

schörzo

REVISTA DE MÚSICA

Año XV - No. 185 - Octubre 1991 - 421 pags.

actualidad:

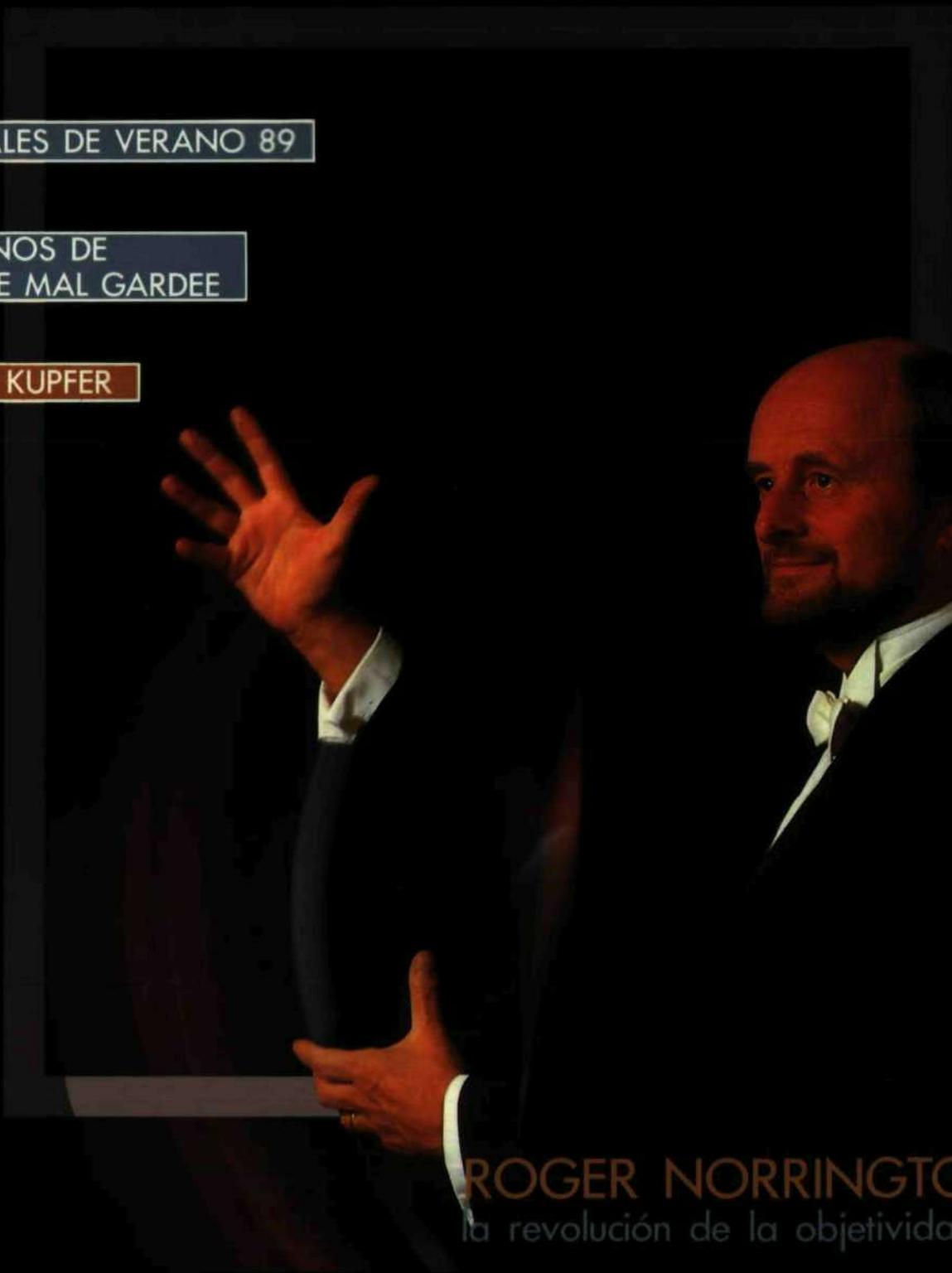
FESTIVALES DE VERANO 89

dosier:

200 AÑOS DE
LA FILLE MAL GARDEE

entrevista:

HARRY KUPFER



ROGER NORRINGTON
la revolución de la objetividad

FILARMONIA-89

LA FERIA DE LA MUSICA

DEL 2 AL 31 DE OCTUBRE

EN

REAL MUSICAL

Carlos III, 1 - MADRID

Ríos Rosas, 8 - MADRID

Hernán Cortés, 6 - MAJADAHONDA

Goya, 4 - ALCALA DE HENARES

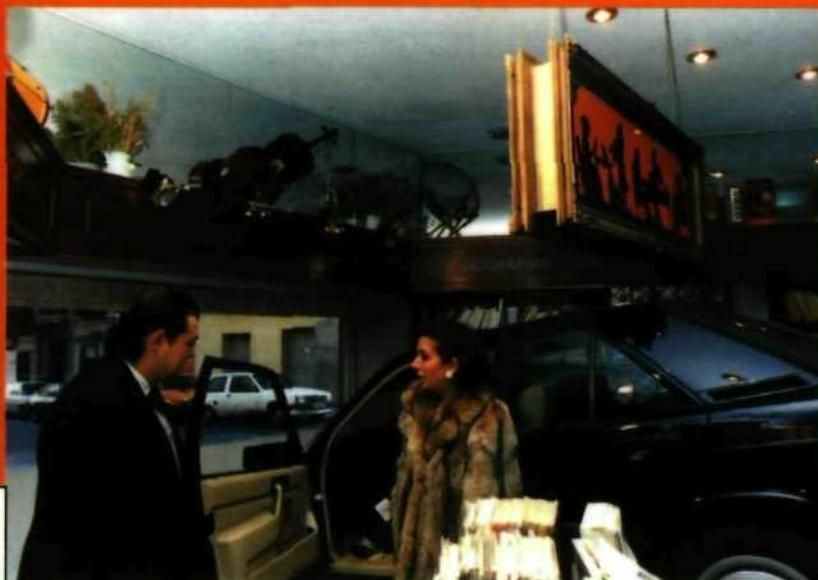
**NO TE VAYAS CON LA MUSICA
A OTRA PARTE...
REAL MUSICAL, PREMIA TU
FIDELIDAD CON**

2.750.000, - Pts.

En tres premios, 1° 2.000.000, - Pts.
2° 500.000, - Pts.
3° 250.000, - Pts.



PORQUE...



REAL MUSICAL ¡CUMPLE!

La compra de un órgano electrónico dio la suerte al matrimonio Nieto en Real Musical. En efecto, Carmen Vizcaino, hija del popular escritor Fernando Vizcaino Casca, y José Antonio Nieto, resultaron ganadores del coche marca Mercedes 190-E

Edita
 SCHERZO EDITORIAL, S.A.
 C/ Marqués de Mondéjar, 11 - 4.º C
 28028-Madrid.
 Telef. (91) 246 76 22
 Fax (91) 256 18 64

Presidente
 Gerardo Queipo de Llano

Director
 Antonio Moral

Director Adjunto
 Javier Alfaya

Redactor Jefe
 Enrique Martínez Miura

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

Coordina el dossier de este número:
 Jesús Castañar.

Secciones
 Redacción en Barcelona: Roger Alier. Redacción en Valencia: Blas Cortés. Actualidad: Enrique Martínez Miura y Javier Alfaya. Discos: Enrique Pérez Adrián. Libros: Xaon Manuel Carreira. Alta fidelidad: Alfredo Orozco. Jazz: Ebbe Traberg. Música contemporánea: José Igés. Educación musical: Víctor Pliego.

Colaboran en este número:
 Javier Alfaya, Roger Alier, César Alonso de los Ríos, Ricardo de Cala, Sansón Carrasco, Jesús Castañar, Miguel Ángel Coria, Nino Dentici, Roland Desné, Pedro Elías, Fernando Fraga, Jorge Antonio González, Florentino Gracia Utrillas, Ivo Guest, Antonia Hidalgo, Leopoldo Hontañón, Lincoln R. Maiztegui Casas, Santiago Martín Bermúdez, Joaquín Martín de Sagarminaga, Enrique Martínez Miura, Francesc X. Mata, Blas Matamoro, Luis Morales Giacomán, Wolfgang Amadeus Mozart, Alfredo Orozco Buezo, Rafael Ortega Basagoiti, Enrique Pérez Adrián, Francisco Ramos, Arturo Reverter, Jordi Ribera i Bergós, Roger Salas, Luis Sales, Ebbe Traberg, Albert Vilardel, Francisco José Villalba, Wolfgang Willascheck.

Diseño de portada:
 Arquetipo.

Administración:
 Cristóbal Andújar (Contabilidad), Cristina Miller (distribución y suscripción), Sonia Yuste (secretaría).

Foto de portada:
 Foto EMI.

Publicidad:
 Doble Espacio
 General Yague, 10
 28020 Madrid
 Teléfs. (91) 455 67 67 • 597 11 83
 Fax (91) 456 13 07

Imprime:
 MOVIEGRAF, S.A.
 C/ Estigia, 3 y 5
 28037 Madrid
 Telef. (91) 204 95 03

Fotocomposición:
 Lumimar, S.A.
 Albasanz, 48-50
 28037-Madrid.
 Telef. (91) 204 30 01
 Fax (91) 204 95 48

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.

schërzo

Año IV n.º 38 - OCTUBRE 1989 - 425 ptas.

SUMARIO

OPINION.....	4
TRIBUNA LIBRE:	
— Música de la adolescencia, <i>César Alonso de los Ríos</i>	8
ACTUALIDAD.....	9
— Las sombras del pasado. Conversación con Harry Kupfer, <i>Wolfgang Willascheck</i>	26
HOMENAJE:	
— Adiós a Martti Talvela, <i>Fernando Fraga</i>	32
ESTUDIO:	
— Música y psicoanálisis, <i>Blas Matamoro</i>	36
ENTREVISTA:	
— Roger Norrington, la revolución de la objetividad, <i>José Luis Pérez de Arteaga</i>	43
ACTUALIDAD DISCOGRAFICA:	
— El sortilegio de las tres des, <i>Enrique Pérez Adrián</i>	51
DISCOS.....	52
ESTUDIO DISCOGRAFICO:	
— El otro sinfonismo, <i>Enrique Martínez Miura</i>	63
LIBROS.....	65
LA GUIA.....	66
DOSIER: La Fille mal Gardée.....	67
— Los orígenes.....	68
— La herencia de Dauberval, <i>Antonia Hidalgo</i>	70
— El ballet de la paja, <i>Ivo Guest</i>	72
— Danza de campesinos, <i>Roland Desné</i>	76
— Filles históricas, <i>Roger Salas</i>	78
— Un hombre, una obra, <i>Jesús Castañar</i>	82
— El destino habanero de La Fille, <i>Jorge Antonio González</i>	84
— Cronología.....	88
ALTA FIDELIDAD:	
— Examen de un gran amplificador, <i>Alfredo Orozco</i>	92
DANZA:	
— Lo que el verano nos dejó, <i>Jesús Castañar</i>	94
JAZZ:	
— Episodios, <i>Ebbe Traberg</i>	96
EFEMERIDES, <i>Luis Fernando Carvajal Blázquez</i>	98

Producción propia

Las grabaciones fonográficas son hoy, querámoslo o no, el principal medio de difusión de la música. Las razones son múltiples y complejas. Una de ellas es de orden general y concierne a la formidable expansión de la electrónica. Otra es la pérdida social de un viejo hábito de la cultura europea, hacer música en casa. George Steiner ha escrito páginas definitivas sobre ese agotamiento de una dimensión de lo privado, de lo privado burgués y aristocrático, si se quiere, como era el de reunirse un grupo de familiares y amigos para escuchar e interpretar una música, lo que, a su vez, generaba una demanda de producción creativa importante. Eran otros tiempos que —en este caso— han cambiado para mal.

Pero no se trata de nostalgias, sino de «hacer constar un hecho», como decía Guillermo Brown, o su traductor al castellano por boca de él. Lo que nos importa ahora es que la grabación fonográfica ha asumido un papel protagónico, en el mundo occidental al menos. La mayor parte de las personas escuchan a Beethoven o a Bach, a Mozart o a Brahms, a Bartok o a Alban Berg, a través de sus aparatos de alta fidelidad o de la radio.

Únicamente una cantidad relativamente reducida, incluso en los países más melómanos, va a las salas de conciertos o a la ópera, ya sea por falta de tiempo material o simplemente por comodidad. Así las cosas hay que convenir que cualquier política de difusión musical pasa también por las grabaciones. Es evidente —salvo para un conocido novelista español— que nada puede repetir la experiencia de un concierto en vivo. Se ha dicho muchas veces, y con toda razón, que es preferible escuchar música en un concierto mediano que en la más perfecta grabación fonográfica. El hecho de acudir a una sala de conciertos, a un teatro de la ópera o, en general, escuchar música en directo, permite que se produzca un tipo de vivencia peculiar y enriquecedor. Los discos en vinilo o en compacto, las cassettes, se han convertido en los grandes transmisores de la música y eso es un hecho irreversible con el que hay que contar para cualquier política sensata.

Algunos países, como Francia o Gran Bretaña, están siendo testigos de una inteligente utilización de las grabaciones para dar a conocer obras de autores injustificadamente olvidados o preteridos,

que en muchos casos son verdaderos eslabones perdidos de una tradición nacional. Las obras de compositores antiguos o modernos que se considera que realmente merecen la pena son objeto de grabaciones y a partir de ahí el proceso continúa de manera que sus obras vuelven a ser interpretadas «en vivo». Ese es el caso, por ejemplo, de dos compositores tan estimables como el francés Alberic Magnard o el británico Havergal Brian, recuperados en buena medida por una política fonográfica atenta a algo más que a los valores inmediatos del mercado.

