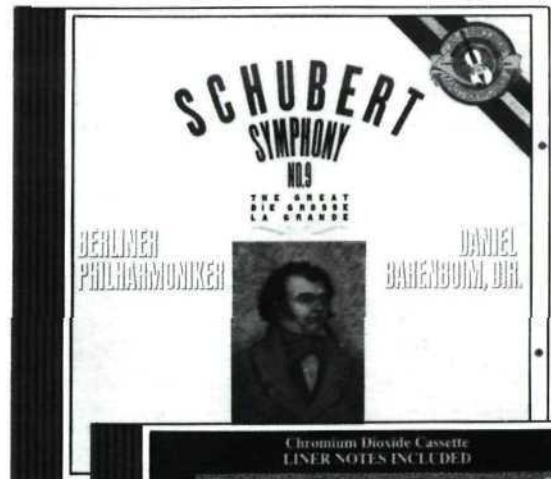
José Zarzo

FOTO: A. MUÑOZ

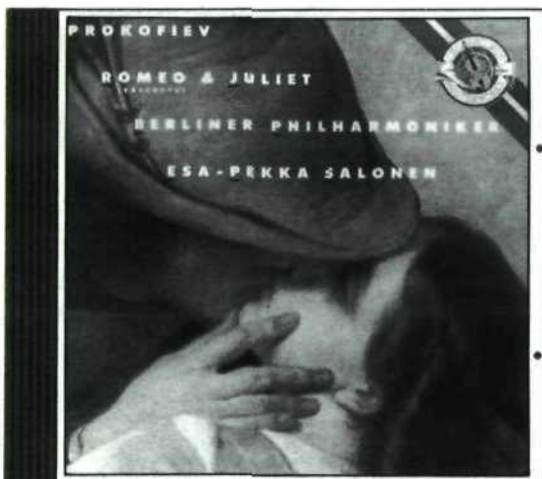
FILARMONICA DE BERLIN CBS MASTERWORKS



DVORAK
Concierto para violoncello
El bosque silencioso, Op. 68 N° 5
Rondo para violoncello, Op. 94
Yo-Yo Ma, violoncello
Filarmónica de Berlín
Lorin Maazel



SCHUBERT
Sinfonías N°s 1, 4 y 6
Sinfonías N°s 2 y 8
Sinfonía N° 9
Filarmónica de Berlín
Daniel Barenboim



PROKOFIEV
Romeo y Julieta (Selección)
Filarmónica de Berlín
Esa-Pekka Salonen

Chicago año 88

Como siempre, a principios de junio se produce la cita en Chicago de los grandes de la Alta Fidelidad, aunque a decir verdad ni están todos los que son ni son todos los que están. Esta vez todos en el Hotel Mc-Cormick ante la imposibilidad legal de exhibir algunas cosas en el Congreso por expresa prohibición de la Administración Municipal de Chicago; los *chicagoans* le tienen cierta prevención a los incendios, hacen bien porque es muy conveniente velar por la seguridad de personas y bienes. En este caso, los bienes lo son en grado sumo, al menos para mi gusto personal; a mí me atrae una etapa Krell o una Rowland de la misma guisa que un Testarossa puede seducir a un fan del automóvil. Y nada digamos de una Apogee Diva o un preamp Klyme KS-5. La lista podría ser muy larga.

La CES es una exposición de gigantescas proporciones; ya nació enorme y no ha hecho sino aumentar. Muchos miles de metros cuadrados para exhibir prácticamente todo lo que hay en materia de electrónica de consumo; de ahí su nombre *Consumer Electronics Show*. No sólo pueden verse componentes de Alta Fidelidad, sino todo lo relacionado con el vídeo, la televisión, el mágico mundo de los ordenadores, calculadoras, etc... No falta nada que tenga que ver con la electrónica en sus múltiples usos y aplicaciones. Naturalmente también hay documentos, discos, libros y revistas relacionados con el tema y accesorios en cantidades increíbles. Como solamente dura cuatro días, el visitante tiene que ir a tiro hecho, es decir, a ver algo en particular que le interese especialmente, un sector en concreto y cuanto más reducido mejor. He calculado que si una persona quisiese dominar el total contenido de la CES de Chicago necesitaría visitar diariamente el recinto durante un período aproximado de seis meses y en régimen de *full time*. No hay la menor exageración en este cálculo.

Hay que suponer que su corta duración de tan solo cuatro días se debe básicamente al elevadísimo coste que para los exhibidores supone tener un sitio en la CES. No resulta fácil establecer un cálculo financiero de los intereses que mueve este certámen cuya organización es prácticamente perfecta. El aludido de los exhibidores como de los visitantes. La CES dispuso este año de una soberbia Sala de Prensa, unos nutridos ciclos de conferencias de la más variada índole y una publicación diaria a todo color con una amplia cobertura informativa sobre los temas de la Exposición. En suma, el inmenso zoco electrónico es el lugar ideal de encuentro para los profesionales y un aconte-

cimiento de tal magnitud que hace de Chicago durante cuatro días la Capital mundial de la electrónica.

Un problema o incomodidad, como ustedes quieran de la pasada edición, ha sido el tener que comprimirse la mayoría de los exhibidores en las habitaciones del MC-Cormick Center. Fácilmente se puede imaginar lo que es la habitación de un hotel para hacer demostraciones de sonido. Sólo unos pocos exhibidores se salieron de esta regla y utilizaron amplias salas para sus demostraciones; tal fue el caso de Apogee, Spectral y Krell y Goldmund que demostraron sus productos en una galería de Arte y en una suite del Hotel Nikko, respectivamente. En todo caso y como es bien sabido a las exposiciones de sonido se va a ver más que a escuchar. Se trata ya de una evidencia tan arraigada que algunos exhibidores se limitaron a enseñar sus productos; como ocurrió, por ejemplo, con Audio Research, Counterpoint y Klyme, firmas las tres de altísimo prestigio en el sector de amplificación de audio.

Intermedio: recuerdo de Reiner

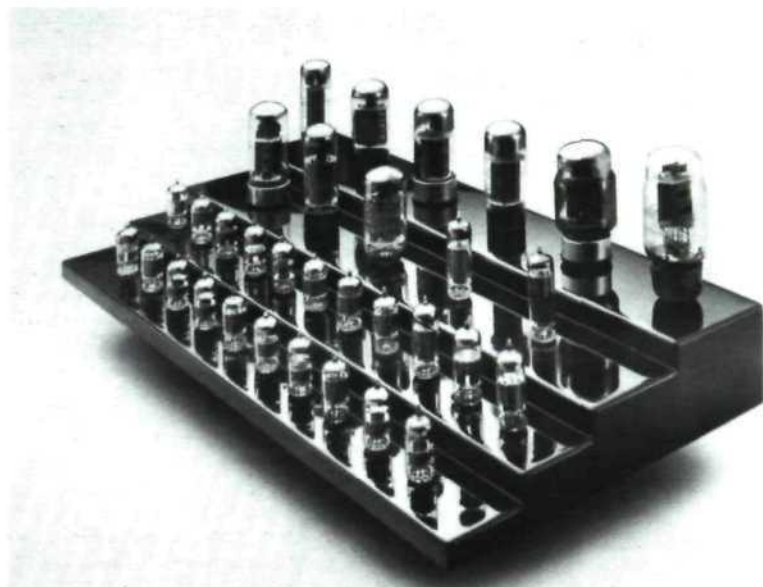
Como prólogo de la Feria dos ratos felicísimos, ambos el día tres de junio. A la una y media del mediodía concierto de la Sinfónica de Chicago en el famoso Orchestra hall de la Ciudad; Director, Kenneth Jean (Ayudante de Solti en la Sinfónica). Obras de Haydn,

Grieg y Respighi. Público entregado como pocas veces he visto y acústica impresionante diría que casi perfecta. Al salir, una gratisísima sorpresa; unas damas pertenecientes a la Asociación de Señoras de la Sinfónica de Chicago, me informan de que pueden adquirirse unos discos inéditos hasta la fecha de Fritz Reiner en concierto; enormes versiones con un sonido más que decente. Uno de los discos recoge los propios comentarios del maestro Fritz Reiner sobre lo que habría de ser el curso de la orquesta 1958-59. Estas grabaciones corresponden a conciertos radiados y constituyen a mi juicio documentos sonoros de primer orden. Pude comprobar que la ciudad entera de Chicago adora la memoria de Reiner y su obra. Lo que fue en otro tiempo su estudio se encuentra perfectamente conservado en una de las dependencias de la Biblioteca de la Universidad; está el podium de Dresden y una colección de aproximadamente unas 2.300 partituras de orquesta anotadas personalmente por Reiner. Es decir, que ése era como mínimo su repertorio. No cabe la menor duda de que Chicago es una ciudad eminentemente musical y con una tradición muy fuerte en este sentido.

El mismo día y después de un primer vistazo al Mc-Cormick (equipados de Mod Squad y Mondial Designs) tuve la satisfacción y el honor de asistir a una cena ofrecida por la revista *Stereophile* que es una de las Biblias de la Alta Fidelidad no sólo en el ámbito ameri-



El Goldmund Reference visto de cerca. ¿Morirá realmente el disco de vinilo? A lo mejor queda sólo como un programa para exquisitos y exigentes.



Otro adalid de la electrónica de válvulas, la firma californiana Gold Aero, se dedican a poner en el mercado válvulas cuidadosamente seleccionadas.

cano sino a nivel mundial. Su tirada se aproxima a los 50.000 ejemplares y versa casi exclusivamente sobre el sector *High End* del sonido. Su oponente en Estados Unidos es la otra gran Biblia, la revista *Absolute Sound*, la gran obra de Harry Pearson. En mi opinión ambas publicaciones son espléndidas y sobre todo honestísimas; más asequible *Stereophile*, más elevada y fislosófica *Absolute Sound* pero las dos de imprescindible lectura para estar suficientemente informado de lo que pasa en el mundo de los componenetes de Audio. En el ágape nocturno la plana mayor de *Stereophile* con Larry Archibald a la cabeza. No hace falta decir sobre qué versaron las conversaciones; vistos de cerca los críticos americanos son de una ponderación exquisita; existe asimismo, a mi juicio, un pragmatismo enorme en el análisis y valoración de componentes.

Una pincelada general sobre la CES 88 daría lugar, en mi opinión a las siguientes apreciaciones:

La válvula continúa su carrera ascendente. No menos de quince líneas de electrónica a válvulas se han visto y a veces oído en la CES de Chicago del presente año. He podido contemplar un aparato impresionante: la etapa de potencia Vulcano 240 presentada por la firma canadiense Unison Soundsmiths. Seis válvulas EL-34 para suministrar 120 vatios por canal. El crítico británico Ken Kessler se quedó extasiado ante el extraordinario objeto; tal vez fue por causa de los blindajes de los transformadores en plancha de cobre puro. Me explicó el diseñador; presente en la sala de Unison, que había pretendido casar belleza y perfección técnica. En mi opinión lo ha conseguido plenamente.

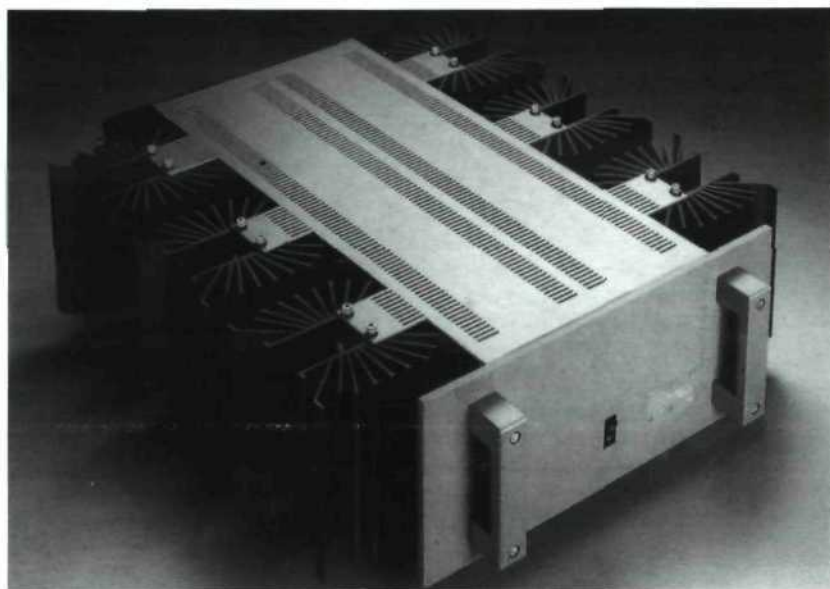
La seducción que me produjo este ingenio es tal que ya figura en mi agenda de proyectos de compra. La firma americana Gold Aero estaba naturalmente presente con su amplia colección de válvulas para aplicación en audio aparte de unos gabinetes de altavoces de impresionante aspecto. Quien crea que la válvula ha terminado su viaje se equivoca por completo. Diría yo, más bien, que ha iniciado un nuevo trayecto con renovada vitalidad.

El sector *High End* es cada vez más amplio sencillamente porque la clientela para este tipo de productos aumen-

ta de día en día. No se pretende sólo escuchar muy bien sino poseer aparatos con topografías de una perfección increíble, casos Rowland y Krell por ejemplo. El material presente en la CES demuestra que el mercado está en línea ascendente.

A la CES del presente año le daría el nombre de «Feria de los cables y de los conectores». Imaginen ustedes todo lo imaginable y valga la redundancia hasta llegar al MIIT Shotgun para conectar altavoces; 450 dólares por dos metros de tendido. Las colecciones de WBT, Esoteric y Audioquest sin olvidar naturalmente las ya clásicas labores al respecto de Van den Hul y Monster. La feria de Chicago demuestra que existe cada día una más clara conciencia sobre la importancia de los cables de conexión para conseguir resultados de escucha cada vez más perfectos.

Una especie de paradoja; platos giradiscos de alta gama cada día en mayor número (trabajos de Oracle, Thorens, Linn, Systemdek, Sota, Well Tempered, Transrotor etc...) y muy pocos lectores de CD; en la práctica y a nivel de demostraciones solamente el modelo de Mod Squad llamado Prism y los Aria y Tempest de la firma californiana Cal Audio Labs. La única excepción en el *stand* de Thiel, donde demostraban con un Accuphase. Indudablemente el protagonista de la Feria en el terreno de los CD ha sido el Prism de Mod Squad. Ahora bien, lo que parece bastante claro es que el CD no cala en el terreno de los audiófilos o del *High End* como ustedes quieran llamarle. Con la excepción del ya citado Accuphase ningún otro lector japonés de compactos.



La etapa de potencia Krell KSA-220 de una musicalidad excepcional. La carrera de Dan D'Agostino continúa.



Etapa de potencia a válvulas sin transformador de salida Dr. Klimo OTL. Este producto se sitúa en el área del High End.

A continuación y por marcas paso a referenciar lo que a título personal me pareció más interesante. Advierto que puede haber omisiones importantes dado el gigantismo de la *mostra* y el escaso tiempo hábil para visitarla. El orden que sigue es alfabético.

Altec Lansing. De nuevo en la brecha tal vez bajo el ánimo y la presión de algunas revistas especializadas. No vi en su stand *The voice of the theatre* pero sí el sistema 550 de 1.80 m de estatura y más de 200 kilos de peso. Su sonido resultó altamente convincente. Puede ser que Altec Lansing vuelva por sus fueros.

Apogee. En mi opinión el mejor sonido de la Feria a través de las pantallas a cinta modelo Diva. La demostración se hizo en una sola de unos cien metros cuadrados. Las Divas fueron biamplificadas con etapas de potencia Classé de origen canadiense. Se deshizo el binomio Krell-Apogee al parecer para demostrar que estos altavoces pueden funcionar también con otras electrónicas. Creo que nunca ha percibido una escena sonora de semejantes proporciones; las paredes desaparecían y la música se percibía realmente en el aire. Yo creo que hasta los compactos sonaban bien. Jason Bloom nos suministraba música a través de un sistema de lectura Well Tempered completo y un lector de compactos Mod Squad Prism. La organización de esta sala fue perfecta con Leo Spiegel en persona atendiendo a los visitantes; además de un diseñador excepcional es un melómano ferviente. Como debe ser.

Audio Research. Pura demostración visual con el propio William Zane Johnson presidiendo el formidable *display* de esta electrónica ya legendaria.

Presente la nueva etapa de potencia híbrida D-125 y naturalmente los *monoblocks* M-300.

Counterpoint. El modelaje al completo pero ausente el diseñador Michell Elliott. Impresionante electrónica de previo de línea SA-11. Igualmente seductoras las etapas de potencia de válvulas OTL SA-4 y el modelo híbrido SA-20.

Dahlquist. El nuevo modelo DQ-20 ha constituido para mí una de las mejores sorpresas de la CES. Se ve que John Dahlquist no se duerme en los laureles y ha mejorado sensiblemente el ya legendario modelo DQ-10. La pantalla DQ-20 ofrece una imagen sonora formidable además de una precisión tímbrica sobresaliente. El nuevo diseño lleva tres altavoces en lugar de cinco. Estoy seguro que este modelo va a picar muy alto en el difícil campo de los altavoces de alta gama.

Electrocompaniet. Per Abrahamsen en persona estuvo en el stand acompañando sus dos recientes novedades; la etapa de potencia Ampliwire 250 y el primer amplificador integrado de la firma en maqueta que aspira a ser un número uno en su género. La etapa 250 está calculada indudablemente para competir con los grandes amplificadores americanos.

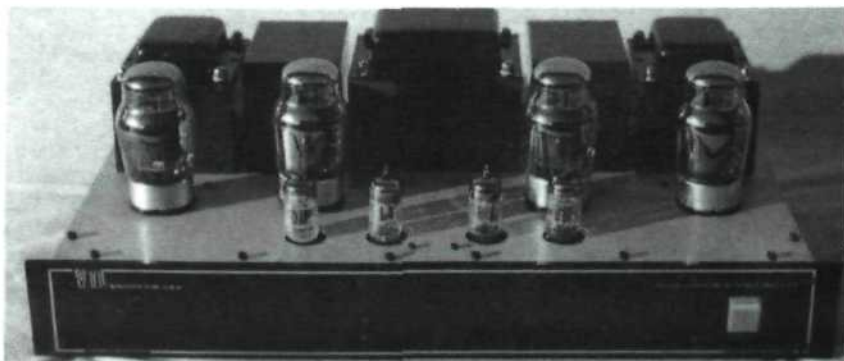
Finial. Por fin. Doy fé de que el ingenio Finial sonó de verdad. Ha habido muchas dudas y vacilaciones en la prensa sobre el llamado *proyecto Finial* o *patente Finial*. A las ocho de la mañana del día 6 de junio en el Chicago Hilton y por rigurosa invitación. En la suite habilitada para la demostración cinco oyentes, tres *dealers* orientales, Juan José Rubio y un servidor de ustedes. Tras una corta introducción técnica a cargo de un hombre de Finial

llegó el gran momento y el lector Finial sonó. Para quien no esté informado previamente hay que aclarar que se trata de un lector láser de discos de vinilo. Mucha gente se jugó el cuello diciendo que eso no era posible pero yo les aseguro a ustedes que el Finial sonó realmente y fue comparado con un lector de compactos de origen DBX. Juan José Rubio solicitó la audición de un disco Opus 3 que llevaba en su cartera. El Opus 3 sonó decentemente pero yendo a lo que importa hay que decir que la calidad sonora de este extraordinario ingenio no pasa de ser una cosa muy discreta aunque a lo mejor estamos en el umbral de un importante descubrimiento. El tiempo lo dirá.