Pero esa política tiene detrás una palabra clave: subvención. Pública o privada. Pero subvención a fin de cuentas. Hay pocos sellos fonográficos —si es que hay algunos— dispuestos a correr el riesgo del lanzamiento de un músico desconocido o semidesconocido, si no es con una ayuda exterior. En Gran Bretaña la mayor parte de las recuperaciones aparecen con la ayuda de empresas privadas que de ese modo matan dos pájaros de un tiro: desgravan impuestos y hacen cultura.

¿Y en España? Digamos que aquí está prácticamente todo por hacer. Ha habido alguna honrosa iniciativa de organismos autónomos, de ayuntamientos o de diputaciones, hay algún editor esforzado que intenta hacer el camino por su cuenta, pero, en general, lo que se ha hecho es poco y, a veces, muy pobre, por no hablar de problemas tan difíciles de resolver como son los de una distribución adecuada del producto. Pero hacer algo es necesario. Un repaso por los nombres que faltan de compositores españoles en las fonotecas y en las bibliotecas musicales, produce vértigo. Una gran parte —quizá la mayor parte— de la música española del pasado duerme en el Nirvana. Y no hablemos de la contemporánea, desde el siglo XIX para acá.

Hay que pedir entonces que se tome conciencia de ello y se arbitren los medios. En lo público, atendiendo al ejemplo francés. En lo privado, reformando de una vez una normativa fiscal obsoleta y luego a ver si las empresas se animan. Únicamente así sería posible recobrar obras y autores, y reparar un daño infligido por la incuria y la incompetencia a áreas importantes de las culturas hispánicas.



UNA BROMA MUSICAL

Los bucles revolucionarios que he colocado sobre mi vieja peluca para celebrar la Revolución Francesa me están poniendo nervioso. Se me introducen permanentemente en los ojos produciéndome un estado de histeria parecido al de los políticos de este país en vísperas electorales. Claro que más enfado me provocan ciertas cosas. ¿Cómo es posible que mi *Flauta Mágica* pasara por el segundo canal de TVE apenas sin anunciarla, como se merece, a bombo y platillo? ¿Qué decir de un periódico *King size*, que antes fue semanario, me llame tan ricamente «el compositor barroco W.A. Mozart? Tengo la sensación de estar verdaderamente viviendo en España. Sic transit gloria mundi...

Pero espero agazapado los acontecimientos que se han de producir en los próximos días. Octubre puede ser definitivo. Hasta puede cambiar el gobierno de este país, cosas que muchas gentes parecen desear, aunque me temo que voten lo contrario, con lo que el aburrimiento será letal. Será curioso observar el estreno de *Cristóbal Colón*, ópera que dicen mejora mi *Don Juan*. Tampoco será manco seguir escuchando a la vieja huérfanita que es en la actualidad la ONE, o ver como Marsillach transforma el Auditorio Nacional en un centro de vanguardia teatral, mientras Semprún rehace leyes cinematográficas para rabieta de cinéfilos.

¡Octubre, octubre! Mes mágico en el que todo se inicia y en el que todo se puede ir al traste. Veremos, dijo un ciego, y nunca vio, a pesar de que la ONCE hace milagros. Muchos menos, por supuesto, que los organizadores del Festival de Otoño, que se ha puesto amarillento como esas hojas que mi estornino ve caer desde su jaula, y que Pimperl pisotea en el Parque del Oeste mientras levanta suavemente su patita mojando ecológicamente un chopo, enhiesto como Herr Felipe González. Le miro feliz y comprendo que los perros tienen razón.

W.A.M.

EL DISPARATE MUSICAL

De la perversión a la estupidez

La última vez que escribí sobre un tema *perverso* (dicho sea sin ánimo de ofender), o sea, cuando lo del Tristán mariposón, creí que no me tocaría volver a incidir en similares asuntos. Pero está visto que nos hemos soltado el pelo, y que lo de la reserva espiritual de Occidente es para otros, y que aquí el que no corre vuela. Y para muestra de que no se cortan nada, tenemos el ejemplo del anuncio que cierta revista de las de programas (?) de televisión, dedicaba a un espacio que versaría sobre los musicales gustos del descamisado vicepresidente. No hay que ir a Salamanca para deducir que entre las ilustraciones musicales se incluía un obra de ese compositor tan célebre y que tanto debe a la voluntad difusora de nuestro dulce mandatario; hablamos, claro, del señor Mahler, don Gustavo. Pero mira por dónde viene la perversión, sabe Dios cómo, que es que Satanás está en todas partes, mis píos lectores, y van y anuncian «el lied (aguanta el singular-plural) del niño del cuerpo maravilloso», o sea, la canción del encantador efebo de la suave anatomía, la copla del angelito de sus sueños; vamos, que o el señor vicepresidente ha hecho un nuevo descubrimiento del tamaño de la categoría bíblica del nombre Héctor, debido a su jefe, en cuyo caso hemos de concluir que el Gustavo era un cochinito de armas tomar y niños guardar, o el autor del dislate es un patinador nato, o hasta puede que le hayan traicionado sabe Dios qué inconfesables intenciones.

Y podían haber sido más inocentes. Hay barbaridades sin mala uva, como las «Variaciones piano de Haydn», que nunca se ha visto una matización tan definida o un título tan cercano al telegrama; o esa otra, también gran descubrimiento, de que Beethoven, Debussy y Prokofiev aparezcan en un programa dedicado a la zarzuela y el género chico, que es que no nos enteramos de las famosas *Hochzeit von Ludwig Alonso*.

Luego están las estupideces. Hace po-

co me topé con una en un periódico que me largaron en el avión. Procedía de ciertos sujetos de un grupo «puntero del rock», que junto a otras lindezas van y sueltan así, de entrada, que «la ópera es un rollo, un espectáculo caduco y anquilosado en el siglo XVIII», y eso como declaración de principios (?). Los componentes del citado conjuntillo, llamado gabinete Calinosequí, de pinta indefinible, son los meritorios autores de tan campeona estupidez (por ser suave). No obstante, cabe la duda de si no es aún mayor la de quienes consideran que la cosa tiene gracia y es noticiable, y hete aquí que el plumífero de turno debe pertenecer a tal especie, porque plantó la idiotez en titulares bien gordos. O puede que el imbécil en cuestión decidiera que ya era hora de que los españoles nos enteremos de que estamos perdiendo el tiempo escuchando a Verdi, Wagner o Puccini, por citar sólo tres de los más gordos, entre los que, por cierto, mis pobres patanes de Calieso, compusieron sus obras durante el siglo XIX o hasta el XX. Claro que puede que eso lo hubieran sabido Vds. si hubieran seguido estudiando. Pero no, estos lúcidos sujetos —y puede que también el plumífero— abandonaron la Universidad con un despectivo «que se guarden la ciencia para ellos» (sic), o sea, lo que se dice como Tarzán pero al revés, y se pusieron a hacer el mono cantando piedra (o sea rock, pero en cristiano). Y ahora pretenden que nos arreglemos el cuerpo con su música (?). Uno de ellos llega a decir que la música clásica «le pone nervioso».

Lo dicho. Como sigamos así, acabamos como Tarzán, o lo que es lo mismo, llamando a Chita. Entre los estúpidos, los perversos y los estúpidos perversos, lo tenemos claro. Hasta otra.

Rafael Ortega

P.S. Pido disculpas a los lectores por el imprevisto *descanso* septembrino. El relato del cúmulo de desastres que me impidieron acudir a mi cita habitual resultaría tedioso. En cualquier caso, espero que tal circunstancia no vuelva a producirse.



Escuela de Danza
SOTO MESA
ballet-danza

• precios interesantes
• inscribese hoy mismo
• ¡llámenos!

2478583 / 2482927

Costanilla de Santiago, 2
San Felipe, Neri 4
28015 MADRID

13 años de experiencia nos avalan

BACHILLERIAS

De coloribus

El maestro Francisco Salinas nos enseñó cierto día en Salamanca el significado musical del viejo canon medieval: *Caecus non iudicat de coloribus*. En su boca la explicación me produjo un escalofrío. Los tiempos adelantados que es una barbaridad, y hoy día el lema se ha quedado obsoleto. La prueba está en que la ONCE intenta hacerse con un trust de revistas gráficas y un canal televisual. Algo tienen los colores que tanto interesan a todo el mundo. Debe ser un atavismo vegetal o animal, ligado a mecanismos reproductivos, que se conserva en alguna oculta circunvalación de nuestro cerebro. ¿Ha seguido el lector la agria polémica sobre el coloreado de los filmes originalmente en blanco y negro? En parte, sólo en parte, el asunto recuerda aquella otra disputa sobre la restauración de *Las meninas* o la Capilla Sixtina, aunque el sentido de los argumentos es justo el contrario en cada caso, porque los partidarios de dejar las obras como están abogan en el caso del cine por respetar la obra original y en el caso de la pintura las adherencias que el tiempo ha ido dejando.

En los medios musicales, hace tiempo que se desarrolla una polémica paralela, aunque todavía no ha saltado a los titulares de la prensa ni a los telediarios. Los partidarios de ejecutar una cantata de Bach en plan Karajan (q.e.p.d.) no tendrían inconveniente en colorear *Del rosa al amarillo* de Summers o reconstruir el Partenón a base de hormigón y plástico. El Progreso es para ellos un dios en cuyo altar se inmola todos los días al Tiempo como víctima. Por el contrario, los maniáticos de los instrumentos originales defienden que la música es inseparable del color, del timbre característico de los instrumentos de cada época.

Pero existe el tercer grupo, que ocupa un lugar para mí incomprensible: los que cultivan el arte de los instrumentos antiguos, pero son capaces de tocar con la misma viola un trotto del s. XIII, una recercada del XVI y una folía del XVIII. Los hay tan audaces como para reinstrumentar una cantata de tiple, dos oboes, arpa y bajón para tenor, flauta, violín, clave y gamba, alterando octavas, si hace falta. La sonoridad resultante es tan desquiciada, que la cantata en cuestión parece auténticamente medieval. Como el compositor murió hace tiempo, no suele protestar en estos casos, así que el negocio se mantiene y aquí paz y después gloria. Si alguien levanta la voz ante tales desmanes, se le llama «musicólogo purista» y cosas aún peores. Para éstos podría reescribirse así el viejo lema copiado al principio: *Surdus non iudicat de coloribus*.

Sansón Carrasco

ANGULOS

Títeres y marionetas

Una conocida revista semanal madrileña ha relegado las actuaciones de un grupo de intérpretes —el trío Haydn— al apartado de *Títeres y marionetas* en su cartelería de espectáculos. Ni siquiera han escrito correctamente el nombre —en realidad ¿para qué?—, sino que lo han transcrito como Tryo Hydn, lo cual le da una nota de exotismo todavía mayor.

Nada tiene uno contra los títeres y marionetas. Sin haber leído al viejo Goethe se puede ser consciente de la rica vida propia que tiene un arte que además aquí es tan desgraciado —¿cómo no?—, como cualquier otra forma de cultura que no vaya acompañada de la ridícula parafernalia habitual (cuyo último ejemplo puede ser la lamentable *Medea* de este verano). El problema es otro y más grave. Aislado podría reducirse a un simple error de un redactor que tiene como lema esa estupidez que se oye hasta la náusea entre nosotros y que reza que la música es el menos molesto de los ruidos.

Pero es que llueve sobre mojado. En un respetable y respetado diario madrileño uno se puede encontrar cosas tan peregrinas como que *La Pasión según San Mateo*, de Juan Sebastián Bach, es una ópera, que Richard Wagner fue uno de los miembros fundadores del partido nacional socialista alemán y que Alicia de La Rocha (sic) —como se empeñan en llamarla— es una eximia cantante. De este modo, si esto ocurre en un medio de comuni-

cación que no es precisamente una revista del corazón y que da en sus páginas amplio espacio a la cultura, ¿qué pasará en otros?

Pronto veremos la crítica de libros en la sección de Objetos Perdidos de cualquier periódico. La cultura en España tiene una vida precaria y uno se teme, que la cosa no tiene remedio. Porque la sociedad tampoco es inocente. A una sociedad que tiene el triste privilegio de un 25 por ciento de analfabetos funcionales y la más baja tasa de lecturas de las dos Europas, que nunca se ha preocupado de generar los organismos y los instrumentos para un desarrollo intelectual serio, sería como pedirle peras al olmo que estimara el hecho cultural.

Así que títeres y marionetas. Como podía haber sido gigantes y cabezudos. El asunto es que desde Freud para acá ya sabemos que los lapsus no son nunca inocentes, que nos dejan, como suele decirse, con el culo al aire. No somos nadie, dijo uno. Y menos usted, respondió un airado oyente. En este país la miseria cultural necesitaría un barómetro que nos permitiera hacer una medición diaria. Sólo así nos quitaríamos esas falsas ideas que a algunos se les ocurren en momentos de euforia y que les llevan a sostener que eso de la *movida* es algo más que un sucedáneo consumista inventado por unos cuantos medios de comunicación.

De verdad, éstos son títeres y marionetas.

Javier Alfaya

CARTAS

Señor director:

Adjunto le envío fotocopia de la carta que envié al director de la Revista *Ritmo* con fecha 2 de febrero.

Como transcurridos más de seis meses, dicha revista no la ha publicado, ni tan siquiera ha acusado recibo de la misma, le ruego la publique en SCHERZO, no tanto porque se conozcan sus términos, sino porque el aficionado sepa cuál es el auténtico interés que esa publicación muestra por la discografía española:

Carta abierta al Director de RITMO con ruego de su publicación.

«Muy señor mío:

El n.º 595 de la revista publica los premios «Ritmo» a los mejores discos de 1988 y declara «desierto» el correspondiente a la sección «Producción Española». En la introducción a ese pámarés, justifica esa decisión y aun la subraya calificándola de un «auténtico no voto de castigo».

Lejos de discutir semejante decisión, quisiera hacer dos precisiones:

1) El disco más votado de esa sección ha-

brá tenido pocos votos (y eso, como los de los otros discos, tal vez se deba a ignorancia), pero es el más votado, y se da la circunstancia de que es de los pocos producidos por una empresa vinculada a un grupo multinacional, lo que bien pudiera desanimar a éstos para proseguir tal camino.