Goldmund. El señor Reverchon demostró su fabuloso material en una suite del no menos fabuloso Hotel Nikko. Presidiendo la escena el plato Reference y dos *torres* de altavoces como no había visto yo hasta la fecha. Reverchon afirma que lo más débil de una cadena Hi-Fi son los cables de altavoces; para evitar su empleo ha diseñado una etapa de potencia en forma de cubo con revestimiento de latón chapado en oro. Los cubos se incrustan en los gabinetes acústicos y de esta forma se evita el cable. El precio de los citados cubos es de 10.000 dólares la pieza. Reverchon demuestra con discos normales, no con discos de audiófilo. A Reverchon el disco compacto se lo tiene prohibido el médico. A nosotros nos hizo la demostración con un *Concerto Grosso* de Corelli dirigido por Neville Marriner con su habitual orquesta (Decca) y creán-



Sistema de lectura de discos negros Dark Star de la firma Simply Physics.



Etapas de potencia VTL 75/75; electrónicas a válvulas por doquier.

me ustedes que jamás he escuchado la cuerda de una orquesta con tanto realismo. El señor Reverchon también hacía demostraciones con un magnetófono Stellavox. ahí queda eso.

Klyne. Pura exhibición visual de los legendarios preamplificadores y un prototipo de etapa de potencia de parecido nivel. Sería altamente deseable que este material fuese importado en España.

Krell. Otra de las firmas desertores del Mc-Cormick. El inefable Dan D'Agostino se fue a una Sala de Arte donde presentó su fenomenal línea de ampliación utilizando sistemas de altavoces electrostáticos Martin Logan. a decir verdad y bajo una primera impresión en las audiciones se apreció un agudo demasiado penetrante. Este fenómeno fue debido seguramente a la excesiva transparencia de los sistemas Martin Logan. Según me informaron el problema fue resuelto rápidamente. Las nuevas etapas de potencial Krell han prescindido, gracias a Dios, de los antiguos ventiladores y se configuran como una de las mejores electrónicas que ofrece la industria americana.

Mark Levinson. Es ya una firma clásica. Este año los nuevos bloques monofónicos de 100 vatios y el preamp 26-L. Subsiste el resto de los modelos con alguna que otra excepción. Todo ello muy bueno.

Meitner. Ed Meitner es un diseñador canadiense que busca siempre la calidad unida a la mayor originalidad posible. Este año hemos visto un giradisco sin plato (el disco queda al aire) y un preamplificador que solamente se gobierna merced a un mando a distancia. Además de eso una etapa de potencia monofónica y un curioso lector de CD. Me dijo Meitner entre otras cosas que pasa cada año vacaciones en mallorca. Le felicito por su buen gusto.

Mod Squad. Uno de los stands más visitados y con mejor música. El lector de CD Prism ha sido uno de los protagonistas de la Feria y un producto verdaderamente exquisito el llamado *Phono Drive* excepcional ingenio para reproducir únicamente discos de vinilo. Tengo en preparación un pequeño

estudio sobre los productos de esta firma y su diseñador Steven M-Cormack.

Oracle. Tras un bache temporal la firma canadiense está otra vez en candelerío. En el stand Oracle Marcel Rieudeau en persona explicando el funcionamiento de sus productos. El modelo Delphi viene ahora en la versión MK/III y el Alexandria ha cambiado completamente su gabinete que ahora es de un material absolutamente inerte. Modas aparte que sigue pareciendo una de las mejores líneas de lectura de discos que existen actualmente.

Rowland. Electrónica de absoluta excepción que me gustaría ver en nuestro mercado. El ascético Jeff Rowland es un impenitente de la perfección lo que se traduce en unos productos que son auténticas joyas. Tiene en producción

actualmente una cápsula, dos preamplificadores (Coherence 1 y 2 respectivamente) y tres modelos de etapas de potencia de los que dos son monofónicos. Dentro de la electrónica de estado sólido que produce USA me parece lo mejor junto con Krell.

Spectral. Demostraciones de alto nivel en sala espaciosa. El preamplificador Gamma está bien situado en el grupo de las referencias. El repertorio es muy corto de altísimo nivel. La última novedad es una cápsula de excepción.

Thiel. La audición del modelo CS3.5 constituyó una de las mejores experiencias de la Feria. Las cajas fueron amplificadas con electrónica Mark Levinson completa. Fuentes de sonido: plato Golmund Studio y lector de compactos Accuphase. Lo que caracteriza básicamente los sistemas de altavoces Thiel es la enorme neutralidad de su respuesta sonora. Por otra parte no ofrecen grandes problemas de ampliación. en este stand reinaba un grato ambiente con el propio Jim Thiel atendiendo a los visitantes.

Thorens. Sigue la famosa marca suiza siendo una institución en USA. Presente la gama completa de giradiscos y las nuevas electrónicas Restek, preamplificador Vector y sintonizador Scalar. Estos materiales serán revisados muy pronto en esta sección.

Alfredo Orozco



Los originales diseños de Ed Meitner. Obsérvese el asombroso giradiscos sin plato y el preamplificador con mando a distancia.

AUDITORIO
NACIONAL
DE MUSICA



ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA

Temporada 1988/89 PROGRAMACION MES DE NOVIEMBRE

2

4, 5, 6 Noviembre 1988

Ciclo II

Director: **Jesús López Cobos**

Solista: **Anne Sophie Mutter, violín**

Hydn

* Sinfonía núm. 60 en Do mayor "El distraído"

Mozart

* Concierto para violín y orquesta núm. 2 en Re mayor K 211

Stravinsky

Concierto para violín y orquesta en Re mayor

El pájaro de Fuego (1919)

3

11, 12, 13 Noviembre 1988

Ciclo I

Director: **Víctor Pablo Pérez**

Solistas: **Guillermo González, piano**

María Orán, soprano

Howard Crook, tenor

David Pittman - Jennigs, barítono

Guridi

Diez melodías vascas

Halffter

Rapsodia portuguesa para piano y orquesta

Debussy

* *El hijo pródigo*

4

18, 19, 20 Noviembre 1988

Ciclo III

Director: **Jun'ichi Hirokami**

Solista: **Nigel Kennedy, violín**

Weber

"Euryanthe" obertura

Brahms

Concierto para violín y orquesta en Re mayor. Op. 77

Berlioz

Sinfonía Fantástica. Op. 14

5

25, 26, 27 Noviembre 1988

Ciclo II

Coro Nacional de España

Director: **Jesús López Cobos**

Solistas: **Edith Mathis, soprano**

Gabriele Schreckenbach, mezzo

Thomas Moser, tenor

Hakan Hagegard, barítono

Antonio Blancas, barítono

Peter Meven, bajo

Miguel Angel Zapater, barítono

Ignacio Fresan, barítono

Schumann

* *Genoveva Op. 81*

* Primera vez por la Ocné

Horario de conciertos:

Viernes y sábado 19.30 h.

Domingo 11.30 h.



Con el patrocinio de IBERDUERO

MINISTERIO DE CULTURA

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

CICLO A

1 3 de noviembre de 1988, jueves
Marta Argerich, piano
 Programa a determinar

3 9 de noviembre de 1988, miércoles
Coro Nacional de España
 Director: **Alberto Blancafort**
 Motetes: **Victoria, Gesualdo, Schütz, Carissimi, Bach, Monteverdi.**
 Brockner Misa núm. 2 en Mi menor

7 22 de noviembre de 1988, martes
Trio Mandelsohn
 Andriessen Trio para piano, violín y violoncello núm. 2 (1939)
 Mendelsohn Trio para piano, violín y violoncello en Re menor, Op. 49
 Shostakovich Trio a determinar

11 13 de diciembre de 1988, martes
Orquesta de Cámara "Teatro Lliure"
 Director: **Josep Pons**
 Solistas: **Dolores Aldea, voz**
Juan Albert Anargos, clarinete
Jindrich Bardoň, violín
Fusió, Op. 45
 Brotons Sinfonía de Cámara, Op. 9
 Schoenberg Fusió, Op. 45
 Ravel Tres poemas de Mallarmé
 Berio Concertino
 Hindemith Kammermusik, núm. 1

17 17 de enero de 1989, martes
Orpheus Chamber Orchestra
 Haydn Sinfonía núm. 33, en Do mayor
 Schoenberg Noche transfigurada, Op. 4
 Stravinsky Dumbarton Oaks
 Dvořák Serenata de viento

19 24 de enero de 1989, martes
Trio Oistrakh
 Solistas: **Igor Oistrakh, violín y viola**
Valery Oistrakh, violín
Natalia Zertsalova, piano
 Brahms Trio para piano, violín y viola en Mi bemol mayor, Op. 40
 Haendel-Pasacalles para violín y viola
 Halvorsen Cuatro caprichos para dos violines sólo (de Op. 18),
 Wieniawski núms. 1, 2, 3, 4
 Vyský Poema "Friendship" para dos violines y piano, Op. 26
 Sarasate Danza española "Navarra" para dos violines y piano

22 2 de febrero de 1989, jueves
Laboratorio de Interpretación Musical ("L.I.M.")
 Director: **Jesús Villa Rojo**
 Solista: **Pura María Martínez, soprano**
 Messiaen "Concierto Homenaje a Massiaen"
 Tres melodías para voz y piano
 Cuarteto para el fin de los tiempos

24 9 de febrero de 1989, jueves
Joaquín Achúcarro, piano
 Brahms Rapsodia, en Sol menor Op. 79, núm. 2
 Szymanowski Variaciones sobre un tema de Schumann, Op. 9
 Granados Tres Preludios, Op. 1
 Albéniz El amor y la muerte
 Libro I ("Evocación", "El Puerto", "Corpus Christi en Sevilla")

25 14 de febrero de 1989, martes
Orquesta de Cámara Española
 Director: **Jesús López Cobos**
 Solista: **José Ortí Soriano, trompeta**
 Haydn Concierto para trompeta en Mi bemol
 Las siete palabras de Jesucristo en la Cruz
 (versión original orquestal)

28 22 de febrero de 1989, miércoles
Bárbara Hendricks, soprano
Steffan Scheja, piano
 Obras de Schubert, Faure, Liszt

31 7 de marzo de 1989, martes
Quinteto Mediterráneo (Quinteto de viento)
 Mozart Divertimento en Fa mayor, núm. 8, K. V. 213
 Reicha Quinteto en Mi bemol mayor, Op. 88, núm. 2
 Echevarría Quinteto en Re menor
 Ligeti Seis bagateas

34 16 de marzo de 1989, jueves
Dimitri Bashkirov, piano
 Schubert Dos fantasías póstumas (en Do menor y en Do mayor
 "Grazer")
 Sonata en Re mayor, Op. 53
 Brahms Sonata núm. 3, en Fa menor Op. 5

39 6 de abril de 1989, jueves
Coro Nacional de España
 Director: **Johannes Moesus**
 "Música coral religiosa de la Alemania romántica"
 Obras de Mendelsohn, Brahms, Reger, Bruckner

41 13 de abril de 1989, jueves
Cho-Liang-Lin, violín
Michael Dussek, piano
 Beethoven Sonata núm. 8 en Sol mayor, Op. 30 3
 Brahms Sonata núm. 3 en Re menor, Op. 108
 Bach Partita para violín, en Mi mayor, BWV 1006
 Ravel Sonata para violín y piano en Sol mayor

44 20 de abril de 1989, jueves
Trio de Moscú
 Haydn Trio para piano, violín y violonchelo en Re mayor, Hob XV-16
 Brahms Trio para piano, violín y violonchelo núm. 3 en Do menor,
 Op. 101
 Shostakovich Trio para piano, violín y violonchelo núm. 1, Op. 8 (primera
 interpretación en España) Trio núm. 2 en Mi menor, Op. 67

45 25 de abril de 1989, martes
Cuarteto Cassadó
 Prieto Cuarteto para cuerdas
 Cassadó Cuarteto para cuerdas
 Dvořák Cuarteto para cuerdas en Fa mayor

51 16 de mayo de 1989, martes
Orquesta de Cámara Española
 Director: **Jesús López Cobos**
 Solista: **Victor Martín, violín**
 Haydn Doce danzas alemanas
 Concierto para violín y orquesta en Do mayor
 Sinfonía núm. 83, Sol menor "La Poule"

XI CICLO I Y POI

TEMPO

CICLO B

2 8 de noviembre de 1988, martes
Alicia de Larrocha, piano
 Soler Tres sonatas (Sol menor, Re mayor, Sol menor)
 Schumann Carnaval de Viena Op. 26
 Albéniz "Iberia"
 Libro II ("Rondeña", "Almería", "Triana")
 Libro III ("El Albaicín", "El Polo", "Lavapiés")

6 17 de noviembre de 1988, jueves
Orquesta de Cámara Española
 Concertino: **Victor Martín**
 Director: "Concierto conmemorativo X aniversario de la O.C.E."
 Solistas: **Miguel A. Colmenero, trompa**
Miguel del Barco, órgano
Victor Martín, violín
 Corelli Concerto grosso, Op. 6, núm. 11
 Cherubini Dos sonatas para trompa y orquesta de cuerda, en Fa mayor
 Torelli Concerto, núm. 10, Op. 6
 Albinoni Adagio para órgano, violín y cuerda
 (Giazotto)
 Geminiani Concerto grosso "La Follia"

8 24 de noviembre de 1988, jueves
Israel Sinfonietta
 Director titular: **Mendi Rodan**
 Bach Sinfonía para doble orquesta, Op. 18, núm. 2
 Mozart Sinfonía núm. 39, en Mi bemol mayor, KV. 543
 Beethoven Sinfonía núm. 1 en Do mayor, Op. 21

10 1 de diciembre de 1988, jueves
David Allen Wher
 Schumann Escenas del bosque, Op. 82
 Corigliano Fantasia sobre un Ostinato de Beethoven
 Granados Los requiebros (de "Goyescas")
 Haydn Sonata en Do mayor, Hob XVI, 48,
 Liszt Dos piezas de "Años de peregrinación"
 Primer año: Suiza
 Vallée d'Obermann
 Au lac de Wallerstadt
 Rapsodia húngara núm. 6

12 15 de diciembre de 1988, jueves
Genoveva Gálvez, clave
Frank Theuns, flauta traversera
 Leclair Sonata en Sol mayor, para flauta y bajo continuo
 (cuarto libro, sonata núm. 7)
 J.S. Bach Tocata en Mi menor, BWV 914
 Sonata en Mi mayor, para flauta y bajo continuo,
 BWV 1035
 C.Ph. Bach Sonata en La menor, para flauta sola, Wotq 132
 J.S. Bach Sonata en Si menor, para flauta y clave obligada, BWV 1030

14 22 de diciembre de 1988, jueves
Pro Música Antigua
 Director: **Miguel Ángel Tallante**
 "La música en Europa hacia 1600"
 (España, Italia, Alemania, Inglaterra)

16 12 de enero de 1989, jueves
Cuarteto Borodin
 Borodin Cuarteto núm. 2 en Re mayor
 Shostakovich Cuarteto núm. 11 en Fa mayor, Op. 122
 Brahms Cuarteto núm. 1 en Do menor, Op. 51,

21 31 de enero de 1989, martes
Trio Amadeus
 Beethoven Trio para piano y violonchelo, en Sol mayor, Op. 1, núm. 2
 Trio para piano violín y violonchelo, núm. 5 en Re mayor, Op. 70 núm. 1
 Trio para piano, violín y violonchelo, núm. 7 en Si bemol, Op. 97 "Archiduque"

E CAMARA FONIA

DA 1988/89

CICLO C

26 16 de febrero de 1989, jueves

Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid

Director: Miguel Groba
Barber Adagio, Op. 11
Haydn Sinfonía núm. 34 en Re menor
Schubert Misa núm. 2 en Sol mayor, D 167

27 21 de febrero de 1989, martes

Orquesta de Cámara Española

Concertino
Director: Víctor Martín
Solistas: Carlos Prieto, violonchelo
Víctor Martín, violín
Parcell Abdelazer or the woors revenge
Haydn Concerto en Do mayor para violonchelo y orquesta
Telemann La Putain
Vivaldi Concerto en Si bemol mayor, para violín, violonchelo y orquesta
Mozart Sinfonía núm. 23 en Re mayor KV. 181

30 2 de marzo de 1989, jueves

Harmonia di Camara de Bratislava (Octeto de viento)

Haydn Octeto
Hummel Octeto - Partita en Mi bemol
Druzecky Partita núm. 4
Mozart Serenata en Mi bemol mayor, KV. 375

35 21 de marzo de 1989, martes

The Tallis Schollars "Música española del Renacimiento"

Obras de Guerrero, Lobo, Morales y Rogier

37 30 de marzo de 1989, jueves

Brunilda Gianneo, violín Manuel Rego, piano (Membros del Quinteto Rego)

Mozart Sonata en Sol mayor KV. 301
Brahms Sonata en Re menor Op. 108
Chausson Concerto para violín, piano y cuarteto de cuerdas Op. 21

38 4 de abril de 1989, martes

Octeto de la Filarmónica de Berlín

Divertimento en Re mayor, KV. 136
Mozart Sonata 1804 en Do mayor
Rozini Octeto 1958 (compuesto para este conjunto)
Hindemith Septimino en Mi bemol mayor, Op. 20
Beethoven

42 18 de abril de 1989, martes

Cuarteto Pover

Cantos canarios
Marco Cuarteto de cuerda
Arriaga Cuarteto para cuerda núm. 2 en La mayor
Brahms Quinteto para cuerda en Fa menor

48 4 de mayo de 1989, jueves

Coro Nacional de España

Director: Jesús Burguera
Orff Catedral Carmina
"Ludi scaeni"

50 11 de mayo de 1989, jueves

Salzburger Residenz Solisten

Programa: Mozart

4 10 de noviembre de 1988, jueves

Cuarteto Wilanow
Ravel Cuarteto para cuerda en Fa mayor
Haydn Cuarteto para cuerda en Re mayor, Op. 76, núm. 5, Hob 111: 79
Brahms Cuarteto para cuerda, Op. 51, núm. 2

5 15 de noviembre de 1988, martes

Andre Watts, piano
Schubert 12 Valses nobles, Op. 77, D 969
Klavierstucke, Op. Post., D. 946
Fantasia, Op. 15, D. 760
Brahms Klavierstucke, Op. 119
Variaciones sobre un tema de Paganini, Op. 35

9 29 de noviembre de 1988, martes

Conjunto Nacional de Metales
Obras de: Purcell, Dvorak, Salcedo, Sorozábal, Moreno Buendía, Mascagni

13 20 de diciembre de 1988, martes

Orquesta de Cámara Villa de Madrid
Directora: Mercedes Padilla
Solista: Miguel Quirós, oboe
Vivaldi Sinfonía núm. 3 en Sol mayor
Concierto en La menor núm. 5 para oboe, cuerda y continuo
Marcello Concerto en Do menor, para oboe y orquesta
Boccherini Pastorale, grave e landango
Mozart Serenata en Re mayor, KV 239