2) En tercer lugar de la lista figura: «Música española para teclado, Etnos». Eso, en contra de lo que pudiera parecer, no es un disco; «La Música Española para Tecla» es una serie de la casa Etnos que constará de 60 LPs, de los cuales hay 21 producidos, alguno en proceso de producción y los demás en proyecto (Vdes. deberían saberlo y, al menos, citar su nombre correcto, pues fue objeto de una página publicitaria en su n.º 574). Curiosamente, durante 1988, período que abarcan los premios, Etnos no ha producido ningún disco de esa serie y si, en cambio, algunas novedades: «Scriabin: Estudios. Preludios», por G. González, «Tonadillas Escénicas de s. XVIII», con el Grupo Lírica XVIII, M. Aragón, L. Álvarez y la dirección de M.A. Tallante, en primera grabación mundial, «Debussy: Preludios», por J. Achúcarro y «Canciones y Danzas para Mompou», con el Trío Mompou y obras de C.A. Bernaola, T. Marco, C. Halffter, L. de Pablo, C. Prieto, A. G.º Abril y X. Montsalvatge (...).

Gabriel Moralejo, ETNOS

AL MARGEN

Zis, zas

Cuando algún intrépido periodista zigzaguea por el resbaladizo campo de la música, lo mejor es echarse a un lado: llevándose por delante cuantas evidencias le salen al traspies acaba publicando —a lo peor animado por paternales consejos y advertencias— informaciones no contrastadas, revolcándose de este modo en ese género ínfimo, mixto de amarillo y mona, y que del oficio ignora el abece, con el que tantos *hacedores de opinión* solazan a un público ya convencido y ávido de *escándalos*. La España negra y cañí no se resigna a perder el poder que detentó durante siglos y no perdona que la razón histórica se lo arrebatte. También en la Música estos trogloditas mueven sus peones y cuando alguno es derribado en seguida blanden la estaca. No parece, sin embargo, que así pueda sacarse del foso (de la Opera provinciana) a una orquesta sinfónica, cito por caso reciente, sobre todo cuando hace sólo tres años era invitada a tocar en París, Zurich o Ginebra, además de en nuestros Festivales Internacionales, y desde hace dos nadie se acuerda de ella.

¡Qué porvenir más negro el de los compositores! Según la prensa del verano, el Presidente del Gobierno regional de Cantabria, pongo el ejemplo del sentir general, ha declarado que está dispuesto a prescindir de estrenos: «Me conformo —parece que dijo— con estrenar lo que se estrenó en Viena hace cien años». Y, no contento, añadió: «Ese es el sentido de la programación que planteo, una programación mucho más popular, como reconocimiento a una producción musical de hace siglos que es irrepetible».

¡Hombre, claro! Mozart y madre no hay más que uno/a. Pero me asombra esa especie de gerontofilia musical que aqueja a tantos próceres. Sobre todo, porque ni la música ni las mujeres (estas últimas sólo en raras ocasiones) ganan nada con la edad, Sr. Presidente. El valor de una y otras no se incrementa con la vejez, como el del vino, sino con la calidad de página y la belleza, respectivamente; con la originalidad y la distinción; con la inventiva y la imaginación, etcétera. Glorifiquemos el pasado que lo merezca, sí; pero no condenemos el futuro. Y menos aún sin previa audiencia.

Miguel Angel Coria

Responsabilidad crítica

Señor Director de SCHERZO:

(..) Divertido o no —al fin y al cabo, la carne es débil—, lo que viene a continuación me parece de más fuste. El caso entronca nada menos que con «la responsabilidad de la crítica», «la honradez de los críticos», «¡este país...!» y demás monsergas. Es decir, el caso flagrante y encontrado al azar de una crítica en el número de junio en la que se «fusila» —incluidos los lapsos— una reseña aparecida en *Gramophone*, en el ejemplar de febrero. Léanse, respectivamente, las páginas 64 y 1284-6, a propósito de «Des canyons aux étoiles» y otras obras de Olivier Messiaen (CBS). El fusilero es Francisco Ramos y el negro anglosajón M(ichael) E. O(livier). Como sabemos todos los que hemos sido estudiantes, se puede fusilar pulcramente (si no artista, se puede ser artesano) y —además de poco honrado— se puede ser chapucero. ¿Adivina a qué categoría pertenece F.R.? En efecto, primero repite el lapso de su fuente, esto es, que la obra mencionada consta de diez movimientos; pero líneas más abajo ora su erudición, ora la consulta del folleto incluido en el doble disco, escribe la realidad, es decir, doce secciones. Dice el pueblo que el mentiroso ha de tener memoria: también el fusilero, mire usted.

Antes de poner un ejemplo, de los muchos que podrían citarse, del saqueo de marras, permítame citar uno parecido a los que, perpetrado por otros, tanta hilaridad les pro-

ducen a ustedes. Compara F.R. una versión anterior de «Des canyons...» con la de Pekka Salonen, que está juzgando (?) y dice: «hay una diferencia sustancial de tiempo, 15.20 en la de Loriod y 14.07 en la actual, de lo que se desprende una interpretación más lenta de aquella».

De la rapiña efectuada por su colaborador en la propiedad intelectual del pobre M.E.O., sólo citaré un caso, para no aburrir, traduciendo del inglés lo más literalmente posible. Escribe la víctima: «Des canyons...» puede considerarse el contrapunto sagrado de «Turangalila»: ambas obras constan de diez movimientos, tienen elementos de estructura cíclica y conceden un papel importante a instrumentos solistas. Pero en todo «Des canyons...» es más ambiciosa que su predecesora; su estructura es más atrevida, menos dependiente de la repetición temática... La variedad de texturas es notable, sobre todo si consideramos que su plantilla orquestal es mucho más pequeña que la de «Turangalila».

Y el veredicto: «De disposición similar a su ilustre predecesora», la Sinfonía «Turangalila» (ambas constan de diez movimientos, poseen elementos de estructura cíclica y otorgan prioridad a los instrumentos solistas) «Des canyons...» es mucho más ambiciosa y no cae en las reiteraciones de aquella... Otra característica es la variedad de la textura de una masa orquestal que sólo suena en «tut-

ti» en contadas ocasiones, lo que hace olvidar que estamos ante un conjunto orquestal más denso (aquí F.R. ha traducido mal) que en la «Turangalila».

Atentamente,

Pedro Jiménez López
Madrid

Bruckneriano

Sr. Director de SCHERZO:

Una nota de actualidad del número 37 de Scherzo me mueve a escribir estas líneas. Comentando la temporada próxima de la Orquesta Sinfónica de Tenerife, califica de convencional, aunque no carente de interés, un programa que dirigirá VPP, con el concierto de cello de Schumann y la quinta de Bruckner. ¿Convencional?, ojalá fuera convencional. Ojalá oyéramos alguna vez la quinta de Bruckner en Madrid. Creo que la última vez fue hace muchos años, ejecutada por Moshe Atzmon y la ORTVE, junto a unas obras de Albéniz-Arbo (acoplamiento realmente nada convencional).

Y es que a mí me sucede una cosa muy grave: soy bruckneriano empedernido. No soy vicepresidente, ni sugiero a ningún secretario de estado que les debe gustar o que lo deben oír en el atasco, camino del ministerio. Yo lo que soy es un bruckneriano frustrado.

No sé si acabaré tan loco como Gilbert Kaplan (dinero no tengo), no sé si me conformaré con la versión de Luis Cobos con caja de ritmos en la calle Preciados en época de rebajas. Lo que sé es que tengo un mono Bruckner, necesito inyectarme, los discos no valen un pimiento y voy a reservar el avión para Tenerife para oírle a VPP la Quinta. Y me iré a París a oírle la Séptima a Celi. Porque aquí, en Madrid, la reventa se ha llevado las entradas y las pieles de focas, o los cuellos blancos, que aburrirán hasta morir con la sinfonía del organista, estarán sentados donde debían estar sentados los que pasamos la prueba: diez años sin oír verdadero Bruckner en Madrid.

Sin embargo, se ha puesto encanalladamente difícil oír Bruckner al mejor bruckneriano. Tienes que hacerte socio de..., tienes que abonarte a 23 conciertos, incluida la Fort Worth nosequé..., pagar ciento y pico mil pesetas para oír Bruckner, que lo oírán los que quieren oír Barras y Estrellas o la Boda de Luis Alonso en versión tan detestable como la de aquel 5 de enero. Lo siento, misión imposible.

Oír Bruckner en Madrid es misión imposible. Ir a París me sale más barato y, sobre todo, más factible. Y cuando VPP ejecute la Quinta, a Tenerife. Lo siento, soy bruckneriano. Estoy condenado a sufrir.

Recibe un cordial saludo,

José Miguel Rodríguez Tapia
Madrid

Los textos destinados a esta sección no deben exceder las 30 líneas mecanografiadas. Es imprescindible que estén firmados.

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

TRIBUNA LIBRE

Música de la adolescencia

Una bóveda gregoriana y plateresca cubre toda mi adolescencia. Los terceletos y las ménsulas del claustro de Juan de Badajoz, en el que jugábamos los días de lluvia, van unidos en el recuerdo al canto gregoriano. Ninguna otra música como ésta podría formar parte tan íntima de mí mismo. Cuando escucho el gregoriano me siento instalado. Ejercicio de contención, de autodominio, de disciplina interna y externa, el gregoriano permite la exaltación controlada, pero no por ello menos intensa, o la placidez turbadora, por reflexiva. Música en la que la ensoñación y la melancolía nunca permiten llegar al abandono o a una fruición ilimitada. El gregoriano o los límites. La estructura del colegio, antiguamente monasterio benedictino, respondía a la medida de las necesidades y a una funcional distribución del tiempo: la iglesia, el refectorio, las aulas, los patios. La norma arquitectónica tenía los mismos ritmos del canto gregoriano.

Aquel viejo colegio, a las orillas del Carrión, en plena veiga, es en mi recuerdo como una gran caja de música. Al evocar, inevitablemente suena. Y suena según las circunstancias y según las estaciones. Los oficios de Semana Santa darían paso a la alegría de la Resurrección y los meses de mayo y de junio, los cánticos colectivos en la huerta, atiplado y fervoroso. De entre los macizos de boj subía el olor dulzón y enfermizo de las azucenas. De la espesa sensualidad crecía el cántico estremecido.

Nos rodeaba la música. Los pianos nunca descansaban: en las aulas, en el dormitorio de los mayores, en el refectorio bajo el escenario. Este debía ser el mejor, los otros eran de batalla. En este nos regalaba con algunos conciertos al año el hermano Prieto, hermano del otro, del padre Prieto, el compositor y director del coro. Buen pianista, había abandonado su carrera por el ejercicio de coadjutor encargado de las compras del Colegio. Sus manos habían dejado de ser delicadas por las horas de conducción y trabajos manuales.

La música nos rodeaba, ciertamente, pero a mí me angustiaba la clase de solfeo. Una vez más, la contradicción entre un arte y la enseñanza. Adorábamos la música, odiábamos el solfeo.

César Alonso de los Ríos

Hasta siempre, Scott



FOTO: ERATO

Scott Ross

Víctima de la moderna peste negra, esa enfermedad que responde a cuatro estremecedoras letras, nos dejó el pasado 13 de junio el clavecinista norteamericano Scott Ross. Los muertos son siempre los mejores, pero ¿es posible negarle el genio a este músico que lo hizo todo, o casi, con su instrumento en los 38 años que vivió. Scott Ross pasó como una estrella fugaz. En menos de veinte años de carrera realizó un número sorprendente de cosas, de lo que es buena prueba las grabaciones que nos ha legado. Su rápido ritmo de trabajo se basaba en una musicalidad congénita y una profunda comprensión de los textos, no en las urgencias de mercado. Sólo así se entiende que el registro de las sonatas de Scarlatti, hecho en tiempo récord, sea un logro artístico asombroso.

Scott Ross, afincado en Francia desde los catorce años, saltó a la fama al ganar el reñidísimo y famoso concurso de Brujas con veinte años. Desde aquel mismo momento se reveló su técnica soberana, la naturalidad de sus planteamientos y una adecuación total en cuanto al estilo. Ross extraía el idiomatismo propio de cada compositor, resultado al que evidentemente no era ajena su gran competencia como musicólogo. A esta faceta perteneció su edición de las *Pièces* de D'Anglebert y las obras completas de Scarlatti, trabajos en colaboración con Kenneth Gilbert, su antiguo profesor.

Los discos de Ross demuestran la amplitud vastísima de su repertorio. De la música francesa, eje central de sus intereses, hizo versiones cargadas de elegancia y majestuosidad

de las obras de Rameau y lecturas muy poéticas de las de Couperin. Haendel supo darle una brillantez extraordinaria y enfocar con gran imaginación la música de Bach. Por lo que respecta a su Scarlatti, aún tendremos que dedicar muchas horas de escucha a estos 34 compactos para asimilar la grandeza musical que Ross les imprimió. Cada *Sonata* es una renovación de la maravilla, un mundo recién descubierto.

La marcha de Scott Ross nos ha privado de más Bach, de nuevas incursiones en Soler (acaba de aparecer el disco con el *Fandango* y ocho *Sonatas*), el acercamiento a Froberger. Ahora que ya no es posible el contacto vivo con el público, queda su herencia fonográfica. Para siempre.

Muerte de un gran pianista



John Ogdon

Menos conocido fuera del Reino Unido de lo que se merecían los pianistas de las últimas décadas. Nacido en Manchester en 1932, Rollin en el podio. Dos años más tarde tuvo un éxito enorme al interpretar en los Proms londinenses una obra grande y escasamente conocida: el *Concierto para piano, coro y orquesta* de Ferruccio Busoni. A partir de ahí, lanzamiento internacional: en 1961 ganó el premio Liszt en Budapest y al año siguiente compartió el premio Tchaikovsky en Moscú con Vladimir Askenazy. Grabó el *Concierto* de Busoni y su nombre se impuso como uno de los grandes del piano contemporáneo. Sin embargo, la desdicha acompañó siempre la vida de este artista excepcional. Su carrera internacional se vio truncada por sus gravísimas crisis psíquicas —Ogdon era un maniaco depresivo— y en los años setenta su nombre desapareció de las salas de conciertos. Durante unos años enseñó en la Universidad norteamericana de Indiana, pero en precarias condiciones de salud. Por fin, en 1981 volvió a tocar en público y a realizar grabaciones, pero su carrera como concertista internacional estaba definitivamente truncada. Ahora ha muerto, todavía joven, de una neumonía. Entre sus últimas grabaciones se cuentan los *Conciertos para piano y orquesta* de Rachmaninov con la London Symphony Orchestra dirigida por Gennadi Rozhdestvensky, y otra que es una hazaña singular puesto que se trata de la de la magna obra de Sorajbi, uno de los grandes desconocidos de la música contemporánea, *Opus clavicembalisticum*, llena de dificultades técnicas tenidas hasta ahora como insuperables.

Nuevo curso en Las Palmas

Interesante la programación de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas que contará para la nueva temporada de 1989-90 con la participación de artistas tan destacados como los violinistas Franz Peter Zimmermann —que en la pasada temporada dio un memorable *Concierto para violín* de Beethoven con la ONE— y Pinchas Zukermann, los pianistas Emanuel Ax, A. Lonquich, Dimitri Sgouros, Elisabeth Leonskaya, Marc Meikrug, Jorge Robaina, Emil Naumoff, Assia Slatkova y Bruno Leonardo Gelber. También actuará Krystian Zimmermann con la Sinfónica de Tenerife dirigida por Víctor Pablo Pérez y Elly Ameling —acompañada por Rudolf Jansen. En cuanto a conjuntos instrumentales se contará con la presencia de la New American Chamber Orchestra, The Scholars Barroc Ensemble, el cuarteto Alexander (con el clarinetista Enric Lluna) y la Filarmónica de Gran Canaria bajo la dirección de Antoni Wit, que interpretará la *Cuarta Sinfonía* de Mahler, actuando como solista Lynda Russel y que hará también otro programa con Marçal Gols.



Franz Peter Zimmermann

Salonen a Los Angeles

Como no podía ser menos, Esa — Peka Salonen se ha mostrado encantado de su reciente nombramiento como director musical de la Filarmónica de Los Angeles, una de las mejores orquestas de los EE.UU. Reciente aún el choque entre André Previn y la administración de la orquesta, Salonen, que está realizando una fulgurante carrera internacional, ha pasado a ocupar un puesto que antes ocuparan artistas de la talla de Arthur Rodzinski, Otto Klemperer, Eduard van Beinum, Mehta, Carlo Maria Giulini y el propio Previn. Tal vez haya quien piense que es una herencia demasiado pesada para el joven director finés, de 31 años, que además seguirá siendo principal director de la Orquesta de la Radio Sueca, y principal director invitado de la filarmónica de Oslo. Añadamos que el principal director asociado de la orquesta de la ciudad californiana será el británico Simon Rattle.

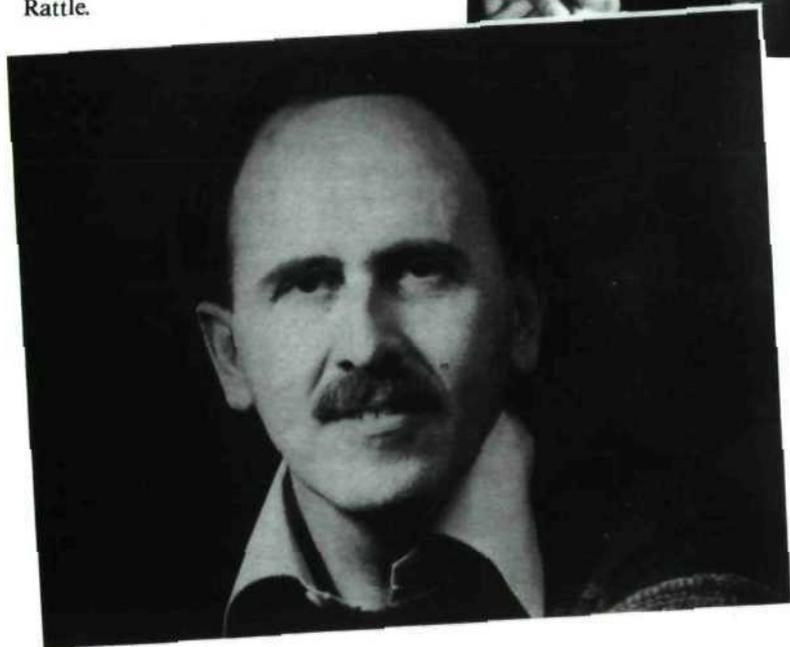


Esa-Peka Salonen

Música para la infancia

En los días 27, 28 y 29 de octubre tendrá lugar en Rovereto —bajo el patrocinio del ayuntamiento de esta ciudad italiana y de la provincia de Trento— una reunión internacional de delegados de 64 países para firmar la Convención Internacional sobre los Derechos del Niño. El documento que salga de esta reunión será presentado un mes más tarde en Nueva York para ser aprobado por la Asamblea General de las Naciones Unidas.

Para la difusión de todos los países de la Convención se ha pensado en una serie de conciertos de música clásica. En Rovereto —que ya es sede de un importante Festival Mozart— habrá conciertos interpretados por BBC Concert Orchestra, que actuará bajo la dirección de Barry Wordsworth, actuando como solistas el clarinetista Michael Lethiec y el pianista Riccardo Caramella. Actuarán también otros intérpretes como el Cuarteto Prazak, Eva Osinka, Miklos Szenthelyl, Michal Kanka, etc. Riccardo Caramella hará después una gira por diversos países, incluida España, para llevar a todas partes esta excelente iniciativa que ha sido ideada y puesta en marcha por Round Talbe y la UNICEF.



Jesús López Cobos

López Cobos en Cincinnati

Ya atrás su etapa como director de la ONE, López Cobos inicia una nueva temporada en la ciudad norteamericana de Cincinnati como director de su orquesta, cuyo principal director invitado es el húngaro Ivan Fischer. Otros directores que tendrán a su cargo programas en la temporada 1989-90 serán Sir Charles Mackerras, Rafael Frühbeck de Burgos y Gary Bertini. Entre los solistas a destacar María João Pires, Martha Argerich, Radu Lupu, Alicia de Larrocha, Florence Quivar, Pinchas Zukerman, Lynn Harrell, Boris Belkin, Jorge Bolet, Nicanor Zabaleta, etc.

López Cobos dirigirá entre otras obras, la sinfonía *Dante*, de Liszt, una de sus obras preferidas, la *Holidays Symphony*, de Ives, la *Tercera Sinfonía* de Lutoslawsky y *La Damnation de Faust* de Berlioz. Del repertorio español dirigirá *El amor brujo* de Falla y también dos obras actuales: el *Tiento de primer tono* y *batalla imperial* de Cristóbal Halffter y la suite de *Zapata* de Leonardo Balada.

Glyndebourne: un año más

Se dice que Glyndebourne es el festival con más Rolls-Royce por metro cuadrado que se celebra en el mundo y posiblemente sea verdad. El famoso festival británico es casi tan famoso por la calidad musical de sus representaciones como por la estampa, repetida año tras año con una obstinación típicamente británica, de mesas plegables sobre el césped y elegantes damas y caballeros deleitándose —es un decir— con sus sandwiches y sus bebidas, cómodamente sentados en sillas también plegables. El Festival, que fue fundado en 1934 por Audrey y John Christie, tiene como orquesta residente a la Filarmónica de Londres —que realiza esta labor desde hace 27 años—, como director artístico a Sir Peter Hall —el que montó la *Tetralogía* hace unos años en Bayreuth con Georg Solti— y como director musical a Andrew Davis.

El Festival de Glyndebourne suele tener una programación equilibrada entre el gran repertorio y la ópera contemporánea. Buena muestra de ello es la programación para el año próximo: *La Flauta Mágica* de Mozart, que dirigirá Lothar Zagrosek, *Albert Herring*, de Britten, a cargo de Graeme Jenkins, *Katya Kabanova* de Janacek, con Nikolaus Lenhoff en el podio, *Capriccio* de Richard Strauss, con Bernard Haitink, y *Falstaff* de Verdi, con Sir Charles Mackerras. El acontecimiento más importante del Festival —que se celebra entre el 21 de mayo y 22 de agosto—, será sin duda el estreno de la nueva ópera de Michael Tippett, *New Year*, que tendrá lugar el día 1 de julio. La obra de Tippett —que cumplirá ochenta y cinco años en 1990— será dirigida por Andrew Davis en una producción de Peter Hall.



Pérez Maseda en Holanda

Me recuerdas tanto y nada, obra de Eduardo Pérez Maseda para soprano y conjunto instrumental sobre textos del propio autor, estrenada el pasado año en nuestro país, ha sido interpretada en Amsterdam, dentro del Festival Mundial, en versión de Ingrid Kappelle y el Conjunto Instrumental que dirige Ernst van Tiel. La composición había sido seleccionada, junto con *De silencio* de José Manuel López y *Piano concertant* de José Evangelista, por el Jurado Internacional para el Festival Mundial de la SIMC (Sociedad Internacional de Música Contemporánea), que debía celebrarse en la localidad francesa de Angers. El Festival no se pudo celebrar en Angers por haberle sido retiradas las subvenciones a la organización, por lo cual ésta pasó a ser asumida por la Fundación Gaudeamus de Holanda. La Fundación Gaudeamus decidió, para salvar el Festival, rescatar veinte de las 37 obras seleccionadas —de las 700 presentadas— por el Jurado de París. Por otra parte la sección noruega de la SIMC, encargada de la celebración del Festival en 1990, ha manifestado que deseaba hacer su propia selección y que no asumiría los resultados de 1989. Ante esa situación la sección española de la SIMC someterá al jurado nombrado por los noruegos la misma selección presentada al fallido festival francés y que comprende las obras siguientes: *Kinesis*, de Zulema de la Cruz, *De silencio* de José Manuel López, *Wagadu* de Francisco Luque, *Me recuerdas tanto y nada* de Eduardo Pérez Maseda, *Credo* de Daniel Zimbaldo y *Tránsito* de Enrique Macías.



Ibermúsica, viejos conocidos

Nada menos que Sergiu Celibidache iniciará este año con su Filarmónica de Munich el ciclo Orquestas del Mundo, de Ibermúsica. El gran director rumano se presenta con una *Séptima* de Bruckner que puede ser memorable. En otro concierto dará la *Primera* de Brahms, el *Don Juan* de R. Strauss y la obertura de *La fuerza del destino* de Verdi... El tercer concierto del ciclo lo dirigirá Giuseppe Sinopoli, que se presenta en Madrid al frente de su orquesta, la Philharmonia londinense, con un programa que incluye *Muerte y transfiguración* de R. Strauss, y la *Primera* de Mahler.

Otros viejos conocidos, además de Celibidache: Rohzdestvensky, que esta vez vendrá con la London Philharmonic y un interesante programa: Schubert (obertura de *Alfonso y Estrella*), Dvorak (*Variaciones sinfónicas*) y Brahms (*Cuarteto op. 25*, en la orquestación de Schoenberg), Zubin Metha, con la Filarmónica de Israel y dos conciertos con obras de Ravel (*Dafnis y Cloe*), Dvorak (*Séptima Sinfonía*), Schoenberg (*Noche transfigurada*) y Schubert (*Novena Sinfonía*), Svetlanov, con la Nacional de la URSS y un programa Tchaikowsky y Prokofieff (*Séptima Sinfonía*), Mariss Jansons con su Filarmónica de Oslo, con Saint-Saens y la *Petruschka* de Stravinsky, Spivakov con los Virtuoses de Moscú que hará dos programas, uno de ellos sumamente interesante puesto que incluye *Les illuminations* de Britten, y el *Concierto*, de la gran compositora soviética Sofía Gubaidulina. Vuelve también Christopher Hogwood, esta vez con la St. Paul Chamber Orchestra of New York, y la novedad de dos obras de música del siglo XX: *Shaker Loops* de Adams, y *Dumbarton Oaks* de Stravinsky. Otro conocido del público madrileño, el húngaro Gyorgy Lehel, con la Sinfónica de Budapest ofrece uno de los programas más atractivos del ciclo: un monográfico Bartok, que incluye la *Suite de Danzas*, el *Concierto n.º 3 para piano y orquesta* y *El mandarín maravilloso*. Otro monográfico menos interesante es el de Tchaikowsky que ofrece la Orquesta de la RTV soviética, dirigida por Fedoseev (solista, el pianista Wladimir Ovchinnikov), aunque tiene cierto atractivo la inclusión de dos obras relativamente poco frecuentadas del gran compositor ruso como son las *Primera Sinfonía* y sobre todo la *Fantasia para piano y orquesta*.

También puede tener interés el norteamericano James Conlon, que viene

con su Filarmónica de Rotterdam y hará la *Sexta* de Mahler. También lo tiene la presencia del joven y brillantísimo *Simon Rattle* que cerrará el ciclo con la estupenda Sinfónica de Birmingham y la *Novena Sinfonía*, de Beethoven, concierto que excepcionalmente se celebrará en el Palacio de Exposiciones y Congresos de Madrid. Solistas —entre los que se cuentan Sabine Haas, Theo Adam y Sigfried Vogel—, Coro y Orquesta de la Opera del Estado de Berlín (RDA), bajo la dirección de Heinz Fricke, ofrecerán en versión de concierto el *Fidelio* de Beethoven, y el segundo acto de *Tristán e Isolda* de Wagner.