15 10 de enero de 1989, martes

Trío Beaux Arts
Mozart Trío para piano, violín y violonchelo en Si bemol mayor, KV. 502
Schumann Trío para piano, violín y violonchelo en Re menor, Op. 63
Mendelssohn Trío para piano, violín y violonchelo en Do menor, Op. 66

18 19 de enero de 1989, jueves

Orquesta de Cámara Reina Sofía
Director: Sabas Calvillo
Solistas: Rafael Ramos, violonchelo
María Orán, soprano
Telemann Obertura en Sol menor
Suite en Re mayor para violonchelo, orquesta de cuerdas y continuo
Britten Las Iluminaciones, Op. 18

20 26 de enero de 1989, jueves

Lindsay Quartet
Haydn Cuarteto para cuerda, Op. 74, núm. 3
Britten Cuarteto para cuerda, núm. 3
Beethoven Cuarteto para cuerda, Op. 59, núm. 1

23 7 de febrero de 1989, martes

Rafael Orozco, piano
Mozart Fantasia en Do menor, KV 475
Schumann Fantasia en Do mayor, Op. 17
Chopin Fantasia en Fa menor, Op. 49
Nocturno, Op. 62, núm. 1
Liszt Après une lecture du Dante (Fantasia quasi sonata)

29 28 de febrero de 1989, martes

**Jennifer Smith, soprano
Conjunto Barroco Zarabanda
"Cantatas de Cámara barrocas"**
Obras de: Croft, Telemann, Pez, Haendel, Vivaldi

32 9 de marzo de 1989, jueves

City of London Sinfonia
Director titular: Richard Hickoh
Solista: Miriam Fried, violín
Haendel Concerto grosso, Op. 3, núm. 2
Delius On hearing the first cuckoo
Mozart Concerto para violín núm. 3 en Sol mayor
Dvorak Romanzas para violín y orquesta
Tchaikovsky Serenata para cuerda

33 14 de marzo de 1989, martes

Conjunto de cuerdas Rossini
Beethoven Seis danzas alemanas para dos violines, violonchelo y contrabajo
Rozini Sonata núm. 3 en Do mayor
Sonata núm. 6 en Re mayor
Janáček Suite "Mlytle"
Dvorak Quinteto en Sol mayor, Op. 77

36 28 de marzo de 1989, martes

Orquesta de Cámara Española
Director: Octav Calleya
Solistas: Angel Beráin, como inglés
Angeles Domínguez, arpa
Haydn Sinfonía núm. 25 en Do mayor
Mozart La broma musical, KV. 522
Piston Fantasia para corneo inglés, arpa y cuerda
Britten Sinfonía simple, Op. 4

40 11 de abril de 1989, martes

Trío Haydn de Viena
Haydn Trío para piano, violín y violonchelo en Re menor, Hob XV. 23
Villa Lobos Trío para piano, violín y violonchelo núm. 3 (1918)
Mendelssohn Trío para piano, violín y violonchelo en Do menor, Op. 66

43 19 de abril de 1989, miércoles

Conjunto Sema "Música del Renacimiento inglés"

46 27 de abril de 1989, jueves

**Atsuko Kudo, soprano
Javier Parés, piano**
Arias de: Fauré, Debussy, Poulenc

47 2 de mayo de 1989, martes

Orquesta Sinfónica de Tenerife
Director: Víctor Pablo Pérez
Solista: Manuel Barrueco, guitarra
Gerhard Alegrías
Rodrigo Concerto de Aranjuez
Copland Quiet City
Stravinsky Pulcinella (Suite)

49 9 de mayo de 1989, martes

**Boris Belkin, violín
Boris Bekhterev, piano**
Obras de: Prokofiev, Shostakovich y Franck

El XI Ciclo de Cámara y Polifonía, programado para la temporada 1988/89, tendrá lugar en la Sala de Cámara del Auditorio Nacional de Música, ubicada en la calle Príncipe de Vergara, 136, de Madrid.

Este Ciclo se divide en tres partes de diecisiete conciertos cada una: Ciclo A, Ciclo B y Ciclo C.

La hora de comienzo de los conciertos se fija en las 19.30, y los precios son los siguientes para cada uno de los ciclos, pudiendo abonarse a uno, dos o tres ciclos.

| | Precio abono | Precio venta libre |
|--------|--------------|--------------------|
| Zona A | 15.000 | 1.000 |
| Zona B | 9.000 | 600 |

Los abonos podrán adquirirse en las taquillas del Teatro Real, en el horario habitual de taquillas, en las fechas comprendidas entre el 28 de septiembre al 8 de octubre de 1988.

Este programa es susceptible de modificaciones.

Con el patrocinio de
 CAJA DE MADRID



NOVEDADES



harmonia mundi

HARMONIA MUNDI

RICERCAR

CAVALLI GIASONE
Opera
Michael Chance
Gloria Banditelli
Catherine Dubosc
Concerto Vocale
RENE JACOBS
HMC 901282.84 3CD

Michael PRAETORIUS
TERPSICHORE, 1612
MUSICA AUREA ensemble
Disco Catálogo
RIC 0011031



PALESTRINA
Missa Assumpta est Maria
Motetes
La Chapelle Royale
Ph. Herreweghe, Director.
RIC 008029



CHARPENTIER
ORFEE DESCENDANT AUX ENFERS
RICERCAR CONSORT
H. Ledroit, contratenor.
RIC 037011



TELEMANN
Doble Concerto con flauta dulce
Obertura en La menor
F. de ROOS
RICERCAR CONSORT
RIC 044021



AUVIDIS ASTRÉE

PIECES DE VIOLLE
DE M^r DEMACHY



JORDI SAVALL

Mr. DEMACHY
PIECES DE VIOLLE
Paris, 1685
JORDI SAVALL
E 7746



Louis VIERNE

Olivier LATRY

L. VIERNE
24 Pièces de fantaisie
Olivier LATRY
Titulaire aux Grandes Orgues
de Notre-Dame de Paris
BNL 112742 A/B

FRANÇOIS COUPERIN



JORDI SAVALL
TON KOOPMAN
ARIANE MAURETTE

F. COUPERIN
PIÈCES DE VIOLES, 1728
JORDI SAVALL
Ton Koopman
Ariane Maurette
E 7740

CONCERTS
A DEUX
VIOLES ESGALES
DU SEUR DE
SAINTE
COLOMBE



WIELAND KUIJKEN
JORDI SAVALL

SAINTE COLOMBE
Concerts à deux violes esgales
JORDI SAVALL
W. KUIJKEN.
E 7729



CHARPENTIER
DAVID & JONATHAS
Gérard Zanetti
J.F. Gardeil
Les Arts Florissants
WILLIAM CHRISTIE
HMC 901289.90 2CD



M.A. CHARPENTIER
DAVID & JONATHAS
GÉRARD LESNE
MONIQUE ZANETTI
JEAN-FRANÇOIS GARDEIL
LES ARTS FLORISSANTS
WILLIAM CHRISTIE

Harmonia Mundi Ibérica
Avda. Pla del Vent, 24
08970 Sant Joan Despí

harmonia mundi

William Forsythe: las puntas del futuro

Fuerte, vigoroso, con un rostro algo torturado, Willy Forsythe es la bomba actual en el mundo de la alta coreografía. Todas las compañías del mundo disputan por tener una pieza suya en su repertorio. Este hombre es, para muchos, el Balanchine del año 2000. Ha demostrado que la zapatilla de punta no ha muerto y que la técnica académica puede ser un instrumento cibernético. 1988 ha sido un año tremendo en su carrera y también el de su primera incursión española. SCHERZO publica, por primera vez en España una entrevista donde de sus pautas básicas. Su compañía. El Frankfurt Ballet, ha estado en San Sebastián. El Ballet de la Opera de Lyon presentó en Madrid dos de sus obras, Love songs y Steps texts, que será también uno de los estrenos sorpresa en La Habana dentro del Festival Internacional de Ballet en los primeros días de noviembre. Forsythe no sólo crea coreografías, sino que diseña luces, trajes y elementos escenográficos. Su implantación europea no tiene precedentes dentro del ámbito del ballet, y su radio de influencias no ha hecho más que comenzar. A Willy hay que seguirle la pista muy de cerca. En él está el futuro.

SCHERZO.—¿Cómo selecciona usted a los bailarines?

WILLIAM FORSYTHE.—Pues se realiza una audición previa. Vienen, toman una clase y yo los observo, y a aquellos que me interesan les permito participar del ensayo que se realice en ese momento, y ahí ya puedo apreciar el estilo de cada cual, sus posibilidades y si el bailarín puede o no vincularse a mi estilo.

S.—Para la creación de un ballet, ¿prefiere la música clásica o la moderna?

W.F.—A la hora de seleccionar la música para un ballet lo que me importa, sea clásica o moderna, es poder hacer variaciones en torno al tema de la música, que me permita la mayor libertad para el juego coreográfico, y esto es imprescindible tanto en la música clásica como en la moderna. Para mí la música clásica es muy importante por mi formación como bailarín y como coreógrafo, pero también me es muy interesante trabajar con compositores contemporáneos. Con la música clásica hay que ser más cuidadoso porque es conocida.

S.—¿Cree usted que un ballet debe contar una historia?