Pocos solistas de relieve, pero a destacar la maravillosa María Joao Pires, que hará el *Concierto n.º 4 para piano y orquesta* de Beethoven, con la Orquesta Gulbenkian de Lisboa, dirigida por Muhai Tang. En el terreno de lo desconocido la O. de Cámara de Georgia, dirigida por Liana Isakadze, que ofrecerá un interesante *Concierto para piano y orquesta* de Alfred Schnittke (solista: Alexander Slobodiank) y la Fort Worth Chamber Orchestra-director John



Sergiu Celibidache

Giordano—, con un prometedor monográfico Gershwin y la *Primera Sinfonía* de Carter. Menos comprensible es la inclusión de los Solistas de México, dirigidos por el competente Eduardo Mata, pero con un programa de música barroca que roza lo absurdo. Sin poner en cuestión la calidad del conjunto —que repetimos, desconocemos— no parece muy indicado que en un momento de replanteamiento general de la interpretación de la música barroca, que ha hecho envejecer a ilustres intérpretes todavía en activo —léase Munchinger o I Musici— un programa que incluye la *Suite n.º 1* y el *Concierto de Branderburgo n.º 4* de J.S. Bach, y el *Concierto para piccolo y orquesta en do mayor* de Vivaldi.

Anticipos de otoño

Nueva edición del madrileño Festival de Otoño, que se anuncia una vez más con muestras de música, ballet y teatro. En su conjunto la programación tiene un poco de todo: cosas de interés y otras que no lo tienen o si lo tienen es simplemente escaso. El primer acontecimiento importante lo constituye la actuación de La Stravaganza con un programa titulado *Músicos de la Capilla madrileña*, con obras de Durón, Herrado y Literes. Un interés sólo relativo lo tiene la actuación de la Orquesta y Coro Bach de Munich, que bajo la dirección de Hanns-Martin Schneider interpretarán *La Pasión según San Mateo* de J.S. Bach y *La creación*, de Haydn. Más atractiva resulta la presentación de Les Arts Florissants, que bajo la dirección de William Christie ofrecerán un programa con obras de Cherubini, Méhul, Rouget de L'Isle y Gossec, conmemorativo del Bicentenario de la Revolución Francesa. El gran violonchelista Mstislav Rostropovich interpretará tres *suites* para violonchelo solo de J.S. Bach. El Trío Zarabanda dará un concierto titulado *La Venecia de Benedetto Marcello* y la Stravaganza otro con obras de Haendel, Croft, Montclair, etc.

En el campo sinfónico dos conciertos de la Orquesta de Bamberg, dirigida Horst Stein, que en uno de los programas incluye le *Don Quijote* de Strauss con Rostropovich como solista. También actuará la Filarmónica de Estrasburgo con su titular, Theodor Guschlbauer. Y la Sinfónica de Madrid, dirigida por Espinar, un concierto dedicado íntegramente a la obra de Bernaola. José Rada dará un concierto de música francesa para clave y órgano en homenaje a Messiaen, en el que se incluirán además composiciones de los Couperin y Forqueray. Superlativo interés puede tener el recital de Lucia Popp, acompañada por Irwin Gage, con obras de Dvorak, Mahler, Hugo Wolff y R. Strauss. El pianista polaco Piotr Palecny dará un monográfico Chopin. Y finalmente habrá actuación del Cuarteto de Saxofonistas de Madrid, del Grupo Español de metales y del Coro y Orquesta de Cámara de la Comunidad de Madrid.

Los placeres de la mesa vasca

Ha festejado bien la Quincena Musical Donostiarra su 50 aniversario. Más de medio centenar de conciertos en poco más de 20 días no está nada mal, sobre todo cuando aparecen integrados en una programación inteligentemente ensamblada en la que abundan las novedades, algunos estrenos, ciertas cosas insólitas y, por supuesto, no se desdén la consabida —y necesaria— presencia del conjunto afamado o del divo millonario. Hasta tres y cuatro sesiones diarias se encontraba el aficionado, dubitativo lógicamente a la hora de elegir. Entre el 29 de agosto y el 1 de septiembre pudierón degustarse algunos exquisitos manjares —tanto como los que adornan cualquier mesa guipuzcoana que se precie—, aunque también es verdad que hubo que hincarle el diente a carnes bastante duras o a platos deficientemente condimentados.

Cuarteto Vogler

Una recia pieza de buena caza alemana, quizá a falta de unos grados de adecuada maceración, la constituyó, un tanto sorprendentemente, este joven grupo berlinés formado por muchachos salidos hace muy poco del conservatorio. Carne jugosa, bastante tierna, bien entreverada, escasamente aromática y de sabor no demasiado delicado todavía, pero magníficamente presentada y razonablemente sazonada. Arcos seguros, medidos, conjunción excelente, dinámica bien contrastada (sobre todo en Beethoven), afinación casi intachable y sonido poderoso. He aquí algunas virtudes que ya atesoran estos músicos germano orientales. En cuanto pulan ciertas durezas que impiden, por ejemplo, alcanzar la ligereza y gracilidad idóneas en un *Opus 44, 1* de Mendelssohn muy precisa y ágilmente tocado en cualquier caso, profundicen algo más en el sentido de la música y aprendan a crear esa magia tímbrica que proporcione el debido misterio a una, por lo demás excelentemente diseñada *Suite Lírica* de Berg, habrá que empezar a considerar muy seriamente en el firmamento camerístico a este cuarteto, capaz, de todos modos, de calar en gran medida en el lírico mensaje del n.º 7 beethoveniano.

Transparent Opera

Con este bello nombre se presenta la Opera de Cámara de Amberes, que centra toda su actividad en obras cameris-



Michael Tilson Thomas

ticas. Es, por lo visto en la función dedicada a Gluck (30 de agosto), un conjunto aseado, entusiasta, creativo en lo escénico, discreto en lo instrumental (12 músicos que tañen violines, violoncellos, contrabajo, oboes o flautas de época con adecuada conjunción, no perfecta afinación y ciertas insuficiencias en las maderas), bien ensayado y gobernado por Dirk Baert. El objetivo expuesto en el programa de mano de conseguir «un nivel de canto altísimo» en modo alguno se cumple: voces pobres, pequeñas, regularmente utilizadas (con la salvedad, si acaso, de la de Caroline de Meyer), aunque integradas profesionalmente en el todo. Las dos pequeñas delicias gluckianas, *Le cinesi* y *L'Arbre enchanté*, esta última auténtica novedad, fueron ofrecidas, con enorme economía de medios, de manera imaginativa, detallista, cuidada; con suficiente nivel como para que pudiéramos comprobar la gracia un tanto picante e ingenua que las adorna, la inventiva melódica y la fresca instrumental propias de un Gluck anterior a su gran salto de *Orfeo y Euridice*, de 1762. Dos tiernas aves, dos poulardas adornadas con gusto, pero acompañadas de una salsa en exceso agrídulce.

Estreno de Bernaola

En medio de un concierto que no pasará a la historia, envuelto en una carne con extraña textura y sabor de tasajo, seca e irregular, en el que la Sinfónica de Euskadi —apreciable cuerda, gris

FOTO: J. MITCHELL

madera y desequilibrado mental— no estuvo especialmente inspirada a las órdenes del tampoco muy inspirado Guschlbauer, buen constructor, pero alejado del espíritu y brillo de la música de Dvóřak (7.º), se situó un plato de buen paladar, ligero, pero de fino sabor, de olor sugerente y especiado: *Abestiak*, de Bernaola, obra encargo de la Quincena. Inteligentemente, de fácil manera, con ademanes de gran cocinero, el compositor vizcaíno se ha apoyado para su construcción en fragmentos del polifonista vasco Juan de Antxieta. La buena mano, el sentido para el color, la firmeza en el trazado quedan patentes en un discurso lógico en el que se combina hábilmente la temática de Antxieta con variadas ideas de nuevo cuño hasta conseguirse una obra ligada y transparente, con evidente parentesco con *Villanesca*, composición anterior de Bernaola. ¿Un producto menor? Podría pensarse. En todo caso, bien hecho dentro de su falta de pretensiones y aparente conservadurismo. Un lenguado al Chacolí de carne blanca y tersa. El solista en el *Concierto* de Beethoven, el violinista Uto Ughi, no se mostró —aparte su reconocido bello sonido— en buena forma: deficiente legato, imperfecciones tonales, lirismo ausente...

Decepción

La Sinfónica de Londres es, quién lo duda, una gran orquesta; Michael Tilson Thomas, uno de los directores que ahora pitan. Pues bien, aun contando con la seca acústica del Victoria Eugenia y con las copas y comilonas que los músicos ingleses llevarán encima —la estancia en esta tierra es una tentación invencible al respecto—, resulta difícil comprender que una y otro brindaron el 29 de agosto un concierto tan frío e imperfecto en el que se pudieron escuchar una 4.ª de Beethoven escuálida, falta de tensión, extrañamente amañada y desajustada, y una *Consagración de la primavera* bien medida, sí, cuidada en lo tímbrico, con instantes de lograda poesía, pero ajena, distante, exenta de fuerza energética, de dimensión telúrica; un virtuosismo más bien huero. Estreno mundial del inglés Colin Mathews, *Quatrain*; partitura sólida, de moderno, agresivo y bien realizado contrapunto para unos metales espléndidos. En fin, otra vez será y podremos saborear, en vez de una pescadilla algo enflaquecida, una buena merluza con kokotxas.

Arturo Reverter

De recital a recital

San Sebastián. Teatro Victoria Eugenia. 24-VIII-89 y 25-VIII-89. Intérpretes: Montserrat Caballé y Teresa Berganza. Obras de Caballé: Haendel, Rossini, Bellini, Boito, Puccini. Orquesta Sinfónica de Euskadi. Director: José Collado. Obras de Berganza: Rossini, Bizet, Rodrigo, Guridi, Offenbach. Piano: Julio Pareja.

Montserrat Caballé volvía a interpretar prácticamente el mismo programa que hace poco tiempo cantaba en Bilbao. Una selección de arias que no necesitan más que la voz bien centrada para su interpretación. Unos bellísimos adagios, como el *Se pietá non senti* del *Giulio Cesare*, de Haendel o el *Dopo l'oscuro nembo* de la ópera *Adelson e Salvini*, de Bellini, a los que casi ni les hace falta ser cantados, dada la hermosura musical que encierran *per se*. Caballé no tenía más que cerrar los ojos y acudir a sus efectistas filados o a su acariciador falsete para ganarse al público. Solamente le oímos cantar en fuerte, enseñando la voz, en el aria *Sola, perduta abandonata* de *Manon Lescaut*, donde además se le agarró la voz al final. Por fin, pudimos apreciar su arte cuando interpretó el aria *L'altra notte in fondo al mare* del *Mefistófenes* de Boito, donde la soprano evidenció una exquisita dulzura lineal y no menos excelente *fiato*. Insistió con el *Tanti Affetti* del *Tancredi* rossiniano, como lo hiciera en Bilbao y que da la impresión que la tiene obsesionada, pues no logra superar todas sus agilidades con la limpieza debida. Obsequió al auditorio con dos propinas, que tampoco dijeron nada y que también forman parte de su invariable repertorio concertístico, con el denominador común de la monotonía. El director Collado aprovechó el momento de las oberturas tan conocidas y del buen hacer de la Sinfónica de Euskadi para escapar del yugo de estar siempre a disposición de la soprano.

Al día siguiente asistimos a un recital que nos hizo recordar lo que significa el canto con mayúscula. La memoria nos fue refrescada por Teresa Berganza. La gran mezzo madrileña no se conformó con cantar un programa lleno de colorido y contrastes. No le bastó con ofrecernos una *Cantata para voz y piano* de Rossini, con recitativo, aria y cabaletta, agotadora y de máxima dificultad para cualquier voz. Acometió además siete propinas que enloquecieron al público. Fueron las arias que resumían el éxito obtenido en su larga carrera, su esencia. Así, vino primero la última aria de *la Cenerentola*, *Nacqui all'affano pianto*, de ese compositor que cuanto más difícil es, más parece disfrutar la mezzo. Salió en-



Don Giovanni, en San Sebastián

Un Don Giovanni de Vodevil

San Sebastián. Teatro Victoria Eugenia. *Don Giovanni*, de Mozart. Orquesta Sinfónica de Euskadi. Dirección Orquesta: Olivier Cuendet. Mry Shearer, Daniella Sounova, Michele Pertusi, Ludek Vele, Alfonso Echeverría. Juan Luque.

A pesar que el cincuentenario puso alas a la organización de la Quincena y la voluntad e intencionalidad de la misma quedara patente con la elección misma de esta grandiosa ópera, el resultado ha sido negativo. Hoy día, el teatro Victoria Eugenia, no está dotado técnicamente para poderse representar en él, con calidad y fluidez una producción como la de *Don Giovanni*. Así pues, si en cuanto a la realización, nos debíamos contentar con los papeles pintados y los murales acartonados de siempre; vocalmente, Michel Pertusi estuvo lejos de interpretar a Don Giovanni. Al barítono alto italiano le faltó volumen y peso en la voz. De ahí que se decidiera a cantar su personaje con grandes dosis de mezza voce e incluso de falsete, como así fue en la serenata *Deh! vieni alla finestra*. En el terreno del enredo y la jocosidad anduvo más suelto evidenciando buen fraseo y dicción.

El bajo Ludek Vele no comulgó con la tradición bufa italiana. A pesar de cantar con una voz de grato color, anduvo siempre calante y desafinando, lo que se notó sobremanera en la preciosa aria bufa *Madamina*.

Mary Shearer, que interpretaba a Doña Ana, exageró en sus ademanes,

compañando su canto con patéticos gestos, cuando se supone que su personaje es frío y además incapaz de amar. En su implacable aria *Or sai che l'onore*, anduvo muy justa y sin *fiato*.

Daniella Sounova fue lo contrario, cuando en realidad debe ser ella la emotiva y vengativa Elvira. Tanto una soprano como la otra cantaron chillonas y poco musicales, a falta de una técnica aún sin pulir.

Desde el punto de vista musical, Alfonso Echeverría y Juan Luque fueron los que apuntaron con nitidez sus cualidades. El bajo aportó naturalidad a la escena y en lo vocal cantó con facilidad su aria *Ho capito signor*. El tenor, aunque estático en escena y a pesar de habernos privado de su primera aria *Dalla sua pace*, cantó la segunda, *Il mio tesoro* de manera perfecta.

El maestro Olivier Cuendet, quien dirigió con destreza a la Sinfónica de Euskadi, debió de sorprenderse como nosotros, cuando apareció un inesperado *coro de los herreros* tras los bastidores, que a martillazo limpio nos impidió disfrutar del hermoso trío *Protegga giusto il celo*.

N.D.

tre bravos y olés a saludar tras interpretar *La Habanera*, de *Carmen*, de su *Carmen*.

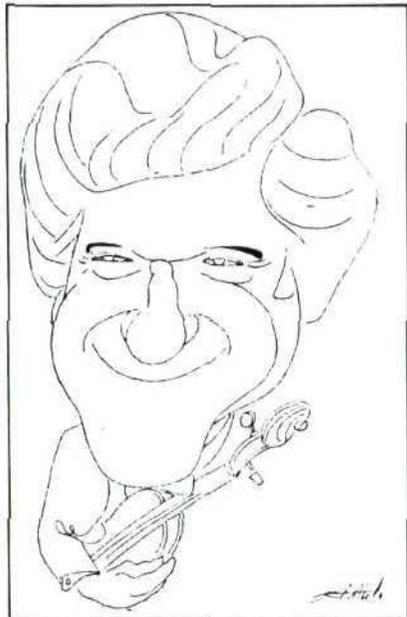
Volvió de nuevo a su Rossini querido con el *Tanti Affetti*, de *Tancredi* cantada con pureza y fielmente. La artista madrileña, también emocionada, anunció que a continuación iba a cantar *La Perichole*, otra de sus creaciones, ha-

ciendo de borracha. Terminó su actuación con la romanza de *La Gran Vía* y el *Zapateado* de *La Tempranica*, delicias de expresividad, gracia y salero. Teresa Berganza siempre ha sabido unir su profesionalidad con el arte de un canto inigualable.

Nino Dentici

Animado y polémico

Excelente, colosal agosto, en efecto, en cuanto a meteorología se refiere, el de este verano en Santander. Uno, que no es joven y que ha pasado todos los de su vida allí, no recuerda así como así otro igual en punto a sol. Sí los recuerda, y mejores, en lo que se refiere a acumulación de figuras y de acontecimientos en su Festival. Pero



Pinchas Zukerman

uno llega también a la conclusión, pensándose un poco, que tampoco ha habido tantos claramente superiores. Porque resulta que abundaron, allá por el último julio —una de las pocas excepciones fue *Scherzo* (ver número de julio-agosto)—, las voces agoreras que sólo veían ausencias, fallos y limitaciones en la vasta programación anunciada. Por ganas, simplemente, de censurar, se llegaron a escribir inexactitudes objetivas de bulto, como la de que se había hurtado a Cantabria la primicia de la presentación, o la de que era francamente deficiente la acústica de la plaza Porticada. Bien es verdad que se podrían encontrar algunos extremos en los que no se habían alcanzado las cotas previstas en los primeros planes reorganizadores de José Luis Ocejo, y otros en los que, incluso, se había retrocedido algo —menor presencia de la música contemporánea en general y de la española en particular; cupo diminuto para la de cámara; escasa atención planificadora para lo que se ofrece, demasiado disperso y heterogéneo— pero sean las cosas como fueren, es más cierto todavía que a la hora del juicio general, bien porque las limitaciones no

fueran tan acentuadas como se antojaban en principio, bien porque ya con el Festival en marcha la dispersión se advirtiera menos, o bien porque el altísimo nivel de un número considerable de veladas superara cualquier previsión en ese sentido, se impone una valoración global decididamente positiva. Se desmembra a continuación, en plan telegráfico, esa valoración, sin perjuicio de algún juicio pormenorizado en otros lugares de la revista.

Apartemos de un soplo lo poco que —además, en mi opinión, que no en la de una enorme cantidad de público— resultó claramente rechazable: las tres jornadas-mosaico de arranque, con el soporte, mucho más presuntuoso que convincente, de la Metropolitan Opera House Orchestra, de New York, y la que tuvo lugar en una Porticada *alargada* con vídeo gigante a la cercana plazuela de pombo, no salvada de su indigesta mescolanza, ni de su cursilería casi permanente, ni siquiera por la excelente labor recitadora de Nuria Espert, ni por la indudable musicalidad de José Carreras, ni por la más que digna contribución de la Coral Salvé de Laredo, dirigida por el propio Ocejo.

Prácticamente todo lo demás —y ese demás se compone nada menos que de veintiún conciertos o espectáculos que repartidos entre la porticada, el claus-

tro de la Catedral, el patio de la Asamblea Regional y la Bien Aparecida, fueron a los que, con independencia de los ya citados asistí— puede ser encuadrado, desde el punto de vista interpretativo, entre lo muy bueno y lo excepcional.

Por empezar con las convocatorias que merecieron este último calificativo, creo que pudieran ser éstas: el por tantos motivos subyugador recital que redondeó Teresa Berganza en un claustro catedralicio hirviente de calor y de entusiasmo; la formidable intervención, en tres pasos a dos, de Julio Bocca y de la no menos formidable Eleanora Cassano; las dos presencias del piano solista de Krystian Zimermann y de Alicia de Larrocha, con adecuados acompañamientos respectivos de la Orquesta Sinfónica de Tenerife, a las órdenes de Víctor pablo Pérez, y de la Scottish Chamber Orchestra, llevada por Leopold Hager; el recital del violinista Pinchas Zukerman, muy bien acompañado por Marc Neikrug; y la soberbia calidad instrumental, por fin, de la London Symphony Orchestra, que clausuró la edición, aunque no sea posible que sea acompañada en este apartado de excepcionalidades por su director titular Michael Tilson Thomas.

Lo que, sin llegar a ser excepcional, cabe considerarse de todo punto excelente, podría ser encabezado por el cada vez más musical y mejor acoplado conjunto Zarabanda que dirige Alvaro Marías, que contó con la colaboración

Un Fidelio de director

Es sintomático que una ópera fundamental del repertorio como *Fidelio* se dé aún en versión de concierto. Este tipo de acercamiento, plausible si acaso a la hora de rescatar obras ignoradas, se justifica poco o nada al tratar una pieza capital, y viene a recordarnos la paupérrima situación del género en nuestro país. Eliminada la dimensión escénica, convertido *Fidelio* en una suerte de oratorio de la lealtad amorosa burguesa, el peso del discurso dramático de la obra recayó en los cantantes. Desafortunadamente, fue en el aspecto vocal donde más se resintió la interpretación escuchada en Santander. Las incorporaciones de los personajes resultaron a todas luces insuficientes, vacías de teatralidad. Linz hizo un heroico esfuerzo por cantar su parte de Pizarro pese a estar enfermo. La voz le falló en no pocas ocasiones. Janis Martin cantó una Leonore en exceso ácida y metálica, su línea se destempló en varios momentos y solía tender a la estridencia de los agudos. El trabajo más notable correspondió a Gary Lakes como Florestán. Con una materia vocal algo corta y no siempre segura, el tenor se entregó a fondo y compuso convincentemente las pasiones del personaje. La Orquesta Nacional de Francia, sin ser una centuria de primera fila —fueron ostensibles las deficiencias de los metales—, dio un buen rendimiento, sobresaliendo la prestación de la cuerda. Extraordinario el Orfeón Donostiarra, en especial en el vibrante coro final. Vertebrando esta lectura de *Fidelio* se encontraba Lorin Maazel. Atento a todos los detalles, a su intervención se debió el que a la postre la versión tuviera un gran nervio. El resultado fue un Beethoven pleno de energía, conteniendo la parte musical todas las tensiones de la inexistente escena. Todos los músicos vieron puesta a prueba su profesionalidad ante el bárbaro comportamiento de algunos espectadores que pretendían entrar a la fuerza en el recinto. Debe reconocerse que estas personas quedaron fuera por el inopinado adelantamiento de la hora de comienzo impuesto por la orquesta.

E. M. M.

de la soprano Jennifer Smith, para continuar en el ordenamiento cronológico que siguió, por una extensa relación: la compañía francesa de danza de Maguy Marin; el pianista tinerfeño Guillermo González, en un recital dedicado a la memoria de Ernesto Halffter con estreno absoluto de dos páginas de éste y que había tenido apropiado antecedente en la conferencia de Antonio Fernández-Cid en el museo de Bellas Artes santanderino; el resto de las intervenciones de la agrupación canaria, con el estreno también absoluto de la *Suite del Noroeste* del castreño Arturo Duo Vital, en el vigesimoquinto aniversario de su muerte; la doble presencia del canto gregoriano en las voces de la Scola Gregoriana de Brujas y de la Escuela Coral de Viena; la también doble presencia de la Orquesta Nacional de Francia, la primera con el Orfeón Donostiarra y en ambas con Lorin Maazel; el representante de la música de cámara *stricto sensu*, el Trío Diabelli, con la bien construida *Tricromía* (1988) del valenciano José Báguena; la colaboración, tan entrañable para Santander, de la Nacional y el Orfeón Donostiarra, llevados por Rafael Frühbeck; el perfecto y un punto aséptico Gesualdo Consort de Amsterdam, encargado del estreno de los *Tres poemas amorosos* de Juan Alfonso García, como lo fue el conjunto de trompetas de Claude Ripas, con el organista Diego Fasolis, del otro encargo del Festival, el tríptico de

De Berlioz a García

Además de *Fidelio*, que se comenta junto a estas líneas, la Orquesta Nacional de Francia y Lorin Maazel dieron otro concierto dentro del Festival de Santander dedicado por completo a la música francesa. Elegancia y refinamiento fueron las notas más destacadas de las lecturas de las dos obras de Debussy —*Preludio a la siesta de un fauno*, *El Mar*—, aunque algunas de las sutilezas de la primera de las piezas se perdieron a causa de la no óptima acústica. La *Sinfonía Fantástica* de Berlioz fue un prodigio de suntuosidad orquestal (aun con algunos fallos en los vientos). Maazel se tomó el exacerbado romanticismo de la obra con un punto de sana ironía.

El trío Diabelli, formado por Willy Freivogel (flauta), Enrique Santiago (viola) y Siegfried Schwab (guitarra), frecuenta un repertorio muy poco usual. Acaso algunas de las obras que tocaron en el concierto de la ciudad cántabra no sean de gran entidad, y desde luego resulta discutible acudir a la transcripción —hecha por Wenzel Matiegka— de la *Serenata Op. 8* de Beethoven, pero lo indudable es la altísima calidad de sus prestaciones instrumentales. Con un cuidado trabajo tímbrico, los músicos del Diabelli realizaron deliciosas lecturas de la *Grande Serenade* del compositor que les da nombre y muy especialmente de la transcripción de Carulli de la obertura de *La Gazza ladra* de Rossini. Su capacidad de comprensión estilística de cada pieza se mostró en la interesante obra *Tricromía* de Báguena y Soler.

El Gesualdo Consort de Amsterdam propuso un programa de polifonía con páginas del Renacimiento y el primer Barroco, así como obras de nuestro siglo. El concierto incluía el estreno de los *Tres poemas amorosos*, sobre textos de Gerardo Diego, de Juan Alfonso García. Con un evidente dominio del medio vocal, García ha cuajado en esta bella obra una propuesta de lirismo moderno. Las interpretaciones del Gesualdo gozaron en todo momento de la alta calidad de las voces de sus miembros y de una más que notable conjunción. La labor de Harry van der Kamp, bajo del grupo y su director, fue esencial a la hora de crear la base del empaste.

E.M.M.

Angel Oliver, digno sólo por este dato de cerrar este capítulo de notables.

Creo que no es poco lo que acabo de resumir, máxime cuando todo lo no citado fue merecedor, sin duda, de un aprobado alto. Y que la edición en su conjunto se ha hecho acreedora a un aplauso sin reservas. Pero es que ha habido, además, animación suplementaria. La surgida por unas declaraciones de ciertos diseñadores norteamericanos, al parecer despechados, sobre los supuestos mil y un defectos del teatro del Festival que se está construyendo en Santander. No he podido ver el nuevo edificio por dentro. Opiniones que estiman de la máxima credibilidad llegan a defender, sin embargo, que se trata del «mejor, con mucha diferencia, de cuantos se han construido últimamente en el país». Es explicable, pues, la indignada reacción del presidente de la Autonomía cántabra, por más que no lo sean algunas de las manifestaciones que la acompañaron. Esperemos que sean únicamente fruto de la irritación, y subsanables, afirmaciones como las de que el Festival va a desaparecer para repartir sus citas a lo largo del año; o la de que la programación la dictará él.

Leopoldo Hontañón



Teresa Berganza

La música y los ecologistas

Málaga. I Festival Internacional de Música de Marbella. 21 al 28 de julio. Director artístico: Vladimir Spivakov. Con la colaboración de la Real Fundación de Música de Càmara. Principales intérpretes: Vladimir Spivakov, Virtuosos de Moscú, Orfeón Donostiarra, Elena Obraztsova, Enrique Pérez de Guzmán y Gary Hoffman.

Un millonario americano, David Brockman, ha creado un curioso festival musical en Marbella. El lugar escogido es la Cantera de Nagüelles, que es como una versión malagueña del monte Rushmore de Dakota del Sur, pero sin las famosas efigies. Durante las noches de intenso y húmedo calor el visitante se siente envuelto por una especie de laxitud, un adormecimiento muy próximo a la felicidad.

Estamos ante un festival de lujo — un festival-capricho, si se prefiere—, para el cual el matrimonio Brockman ha contratado al prestigioso violinista Spivakov en calidad de director artístico y que supervisa unos conciertos adaptados al más estricto repertorio. Los naturales problemas de organización han pasado a segundo plano minimizados ante otro muy serio que ha gravitado diariamente sobre el festival: la oposición de los ecologistas a la organización del mismo y a la labor de sus promotores. Para llevarla a cabo han llenado la montaña de pancartas de protesta y han propagado informaciones falsas referidas a la supresión de uno de los conciertos.