W.F.—Lo que me interesa hacer es un trabajo donde las diversas disciplinas que concurren en el teatro puedan interrelacionarse creativamente para dar lugar a nuevas formas, a nuevas proposiciones en el mismo ámbito teatral. Llevo muchos años analizando y meditando sobre el trabajo que hemos realizado con la danza, y, por lo tanto, tratando de descubrir qué hay detrás de cada elemento, de cada relación, qué no hemos descubierto aún, y esto permite insuflar una frescura nueva a la obra, conseguir otra vuelta, plantear una nueva proposición, explorando cualquier tipo de experiencia, o utilizándola de un modo diferente. En fin, todos los elementos teatrales pueden utilizarse, combinarse, en la búsqueda de una nueva

proposición formal que no necesariamente tiene un argumento explícito, que puede ser abstracto. Claro, se puede abordar un tema, una serie de hechos, pero cada cual le dará a lo planteado una explicación personal, y toda interpretación puede ser válida. A mí no me interesa qué es lo que la gente interpreta del ballet, a qué conclusión llega; lo que a mí me importa es que la gente se pregunte qué es lo que hay ahí, me interesa la acción de la búsqueda, la explicación específica que encuentra de lo que ha visto. Lo importante es la búsqueda. Puede haber una proposición temática, quizás hasta el planteamiento o desarrollo de un asunto, pero esto no tiene que llegar a un final, un desenvolvimiento lógico, cerrar el ciclo de un discurso.

S.—¿Cuáles son sus criterios sobre la comedia musical?

W.F.—Tengo una formación musical, una tradición musical. Vengo de América. En la formación artística de un bailarín entran, por supuesto, los musicales, el canto incluso. Hace un par de años yo hice musicales. Los bailarines tuvieron que tomar clases de canto, pues no están acostumbrados a cantar en un escenario, y había en la obra mucho diálogo, y al final tuvimos un éxito señalado.

S.—¿De qué coreógrafos del siglo XX reconoce usted influencias?

W.F.—Con el que más he tenido que ver en toda mi carrera, al que más respeto, es a Balanchine. Fue una gran personalidad de la danza, en un momento crítico. Es un creador en el que me he apoyado, y reconozco su importancia en mi formación.

S.—¿Le interesa a usted ver una Giselle o un Lago de los cisnes, en su concepción convencional?

W.F.—Ya no estoy interesado en este tipo de ballets. He montado *El lago de los cisnes*, pero he tratado de refrescarlo lo más posible según mi concepción. Par mí es importante que la teatralidad



El coreógrafo William Forsythe

en este ballet sea convincente y fuerte como en cualquiera de mis otras obras, incluso en las escenas banales, como la de la cacería. Ahora bien, la forma, el contenido en sí de una pieza como *El lago*, a mí no me interesa. Claro, yo respeto el momento histórico y el significado de obras como ésta en la historia de la danza; esto se aprecia, sobre todo, cuando se ha trabajado en su forma más original, más verdadera.

S.—¿Con coreógrafos de qué países mantiene usted relaciones de trabajo?

W.F.—Trabajé el año pasado con el coreógrafo francés Daniel Arbie, con el que realicé un trabajo minimalista. También trabajé ese año, con coreógrafos norteamericanos, entre ellos Mark Haind. También es interesante el que tengamos en la compañía a una bailarina extranjera que ya ha hecho con nosotros dos piezas, y ha demostrado que es muy talentosa, que puede trabajar con nosotros, muy bien, y esto es muy importante porque a la vez la compañía se enriquece con otros estilos, con otros modos de bailar.

S.—¿Qué piensa sobre el baile español?

W.F.—Aprecio mucho el sentido del ritmo en el baile español, su fuerza, su expresividad. También la musicalidad del flamenco, el contrapunto que existe entre esa musicalidad con la que habitualmente trabajo, es algo que aprecio, es una musicalidad que también está en mí. Siento admiración y respeto por el baile español.

Francisco Picón



El sacrificio del talento

El Ballet Nacional de Caracas, que dirige el prestigioso coreógrafo Vicente Nebrada, ha estado en Madrid insertado dentro de la programación del Festival de Otoño de la Comunidad en su quinta edición, que no ha sobresalido precisamente por su brillantez.

El mayor aliciente era ver a Trinidad Sevillano y a Keon Onzia. Ella, una antigua discípula de María de Avila, talentosa, sensible y con un especial sentido interpretativo, y él, un joven belga, de técnica limpia y figura graciosamente menuda, ambos actualmente miembros de plantilla del London Festival Ballet, la única compañía europea de cierta envergadura que no tiene prejuicios ni xenofobias, y donde se contrata a todo el que vale.

Lo que es sin duda un mérito de la política de su director, Peter Schaufuss, que un día vio a Trinidad y entrevió sus cualidades. El Ballet de Caracas es una compañía joven en cuanto a promedio de edad, que llamó hasta su sede a Trinidad Sevillano para que sirviera de figura principal en esta su segunda gran gira europea. Hace dos años habían estado en el Festival de Montpellier con mejor fortuna.

La Sevillano es una artista con futuro. Ella no necesita de frases grandilocuentes (siempre tan traicioneras en ballet), como «la mejor del mundo», o «la más destacada de la temporada». En ella se ve el tesón del trabajo. El lenguaje de su baile ha evolucionado favorablemente en un aspecto muy difícil: el enlace de los pasos y su dinámica interna, algo, presumiblemente, le ha sido dado por Natalia Makárova, con quien montó recientemente *El Lago de los Cisnes*.

Trinidad Sevillano ha tenido mala suerte esta vez en su presentación en Madrid, pues la fanfarria desplegada a su alrededor por la prensa, en función de lo que debía ser un prometedor estreno absoluto, *Georges Sand*, se quedó en agua de borrajas, más bien en fracaso rotundo. El ballet, coreografiado por Nebrada es una inutilidad pretenciosa sin pies ni cabeza, con una mediocre concepción dramática a pesar de los recursos vertidos en él. La escena, totalmente plagada de elementos y vestuarios del toque de nuevo rico, olía a petrodólares, mucho lujo, mucho trapo (que, por otra parte, no deja bailar), pero en el fondo, poco respeto por la bailarina. La danza, presuntamente concebida para ella, parecía amputarle posibilidades. Trinidad estuvo digna en su papel, pero se vio a todas luces que el rol no era para ella. Además de cier-

Una reflexión intelectual del placer

Idea y dirección: Martha Clarke. Música: Richard Peaslee/J.S. Bach/E. Friesen/J. Strauss. Texto: Charles Mee, Jr. Vestuario y escenografía: Robert Israel. Luces: Paul Gallo.

El mejor espectáculo que se ha visto en el actual Festival de Otoño es sin duda el de Martha Clarke. Pero la sala del Albéniz ha estado semivacía todos los días, salvo el del estreno en que se superó algo la media entrada. Es lamentable. Martha Clarke ha vuelto a la palestra y a la actualidad después de su último reflejo que trataba de plasmar en un universo pictórico de Tiépolo. A Madrid ha venido con *Viena: Lusthaus*, su anterior producción. Un mensaje torvo, melancólico, europeizante a la manera que lo puede hacer una neoyorkina muy refinada que ha estado dentro de las últimas corrientes de la danza y el teatro.

Viena: Lusthaus es danza tal como lo es, salvando todas las distancias y sin hacer comparaciones, Pina Bausch o Susan Linke. Hay un concepto de base en lucha perenne por desprenderse de la atadura formal del baile, sin embargo, se vuelve a él cuando menos se lo espera el espectador. Clarke no es libre. Está atada a una idea del espectáculo donde el discurso teórico se impone sobre el corporal. Algo raro, si se tiene en cuenta que ella misma estuvo en Pílobulus, quizá el paradigma de tal postulado.

Belleza, ritmo estable, rigor del espacio, ajuste impecable. El tratamiento a base de escenas cortas y quebradas, la sutileza de los desnudos integrales, y sobre todo, la atmósfera entre opresiva y



Martha Clarke

onírica, hacen de este montaje un producto de elevada categoría artística que escapa de la clasificación y revela a una creadora en plena madurez.

Martha Clarke ha dicho en Madrid que volverá a bailar. Desde hoy se espera el retorno. Y sobre todo, que en España se puedan ver más cosas de su producción. R.S.

to barníz mimetista que pretendía convertirla en una Makárova redivina al estilo del *Eugenio Onegin* de Cranko, con escandalosas similitudes en trajes, escenografía (el secreter, el espejo), el paso a dos con Musset, la escena del baile.

Los otros dos bailarines invitados eran Keon Onzia y Santiago de la Quintana, que fuera solista del Ballet Nacional Clásico. De la Quintana es un bailarín limitado, de técnica mediocre y pies que debían estar prohibidos en la escena. A pesar de ello, el chico hace un esfuerzo y se desmelenan en su concepción —a ratos equivocada— de lo que era el temperamento de Alfred de Musset. Onzia asume a Chopin y no se le deja hacer nada. Estos detalles resumen la decepción del público y lo desaprensivo de la crítica, que utilizó adjetivos pomposos para lo que se vio en el Albéniz, cegada por una pasión intestina de alabar lo foráneo.

Trinidad Sevillano, si vuelve alguna

vez a bailar en Madrid, deberá hacerlo guarnecida por la seriedad. Lo visto en el Albéniz es una injusticia como carta de presentación de una chica que trabaja muy duro. Ella no bailó bien. Falló su técnica y no hubo en el paso a dos nada positivo, salvo el estoicismo de llegar al final.

Onzia resultó desconcertado y poco convincente. El conjunto es caótico. Pero la objetividad señala que esos dos jóvenes son buenos artistas y en carrera ascendente. La locura es que, por un momento, alguien nos haya sacado de los locales londinenses para *hacer las Américas* en el sitio menos indicado. Ojalá la lección les haga escarmentar. La misma lección vale para el Festival de Otoño, que sigue acumulando errores a partir de la ignorancia. La pregunta es ¿alguien del Festival conocía la compañía de Nebrada? O ¿sabían de qué iba el *Georges Sand*? Silencio. Pitos y silencio.

R.S.

Danza española en Reggio Emilia

El Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) pone en práctica sus promesas de atención a la danza y se ha anotado un tanto de gran importancia: no sólo no está de espaldas a la danza sino que la apoya de cara a un año 1989 que será decisivo para sentar las bases del futuro del género en España. Algunas previsiones señalan ya que a la danza española se le está acercando su hora mayor, tal como hace años a la francesa. Reggio Emilia ha sido el primer escaparate y la prensa internacional se volcó en elogios. No sólo flamenco y castañuelas. España es mucho más, titulaba el diario *La República*. Y efectivamente, la cultura dancística española demostró en la ciudad italiana tener un prisma cultural amplio, actual, prometedor.

Entre los estrenos, llamó la atención de la crítica y del público de la ciudad llamada *capital de la danza en Italia* las dos breves producciones creadas por María Antonia Oliver y María Muñoz, antiguas componentes de la compañía La Dux. Por otra parte, el *Requiem de Verdi* de Cesc Gelabert fue duramente contestado por los críticos locales, sobre todo si se tiene

en cuenta la cercanía de la tierra natal verdiana.

Dentro del festival, hubo una función ejemplar y memorable: *Una noche de encuentros*, gala original que se convirtió en una experiencia inédita de la danza española en muchas de sus manifestaciones. Sobre la escena de la Opera de Reggio Emilia hubo durante dos horas danzas puras, flamenco en todas sus variantes, estilizaciones de la danza clásica española, danzas boleras en su versión más perfecta y original, ballet de puntas moderno y de repertorio, cante y baile jondo. Los críticos italianos no se lo podían creer. Todo eso es España. Desde la técnica impoluta de Arantxa Argüelles al temperamento imparables de Antonio Márquez, desde el buen gusto y refinamiento de los Pericet a la sorpresa arqueológica del Aurrezcu bailado por Sarriegi. Aquella noche resumió el festival, su nivel y su importancia. La experiencia ha sido recogida y está en la idea de todos. Más de trescientas personas entre bailarines, técnicos, coreógrafos, periodistas, críticos y observadores han vuelto de Reggio Emilia convencidos de que este trabajo no ha hecho

más que empezar. El festival ha sido un pórtico, ciertamente triunfal, pero sólo eso. Ahora comienza la zona dura de la labor, y el resultado global debe tener el espíritu de la *Noche de Encuentros*.

Ana Caballero



FOTO: NIGEL VOAK

Antonio Márquez baila «Zapateado»

MUSIK
MESSE
FRANKFURT



Good Vibrations.

En verdad ha llegado otra vez el momento. Comienza la Feria de la Música de Frankfurt '89. Con más de 900 expositores de más de 30 países.

Con todo aquello cuyo nombre suena. Novedades mundiales, clásicos y recién llegados. Técnica, sugerencias y tendencias.

Libros, partituras, accesorios. Para ver y probar. Para informarse y hablar de la profesión.

Y además, un programa a tope sobre el escenario: concursos, workshops, conciertos. En vivo, para participar y escuchar.

Feria de la Música de Frankfurt - Feria Mundial de la Música. Del 28 de enero al 1 de febrero de 1989 para el comercio especializado.

Durante el fin de semana, del 28 al 29 de enero, también para profesionales, fans y amigos.

28. 1.-1. 2. 1989

Messe
Frankfurt



EPISODIOS



Art Blakey con el autor

Se acerca el Festival de Jazz de Madrid, y nos invade la misma mezcla de ilusión y cansancio, de euforia e inquietud que otros años. Acaba de llegar un avance de programación, y la cosa es, una vez más, para asombrarse y, al mismo tiempo, para ponerse de mal humor. Esta música tiene grandes dificultades en este país, le cuesta romper barreras, atraer a las masas e instalarse *con naturalidad* entre los españoles. Con demasiada frecuencia toma caminos de *snobismo* que en el fondo son comerciales, y se persiste en invitar a músicos brasileños y caribeños cuya presencia casi nadie reclama. Tampoco se suele presentar lo más convincente del jazz que se cuece en España para la única noche que se reserva para promocionar los intereses locales. Y, sin embargo, se trata de un festival de un calibre que no se ofrece en ninguna capital del continente.

Algo ha cambiado en la dirección del Festival que ahora corre a cargo de una nueva y todavía bastante misteriosa sociedad anónima llamada *Sol Mayor*, que administra el dinero que el Ayuntamiento y la Comunidad dan con generosidad para este fin. Pero el cambio parece tan sólo superficial. Lo que se nos ofrece es, a grandes rasgos. Idéntico a lo que el Ministerio de Cultura nos brindó en años anteriores. Es decir, un festival con muchas repeticiones, basado en los grupos y los solistas que mueve George Wein, el famoso empresario de Nueva York que está haciendo su agosto europeo durante el año entero. El jazz español tendrá su sitio, el *blues* también, y se añaden un par de muestras de la música que se hace en Brasil,

y que poco a nada tiene que ver con el jazz. Por lo demás se trata de un festival tipo USA con desgraciadamente muy pocas sorpresas. El cada vez más fascinante jazz europeo —sea francés, inglés, italiano o escandinavo— brilla por su ausencia, y esto, aparte de ser totalmente absurdo, resulta un flagrante incumplimiento de las promesas solemnes que sotovoce nos dieron el año pasado.

Los responsables del Festival, que en gran medida también lo son de las actuaciones que tendrán lugar en muchas capitales de provincia, prefieren ofrecernos una serie de conciertos con nombres de peso, artistas de relieve que, en su mayoría, nos han visitado anteriormente, en algunos casos con frecuencia. Siempre es un acontecimiento, claro está, poder ver y escuchar a un Miles Davis, y ¿quién rechaza a un Art Blakey, a un Herbie Hancock, a un Chick Corea o a un Phil Woods? Pero estos importantes músicos ¿hasta que medida nos pueden dar algo que no hayamos escuchado ya una y otra vez? Tendremos que volver al siempre problemático Palacio de Deportes para soportar unas condiciones acústicas y a un público masivo que daban a la música. Allí actuarán Miles Davis, Herbie Hancock, Chick Corea y Oscar Peterson, este último pianista en una fase bastante deprimente de su ya larga carrera. Allí tocará un Michel Camilo, pianista caribeño que, a nuestro modo de ver, no tiene sitio en un festival de *jazz*, a pesar de su exagerado éxito internacional. También veremos a la delicada y encantadora cantante Helen Merrill, debutante en España, luchar con tan gélido

ambiente. Ella hubiera merecido otro local mucho más íntimo.

Mejor lo pasaremos, sin duda, en el Teatro Alcalá Palace, donde durante toda la semana anterior, tendremos lo más interesante del maratónico programa empezando con el quinteto del formidable trombonista J.J. Johnson y siguiendo con la banda de la siempre excéntrica Carla Bley. Los *Messengers* de Art Blakey, la *Special Edition* del también batería Jack DeJohnette, el cuarteto de gran guitarrista Jim Hall, que se atreve a volver a un país donde, en su anterior gira, fue víctima de la delincuencia sevillana, el quinteto del saxo alto Phil Woods, terminando con otro saxofonista, Paquito d'Rivera que será acompañado por Tete Montoliú.

También nos esperan cuatro conciertos en el colegio San Juan Evangelista donde empezará el Festival el día 3 de noviembre con un par de grupos españoles. Luego siguen tres grupos americanos: el cuarteto experimental llamado *Oregon*, la formación del saxo tenor Jimmy Heath y el grupo *Quest* que forman el saxo soprano Dave Liebman, el pianista Richard Beirach, el contrabajista Ron McClure y el batería Billy Hart. Tal vez lo más atractivo de todo el festival. Extraña ver incluido el entrañable local universitario, popularmente llamado el *Johnny*, en este contexto ya que tiene su propio festival y su propio público, pero suponemos que es de educación estar agradecido por esta novedad...

Nos aguarda un mes de noviembre rico en acontecimientos, pero ¿quién no hubiera cambiado parte de este suculento programa por algo realmente inédito? Repito: hay tanto jazz europeo de altísima calidad que se podría traer por menos dinero y sigue sin acceso al público español. Esto no puede seguir así. En el mes de octubre ha tenido lugar un festival de jazz español en el famoso club Montmartre de Copenhague. Un detalle a tener en cuenta y, sin lugar a dudas, un ejemplo a seguir ¡con urgencia!

Ebbe Traberg

CLAMORES JAZZ

ALBUQUERQUE, 14
Junto Metro Bilbao

El mejor
Jazz en Vivo
cada
noche
con 2 PASES
diarios
11,30 y 1,30 h.

CARLOS III Y LA MUSICA DE SU TIEMPO

27 de octubre de 1988

- **Scott Ross, clave.**
Obras de Scarlatti y Soler.

3 de noviembre de 1988

- **Grupo Vocal «Sebastián Durón»**
Obras a determinar.

10 de noviembre de 1988

- **Quinteto «Música Humana»**
Obras de Boccherini, de Torres, Martín y Soler, J.C. Bach, García, Sor, Rodríguez, de la Serna y Vidal.

17 de noviembre de 1988

- **Trio «Serenata»**
Obras de Oliver y Astorga, Bautista, J.C. Bach, Haydn y Mozart.

24 de noviembre de 1988

- **Eduardo López Banzo, clave**
Obras de Scarlatti, Soler y Baguer.

1 de diciembre de 1988

- **Presentación Ríos, órgano de cámara.**
Obras de Larrañaga, Lidón, Nebra, Albero, Scarlatti, Seixas y Soler.

15 de diciembre de 1988

- **Coro de Cámara «Juan del Enzina»**
Obras de Muelas, Soler, López y Durón.