Pero vayamos con la música. El 22 de julio tuvo lugar un programa dedicado a Mozart a cargo del Orfeón Donostiarra y los Virtuosos de Moscú, dirigidos por Spivakov. Fue sin duda el mejor concierto del festival, y lo integraron la *Sinfonía N.º 28*, *Eine Kleine Nachtmusik* y la *Misa de la Coronación*. El Mozart de Spivakov es un Mozart de claro signo virtuosístico. Un Mozart sin nubes, en el que hay poco lugar para la melancolía y en el que lo que importa es el sonido. En la segunda parte se vio reforzado por la solidez del Orfeón Donostiarra y de una buena soprano armenia Araksa Davtian, que destacó dentro de un cuarteto vocal poco trascendente.

Otro plato fuerte, al menos sobre el papel, era la actuación de la mezzo rusa Elena Obraztsova acompañada por una orquesta de la que luego hablaremos. La Obraztsova, tiene una buena voz y un volcánico temperamento, pero abusa de las guturalidades que perjudican la igualdad de los registros y no se le ve gran empeño en buscar, incluso en las piezas que así lo exigen, un sonido más lírico y de menos peso. Cantó

Pollença: un festival en alza

Pollença: 23-VIII-89. Claustro del Convento de St. Domingo. Debussy: *La siesta de un fauno*. El mar. Berlioz: *Sinfonía Fantástica*. Orquesta Nacional de Francia. Director: Lorin Maazel.

Con el patrocinio del Ayuntamiento local, de la Conselleria de Turismo y del Consell Insular de Mallorca, la bella ciudad balear de Pollença — enclave escogido por un sector altamente ilustrado de turismo europeo— viene desarrollando desde 1962 un atractivo festival de música, cuyas sesiones tienen como marco el hermoso Claustro del Convento de Santo Domingo. Artistas como Wilhelm Kempff, Friedrich Gulda, Sviatoslav Richter, Alicia de Larrocha, Alexis Weissenberg, Martha Argerich, Rita Streich, Janet Baker, Isaac Stern, Henry Szering, Pierre Fournier, y conjuntos como el Cuarteto Vegh, el Melos, la English Chamber Orchestra, etc., entre otros, han actuado en este Festival desde su fundación, lo que da idea a su nivel artístico y de la exigente planificación que han logrado sus organizadores. Una ojeada al programa de la presente edición nos confirma esta impresión, si cabe, corregida y aumentada, pues, aparte de Lorin Maazel y la Orquesta Nacional de Francia, este verano se han dado cita en Pollença nombres de prestigio internacional tales como Montserrat Caballé, Música Antigua Köln, con Reinhardt Goebel; Barry Tuckwell, el Cuarteto Orlando, la Or-

questa Sinfónica de la Radio Soviética, con Vladimir Fedoseiev; Pinchas Zukerman y la Sinfónica de Bamberg, con Georges Prêtre, entre otros.

Ciñiéndonos al concierto objeto de este comentario, poco nuevo se puede decir de intérprete tan conocido como Lorin Maazel. El maestro presentó un programa rotundamente francés, que le sirvió a las mil maravillas para poner de manifiesto su espléndida técnica directorial y su proverbial virtuosismo. Apresurémonos a decir que la Orquesta Nacional de Francia, una agrupación de extraordinaria calidad instrumental y de una sensibilidad lógicamente muy francesa, respondió con meritoria exactitud y brillantez a las demandas de su director. Aparte de la finura y flexibilidad de la cuerda, merecen destacarse ciertos solistas de viento, como el flauta y el clarinete. Así, pues, con estos elementos a su disposición, la sutil batuta de Maazel hizo verdadero encaje de bolillos, y no solamente —como era esperable— en las partituras de Debussy, sino también, sorprendentemente, en página tan manida como la *Fantástica* de Berlioz. Virtuosismo orquestal y brillantez legítima, pues, fueron las características principales de éste que sin duda fue el concierto «estrella» del Festival.

Luis Sales.

arias muy conocidas, italianas y francesas, y pese a algunas asperezas circunstanciales las más redondas de la velada fueron las de *Carmen* y *Sansón* y *Dalila*, donde además no robó ninguna de sus notas al tenor.

Los dos últimos conciertos que pude ver tuvieron como protagonistas a dos solistas conocidos, Enrique Pérez de Guzmán y Gary Hoffman, acompañados ambos por una orquesta deficiente. Estaba compuesta por jóvenes vieneses que, cobijados bajo el sugestivo nombre de Viena Sinfonietta, protagonizaron una *Quinta* de Beethoven entre las más quiméricas que he escuchado en mi vida. En el *Concierto para Piano n.º 21* de Mozart no existió paridad entre la Viena Sinfonietta y Pérez de Guzmán, imposibilitándose el suave diálogo entre orquesta y solista. Hubo momentos en que la primera no existía, se hundía en no sé que insondables abismos, pero de todas formas es regocijante ver como un músico es-

pañol tira de medio centenar de músicos vieneses. Pérez de Guzmán focó con buen gusto, sin abusar del rubato ni siquiera en la famosa Romanza del *Concierto n.º 1* de Chopin, y si en algún momento se le vio desconcentrado o apático, buena parte de la culpa hay que achacársela a un sector del público que llegaba tarde o aplaudía a destiempo.

El cellista Gary Hoffman estaba un tanto obsesionado con las cuerdas de su instrumento, un espléndido Amati, que debido al calor y a la humedad del ambiente tendían a destensarse. Comenzó el *Concierto en Re* de Haydn con algunas destemplanzas pero se centró enseñada, haciendo resaltar un sonido bello aunque de escasa amplitud. En las *Variaciones Rococó* de Tchaikowsky parecía sentirse especialmente a sus anchas, haciendo frases de gran musicalidad y poniendo caras melifluas ante la aprobadora complacencia del público.

Joaquín Martín de Sagarmínaga

Demasiados divos

Barcelona. Grec 89 Paro de la Ciutadella. 17-VII-89. June Anderson, Katia Ricciarelli, Alfredo Kraus, Thomas Hampson, Simón Estes, y Ruggero Raimondi - Orquesta Ciutat de Barcelona. Dtor: Rafael Fruhbeck de Burgos - 17 de julio 1989 - Parc de la Ciutadella.

Cuando dentro de la programación del Grec 89 se anunció este concierto a los aficionados a la ópera les pareció una ocasión sensacional, y prueba de ello es que pronto se agotaron las localidades, a pesar que su precio no era barato. Por un lado permitiría oír a cantantes como June Anderson, que aunque anunciada en el Liceu para *Lucrecia Borgia* canceló su actuación, o también volver a oír a la repetidamente anunciada Katia Ricciarelli, y por otro lado a cantantes que últimamente se han prodigado más en nuestra ciudad como Kraus, Estes o Raimondi; junto a ellos el interés por conocer personalmente a Thomas Hampson, un cantante que está escalando la fama en el mundo operístico. La realidad fue algo menos brillante, y no, generalmente, por motivos artísticos, sino por la organización del Concierto.

En el campo artístico June Anderson demostró que posee cualidades para estar en el estrellato, patentes en el aria *Depuis le jour* de la ópera *Louise*, de Charpentier, así como dando la réplica a Alfredo Kraus, en el dúo de *Lucia di Lammermoor*; en las difíciles arias y caballeta de *La Sonambula* no alcanzó a solventar algunos de los retos que presentan. Katia Ricciarelli demostró que posee cualidades que no siempre desarrolla regularmente; cantó con buena línea *Io son l'umile ancella* de *Adriana Lecouvreur*, de Cilea, con alguna vacilación, y dio por momentos brillantez y fuerza al aria *Pace, pace, mio Dio* de *La Forza del Destino*. De Alfredo Kraus hay que destacar siempre lo mismo: su depurada técnica, su fraseo elegante y que la voz cuando se ha calentado adquiere la redondez para culminar sus frases. Estuvo bien en el dúo y mejor en el aria del último acto de *Lucia di Lammermoor*, superó con creces a Hampson en el bello dúo de una obra hoy en día tan poco frecuente como *Les pêcheurs de perles*, de Georges Bizet, y finalmente demostró su gran profesionalidad con una brillante *La donna e mobile* de *Rigoletto*, cuya segunda parte tuvo que bisar el haberse producido un apagón de luz.

El gran triunfador de la noche, sin paliativos, fue Simon Estes, que cantó primero *Die Frist ist um* de *El Holandés Errante* de Wagner donde pudimos admirar su potente voz, igual en todos

Un Puccini primerizo

Peralada: III Festival Internacional de Música. Murallas del Carmen. 11 de agosto de 1989. Ballet del Teatro Lírico Nacional La Zarzuela. Gounod: *La nuit de Walpurgis*. Puccini: *Le Villi*.



Maya Plisetskaya

La dirección del Festival de Peralada tuvo el acierto de ofrecer una velada concebida, según decía el programa, «en torno a dos compositores distintos, Gounod y Puccini, vinculados por la utilización común de la danza en sus óperas». ¿Qué objetivos podían conseguirse? En primer lugar, se procuraba una sesión marcadamente coreográfica, género que dentro del Festival no goza según parece de la predicación de otros géneros; en segundo lugar, no dejaba de ofrecerse ópera, y además una verdadera rareza como es el caso de *Le Villi*, primera ópera de Puccini. Pero la empresa, no salió totalmente a flote.

La culpa no es imputable a que a la versión de *La nuit de Walpurgis* de Gounod interpretada por el Ballet de La Zarzuela, le faltara, a pesar de la indu-

dable expresividad de los bailarines, agilidad y cohesión, ni de que el vestuario fuese escasamente imaginativo y algo trasnochado. No: los problemas, en realidad, llegaron con *Le Villi*, ya que, aun admitiendo que el Ballet de La Zarzuela estuvo mucho mejor y que los cantantes eran de óptima calidad, se nos ofreció, de esta ópera primeriza de Puccini, una versión concertante con algunos números de ballet incluidos (obligados en el *intermezzo* situado entre los dos breves actos que componen la ópera).

Ni ópera escenificada ni ópera en versión pantomímico-coreográfica: ni carne ni pescado.

El trío canoro, ajeno en ese sentido a toda responsabilidad, tuvo una actuación importante. La Caballé, en el papel de Anna, con su habitual identificación con las heroínas puccinianas, estuvo mucho mejor que en la *Medea* ofrecida en Peralada tan sólo una semana antes. Bruno Sebastián, en la parte de Roberto —parte ya de verdadero tenor pucciniano— mostró un instrumento vocal de plateados colores, muy aceptable en estos tiempos de crisis generalizada de voces, y con una excelente versión del aria *Torna ai felici di*. Joan Pons se prodigó con una ligera ronquera, pero dibujó con recios trazos al personaje de Guglielmo Wulf, padre de Anna, en una breve *particella* con tintes verdianos. En el *intermezzo* actuó correctamente como narrador el veterano tenor Giuseppe Di Stefano.

Destaquemos, en fin, la gran labor de José Collado al frente de la Sinfónica de Madrid, que tuvo un rendimiento superior a otras actuaciones anteriores (en el foso de La Zarzuela) que le recordábamos.

Jo. R.B.

los registros, su fraseo depurado y su gran capacidad de desarrollo de los personajes, que ya le habíamos admirado en Barcelona; completó su actuación con el aria de Banco de *Macbeth*, con una versión llena de intención. Ruggero Raimondi demostró una vez más lo que ya habíamos comprobado en sus actuaciones en el Liceu, es un gran cantante y actor que dispone de una voz menos interesante y que fuera de un escenario no consigue comunicar de igual forma; no obstante sus cualidades resaltaron en la bellísima aria *Ella giammai m'amo* del *Don Carlo*, y el dúo con Hampson de la misma obra. Hemos de-

jado para el final a Thomas Hampson, porque en sí puede representar el futuro, y realmente si hemos de opinar por lo visto en la Ciutadella no es muy prometedor; su voz no es especialmente bella, le falta un cierto cuerpo para un barítono, aunque sea lírico, y su línea queda mucho por depurar; su *Cavatina de Il Barbiere di Siviglia* fue cantada con poco matiz, más pendiente del efecto que de la intención y en sus dúos con Kraus y Raimondi, sobre todo en el primero le faltó integrarse en los roles.

Albert Vilardell

Lo bueno, si en Pesaro, dos veces bueno

Pesaro. Festival de Opera Rossini, 1989.

L'Occasione fa il ladro, de Rossini. Dirección musical: Ion Marin. Dirección de escena: Francesca Zambello (sobre una idea original de J.P. Ponelle). Escenografía y vestuario: J.P. Ponelle. Reparto: Don Eusebio: Ernesto Gavazzi; Berenice: Ciusy Devinu; Conde Alberto: Maurizio Comencini; Parmenione: Paolo Gavaneli; Ernestina: Susanna Anselmi; Martino: Alfonso Antoniozzi. Orquesta Sinfónica de la RAI de Turin. *La gazza ladra*, de Rossini. Dirección musical: Gianluigi Gelmetti. Director de Escena: Michael Hampe. Escenografía y vestuario: Carlo Diappi. Reparto: Fabrizio Vingradito: Roberto Coviello; Lucia: Luciana D'Intino; Gianetto: William Matteuzzi; Ninetta: Katia Ricciarelli; Fernando Villabella: Ferruccio Furlanetto; El Podestá: Samuel Ramey; Pippo Bernardette Manca di Nissa. Isaaco: Oslavio di Credico; Antonio: Pierre Lefebvre; Giorgio: Francesco Musinu; Ernesto: Marcello Lippi; El Pretor: Enzo Capuana; Orquesta Sinfónica de la RAI de Turin. Coro Filarmónico de Praga.

En las antípodas de Salzburgo, por su sencillez y de la Arena de Verona por su discreción, es el Festival Rossini la joya de los acontecimientos artístico-musicales del verano en Italia y uno de los más altos exponentes de lo que *debe ser* un festival por y para la música. Una organización perfecta, conferencias del más alto nivel, conciertos lejos del adocenamiento, pero sin una búsqueda exasperada de la originalidad; trato cordial por parte de los organizadores, cada uno ejemplo de profesionalidad en sus respectivos cometidos. Que el renacimiento de un músico de la categoría del olvidado, tantas veces menospreciado, pero, sobre todo, desconocido Rossini, lo esté realizando un equipo tan cualificado, es un regalo para todos los que amamos la música y, cómo no, al gran compositor pesareño. Ajeno a cualquier exceso proselitista o propagandístico, el Festival está demostrando, a base de estudio, seriedad y notables realizaciones escénicas que el «Cisne de Pesaro» es uno de los hitos de la música universal y, por supuesto, con Monteverdi y Verdi (no después de ellos), uno de los pilares de la ópera italiana de todos los tiempos.