22 de diciembre de 1988

- **Cuarteto Mossaïques**
(C. Coin, E. Höbarth, A. Bischof y A. Mitterer) con José Miguel Moreno, guitarra. Obras de Boccherini, Haydn y Mozart.

Todos los conciertos tendrán lugar a las 19 horas, en las Salas del Siglo XVIII del Museo Municipal de Madrid (Calle Fuencarral, 78).
Entrada libre (Asientos limitados. Se ruega máxima puntualidad).

Información: teléfonos 522 57 32 y 532 61 30 (de 10 a 15 horas)



Ayuntamiento de Madrid
Concejalía de Cultura
MUSEOS MUNICIPALES

EFEMERIDES

1 1907 Gustav Mahler dirige en Helsinki un concierto dedicado a obras de Beethoven y Wagner; allí conocería a Jean Sibelius.

2 1739 Nace en Viena el compositor Karl Ditters von Dittersdorf.

3 1810 Estreno en Venecia de la primera ópera de Gioachino Rossini: *La cambiale di matrimonio*.

4 1876 Estreno en Karlsruhe de la *Primera Sinfonía* de Johannes Brahms en el Teatro Granducal, dirigida por el autor.

5 1938 1.ª audición del *Adagio para cuerda* de Samuel Barber. Transcripción para orquesta de cuerda del segundo movimiento del *Cuarteto* escrito en 1936. Arturo Toscanini dirigió a la Orquesta Sinfónica de la NBC.

5 1926 Estreno del *Concierto para clave y cinco instrumentos* (flauta, oboe, clarinete, violín y violonchelo) de Manuel de Falla. Dentro de un «Festival Falla» se estrena en el Palau de la Música de Barcelona el *Concerto per clavicembalo (o pianoforte)*, flauto, oboe, clarinetto, violino e violoncello de Manuel de Falla. Intervino como solista Wanda Landowska, a quien está dedicada la obra y el propio autor la dirigió al frente de la Orquesta «Pau Casals». En este mismo concierto se interpretaron *Noches en los Jardines de España* (con Falla al piano) y el *Retablo de Maese Pedro*. Hasta el año siguiente no sería presentada en Madrid.

6 1825 El Cuarteto Schuppanzighn estrena en Viena el *Cuarteto para cuerda n.º 15, op. 132* de Beethoven. Obra dedicada al Príncipe Nicolás de Galitzin.

7 1893 Un anarquista lanza sobre el patio de butacas del Teatro del Liceo de Barcelona dos bombas durante la representación de *Guillermo Tell* (obra con la que se iniciaba la temporada 1893/94). El hecho de que uno de los artefactos no llegara a estallar disminuyó la catástrofe, que no obstante se saldó con 15 muertos y decenas de heridos.

8 1890 Muere en París el compositor belga Cesar Franck.

9 1945 Ataúlfo Argenta dirige por primera vez la O.N.E. En el programa, la *Segunda Sinfonía* de Brahms.

9 1901 Alexander Zitoti dirige en Moscú la 1.ª audición del *Concierto para piano y orquesta n.º 2, op. 18* de Sergei Rachmaninov con el autor como solista. Este concierto, el más popular de los cuatro que escribiera, está dedicado al Dr. Nikolai Dahl, que trató al compositor durante la profunda crisis sufrida como consecuencia del estrepitoso fracaso de su *Primera Sinfonía* (1895).

10 1668 Nace en París François Couperin. Clavicembalista, organista y compositor, miembro de una distinguida dinastía de músicos franceses. El más universal de toda la dinastía de músicos franceses del mismo apellido, y uno de los principales compositores de la gran tradición francesa. Se le conoce como *El Grande*.



11 1883 Nace en Vevey (Suiza) el mítico director de orquesta Ernest Ansermet. Fue alumno de Bloch, Nikisch y Weingartner. En 1912 asume la dirección de la Orquesta Kursaal de Montreux y en 1918 funda la célebre orquesta de la Suisse Romande de la que fue titular hasta 1966. Fue elegido por S. Diaghilev para ocupar la dirección musical de los «Ballets Russes». Se caracterizó por ser uno de los impulsores de la música de Igor Stravinski.

12 1898 Estreno de la zarzuela *Maria del Carmen* en el Teatro del Circo Price de Madrid. Libreto de José Feliu y Codina y música de Enric Granados. El clamoroso éxito que acompañó esta página, hoy desconocida, le valió al compositor la concesión de la Cruz de Carlos III.

13 1905 Se concede a Manuel de Falla el 1.º premio del concurso convocado por la Academia de Bellas Artes por su obra *La Vida Breve*. El jurado estaba compuesto por Bretón, Serrano y Caballero. No obstante pasarían casi diez años antes de que esta obra fuera estrenada en España.

14 1719 Nace en Augsburg Leopold Mozart. Compositor y violinista, vicemaestro de Capilla. En 1743 entró al servicio del arzobispo de Salzburgo. Sus obras religiosas fueron muy apreciadas en la época. En 1747 contrae matrimonio con Anna Maria Pertl con quien tuvo siete hijos, de los que sólo sobrevivieron dos: Maria Anna y... Wolfgang Amadeus (1756) —y Johannes Chrysostomus Theophilus Sigismundus— Mozart.

15 1894 Estreno en el Teatro Eslava de Madrid de *El Tambor de Granaderos*, música de Ruperto Chapí.

16 1766 Nace en Versalles Rodolphe Kreutzer. Compositor, violinista y director de orquesta discípulo de C. Stamitz. Uno de los más célebres concertistas de Europa. En una de sus giras conoció a Beethoven, quien le dedicó la célebre *Sonata para violín y piano Op. 47*. Autor de varias óperas, sinfonías, conciertos para violín, música de cámara. Su actividad como director de orquesta le llevó a ser nombrado director de la Ópera de París (1815).

17 1888 1.ª audición de la *Sexta Sinfonía* de P.I. Tchaikowsky en San Petersburgo bajo la dirección del autor.

18 1876 Nace en Holstein (Alemania) Carl Maria Friedrich Ernst von Weber. Miembro de una familia de compositores alemanes que se remonta al siglo XVI. Autor de varias óperas entre las que destaca *Der Freischütz*, considerada como la primera ópera genuinamente alemana.

19 1828 Muere en Viena Franz Peter Schubert. Ciudad en la que fue enterrado próximo a la tumba de Beethoven.

20 1928 En el Teatro de la Ópera de París se interpretan, por vez primera, *La Valse* y el *Bolero* de Maurice Ravel. La representación de estas dos obras corrió a cargo de los ballets de Ida Rubinstein.

21 1937 Estreno de la *Quinta Sinfonía* de D. Shostakovich en Leningrado. Director: Mravinski.

22 1902 Nace en Sagunto (Valencia) el compositor Joaquín Rodrigo.

23 1877 Nace en Cádiz Manuel de Falla.

24 1961 Se interpretan en el Teatro del Liceo de Barcelona tres fragmentos de *La Atlántida* de M. de Falla. Esta versión, completada por Ernesto Halffter, fue dirigida por Eduardo Toldrá al frente de la Orquesta Municipal de Barcelona y con Victoria de los Angeles como solista, junto al Orfeo Catalá.

25 1895 Nace en Jueteborg (Alemania) Wilhem Kempff, pianista y compositor. Está considerado como uno de los principales intérpretes de la obra pianística de Beethoven.

26 1847 Se estrena en el Teatro de la Ópera de París *Jerusalem*, versión corregida de *I Lombardi* (1843). Se suprimen varios números e incluye un ballet.

27 1955 Muere Arthur Honegger en París.

28 1632 Nace en Florencia Jean-Baptiste (Giovanni Battista) Lully. Compositor descendiente de una familia italiana de músicos. A pesar de su origen está considerado como una gloria nacional francesa, pues fue en Francia donde desarrolló toda su actividad creativa, introduciendo la lengua francesa en la ópera, cuando el idioma universal en este género era el italiano.

29 1643 Muere en Venecia Claudio Monteverdi.

30 1885 Se estrena en la Ópera de París *El Cid* de Jules Massenet.

L.F.C.B.

PIANOS

PARA SENTIR LA MUSICA

PETROF

CHERNY

YOUNG
CHANG

WEINBACH

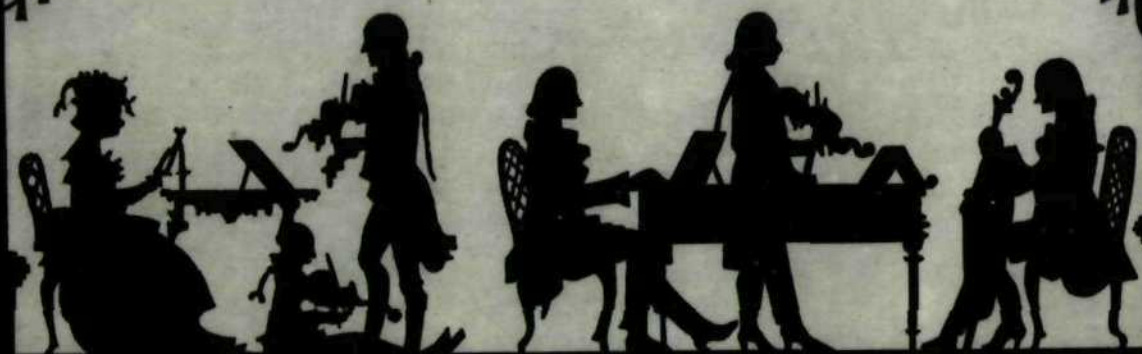
Rösler



AL SERVICIO



DE LA MUSICA



REAL MUSICAL

CARLOS III, 1
(Frente al Teatro Real)
Tels.: 241 30 09 - 241 31 06
28013 MADRID