Una vez más asistí a la representación de *L'Occasione fa il ladro*, que en su estreno comenté hace dos años y, como entonces, la puesta en escena ideada por el desaparecido J.P. Ponelle, hoy reelaborada por Francesca Zambello, me sigue pareciendo un ejemplo de frescura e imaginación. El reparto, excepto el personaje de Don Eusebio, encarnado por Ernesto Gavazzi, es nuevo en su totalidad; un grupo de jóvenes quizá menos brillantes en lo vocal que sus antecesores, pero igualmente entregados y que junto a la buena dirección orquestal de Ion Marin, hicieron del espectáculo una fiesta.

En 1818 se inauguraba el Nuovo Teatro de Pesaro con *La gazza ladra*, dirigida por el mismo Rossini. En 1980, en el mismo teatro ya denominado Comunale Gioacchino Rossini y con idéntica ópera comenzaba su andadura el Festival de Opera Rossini. Este año se ha celebrado la décima edición del mismo

con una nueva producción, también en el Teatro Comunale Rossini, de esta ópera.

Los aficionados aún no introducidos en el mundo rossiniano creerán que la *Gazza* es una *obrita más* del compositor del *Barbero de Sevilla*. Qué equivo-

cación. La *Gazza* es una obra maestra que dura cerca de tres horas y cuarto sin que en ningún momento decaiga, un ejemplo más de la pródiga y prodigiosa inventiva musical de Rossini, que tras la *Sinfonía* con que se inicia la partitura, un mosaico de temas rutilantes, nos sumerge en la historia de Ninetta y una galería de personajes entrañables algunos, despreciables otros, que cobran vida merced a la música, más que al texto de Giovanni Gherardini, con tal riqueza de matices que hacen incomprendible la casi ausencia de esta obra en los escenarios del mundo.

La gazza resucitó en 1959 en Wex-



Katia Ricciarelli y Samuel Ramey en «La gazza ladra».



«La gazza ladra», nueva producción del festival' Rossini de Pesaro.

ford, Irlanda, pero ha sido este año en Pesaro donde se la ha representado como merece. La dirección de escena encomendada a Michel Hampe repite, salvo en mínimos detalles, sus anteriores aproximaciones a esta ópera en Colonia, 1985 y París, 1988. Un tratamiento sencillo del texto. Sin grandes hallazgos, pero correcto y al servicio de la música, procurando que los cantantes pudiesen seguir las indicaciones del director de orquesta sin detrimento de la credibilidad teatral del espectáculo. La escenografía de Carlo Diappi acentuó el clima grisáceo de la historia sin caer en excesos realistas ajenos al mundo rossiniano merced a unos fondos, entre nubes, poéticos y sugerentes. El vestuario, en tonos pastel para Ninetta y el pueblo en negro para los personajes *negativos*, simple y bello.

Rossini exige a los cantantes el todo por el todo, ligereza, facilidad en el agudo, amplitud en los graves, adecuación a su peculiar estilo. Pues bien, esto y más lo tuvo con creces el reparto de la representación que comento.

Quizá lo menos perfecto fue Ricciarelli como Ninetta; la soprano sufrió desajustes en las fioriture y los agudos no siempre se resolvieron con la pureza deseada, pero en líneas generales su actuación fue musical, sobre todo en los momentos de conjunto. A niveles dramáticos su actuación fue conmovedora. El abucheo de un reducidísimo grupo de reventadores pareció estar fundado más en manías persecutorias preconcebidas que en juicios artísticos.

En el personaje de Pippo, la mezzo Manca di Nissa, y en el de Lucia, la también mezzo Luciana D'Intino, dieron una lección de canto. Ambas tienen voces bellísimas, frescas, sin problemas en ningún registro, y echaron por tierra la teoría de que su cuerda está hoy en decadencia. Manca di Nissa es una muestra de la coloratura, aunque quizá el timbre de la D'Intino sea más mórbito, más rico. Dos estupendas cantantes.

El tenor William Matteuzzi como Gianetto, con una voz maleable, fácil en el agudo, bien timbrada y adecuada al endemoniado papel, hizo una filigrana vocal del personaje. Resolvió con facilidad pasmosa los escollos de su partícula cantando sin fallo alguno y con entrega. Ferruccio Furlanetto, que nunca me había logrado convencer en ocasiones anteriores, lo consiguió en esta, y sin reservas, con su encarnación de Fernando Villabella, el infortunado padre de Ninetta. Su voz ancha, profunda, una pizca nasal, hizo maravillas con su papel que, por otra parte, le va como anillo al dedo por aspecto físico, nobleza de acentos y ternura. Espléndido en su gran aria del segundo acto *Accusata de furto*, a la que dio una dimensión trágica soberbia.

Ramey es, quizá, el cantante en mejor forma del mundo; su técnica es irreprochable. Creo que nunca ha existido un bajo cantante más dotado para las exigencias del belcanto; su instrumento sin puntos oscuros, su fabuloso control de la respiración y del legato,

además de sus notables dotes de actor, le hacen un intérprete irrepetible. De todas estas virtudes hizo gala el cantante norteamericano con su inolvidable creación del Podestá. Un personaje que pasará a la historia unido a su nombre para siempre. En su primer aria *Il mio piano è preparato* ya enloqueció a propios y extraños, y en su segunda intervención importante junto a Ninetta en la cárcel, arrebató al auditorio con su magisterio, su intencionalidad, su perfección. Creo que ni el propio Rossini podría haberle puesto un pero. Un monstruo sagrado con el que, en mi opinión, no puede parangonarse ningún cantante, sea de la cuerda que sea, ni masculino ni femenino, en nuestros días.

No quiero olvidar a los demás intérpretes con cometidos menos extensos y todos ellos fuera de serie: Roberto Coviello, Oslavio di Credico, Pierre Lefebvre, Francesco Musino, Francesco Lippi y Enzo Capuana. La Orquesta Sinfónica de la RAI de Turín a las órdenes de Gianluigi Gelmetti fue un estupendo soporte para el acontecimiento. El maestro ve la *gazza* con un criterio muy alejado de los clichés rossinianos. Su concepción de la obra es trágica, violenta a veces, sin por ello olvidar los momentos líricos tan frecuentes en la partitura. Gelmetti concertó a los cantantes con seguridad y acierto.

Una representación formidable y única por sus esplendores vocales.

Francisco José Villalba

Cuando la ópera es un negocio sin riesgos

Verona. Festival 1989.

Cavalleria rusticana, de Mascagni. Dirección musical: Nello Santi. Dirección de escena: Flavio Trevisan. Escenografía y vestuario: F. Villagrossi. Reparto: Santuzza: Fiorenza Cossoto; Lola: Anna di Mauro; Turiddu: Nicola Martinucci; Alfio: Silvano Carroli; Lucia: Serena Pasqualini.

La Strada. Ballet en un acto de Nino Rota. Dirección musical: Armando Gatto; Coreografía: Mario Pistoni; Escenografía: F. Villagrossi; Vestuario: Maria Letizia Amadei. Reparto: Gelsomina: Carla Fracci; El loco: Cristian Craciun; Zampanò: Mario Pistoni.

Aida, de Verdi. Dirección musical: Pinchas Steinberg; Dirección de escena: Gianfranco de Bosio; Escenografía y vestuario: Vittorio Rossi, inspirado en la *Aida* de 1913. Reparto: El rey: Carlo del Bosco; Amneris: Dolora Zajick; Aida: Seta del Grande; Radames: Franco Bonisolli; Ramfis: Ivo Vinco; Amonasre: Antonio Salavadori; Sacerdotisa: Maria Romano.

Nabucco, de Verdi. Dirección musical: Daniel Oren; Dirección de escena, escenografía y vestuario: Vittorio Rossi. Reparto: Nabucco: Piero Cappuccilli; Ismaele: Gianfranco Cecchele; Zaccaria: Bonaldo Giaiotti; Abigaille: Maria Noto; Fenena: Gloria Scalchi.

La forza del destino, de Verdi. Dirección musical: Anton Guadagno; Dirección de escena: Sandro Bolchi; Escenografía y vestuario: Gianfranco Padovani. Reparto: El marqués de Calatrava: G. Furlanetto; Leonora: Marta Colalillo; Don Carlos: G. Zancanaro; Alvaro: G. Ciaco Mini; Preziosilla: Martha Senn; Padre Guardian: Roberto Scanduzzi; Fray Meliton: Alfredo Mariotti. Orquesta y Coros de la Arena.

No es el Festival Lírico de la Arena de Verona un acontecimiento para puristas, sino un espectáculo incomparable, por su tradición, su marco, su público variopinto y entregado.

Este año se ofrecían cuatro espectáculos, tres de Verdi y un Mascagni hermanado de forma un tanto *caprichosa* con el nuevo ballet de Nino Rotta *La Strada*. Los resultados han sido desiguales y en algunos casos, como en *La Strada*, *Cavalleria* y *Aida* casi desastrosos. El ballet de Nino Rotta es una aburrida y, a veces, ridícula recreación de la famosa película de Fellini. El aliciente de contar con Carla Fracci como Gelsomina no bastó para salvar un espectáculo en el que la excelente bailarina mostró más sus cualidades de artista del mimo que de bailarina. Precedió a *La Strada* una deplorable *Cavalleria rusticana* que Nello Santi dirigió con morosidades insoportables. El reparto vocal fue totalmente inadecuado. Carroli, en baja forma, compuso un Alfio monocromo y tosco, Martinucci en Turiddu se paseó por la escena como si toda aquella historia no fuese con él y cantó con idéntico desinterés (cuando al concluir la ópera entra una mujer anunciando la muerte de Turiddu una voz desde las gradas gritó «Bene»). En Santuzza la *grandísima* Fiorenza Cossoto estuvo insegura al principio, pero se fue entonando poco a poco hasta hacernos casi olvidar que lleva treinta años cantando en aquel escenario, aunque su composición del personaje no tiene la menor credibilidad teatral. El coro imponente, tanto o más que en la triste *Aida* a la que asistí veinticuatro horas después. Creo que la *Aida* de la Arena, espectáculo de los espectáculos, merece un trato musical más respetuoso,

aunque los admiradores del Ente Lírico estén seguros del *Ilenazo*.

Lo mejor que puedo hacer es ignorar a los bárbaros que destrozaron la partitura. Del desastre se salvó una sorpresa vocal inusitada, perfecta en el agudo, con graves redondos, naturales, centro ancho, timbre aterciopelado, en fin, un regalo, la Amneris de Dolora Zajick, a la que se podría poner como único reparo, exagerado cuando se tienen tales dotes cantoras, una cierta frialdad. Zajick es una mezzo verdiana de una estirpe que parecía extinguida y que espero se conserve por muchos años y no se *derroche* como tantos otros/as en los horrores del *marketing* operístico. ¡Brava!

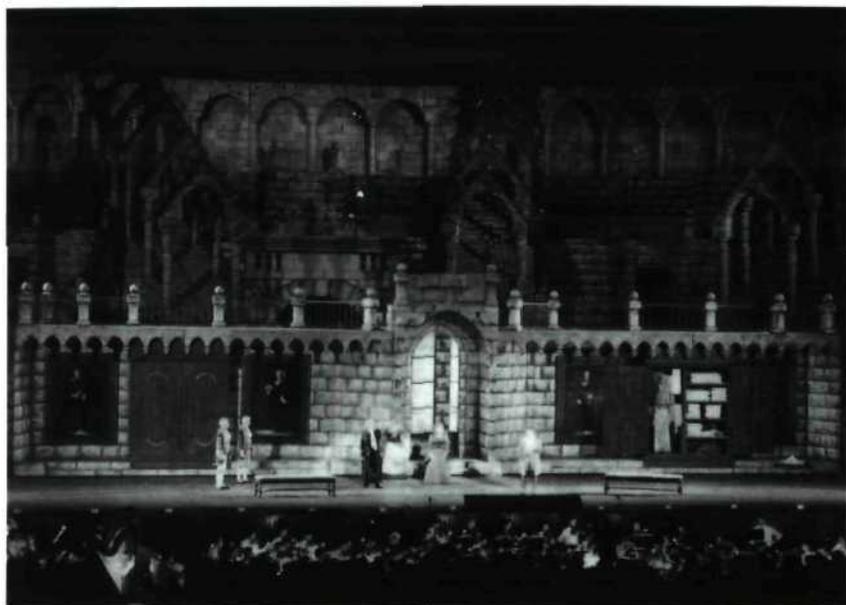
Mucho mejor iba el *Nabucco* con un coro y orquesta transfigurados, merced a la ajustada batuta de Daniel Oren, con un excelente Capucilli, cerca de los sesenta años, en el papel protagonista y una buenísima Fenena de Gloria Scalchi. Lástima que el festín se aguase con un chaparrón torrencial tras el segundo acto que forzó a que se suspendiese la representación.

El último título fue una discreta *Forza del destino* correctamente dirigida por Anton Guadagno, en cuyo reparto sobresalieron el siempre ajustado, pero insulso Zancanaro y un Giacomini en sorprendente buena forma. La anunciada Leona Mitchel fue sustituida por Marta Colalillo, que sostuvo el papel de Leonora con más pena que gloria.

Las escenografías, excepto en el caso de la aún hermosa, aunque *kitsch* recreación de la *Aida* de 1913 y el *Nabucco*, sencillo, pero grandioso y sin concesiones vulgares.

Un saldo bastante pobre para la única temporada de ópera de Italia que no sólo no pierde dinero, sino que obtiene pingües beneficios. El «no hay billetes» está asegurado, pero ¿y el prestigio artístico de la denominada «Scala de verano»?

Francisco José Villalba



Primer acto de «La fuerza del destino» en la Arena de Verona.

Viaje inmortal

Hay personas sin las cuales resulta muy difícil concebir el mundo. Uno ha nacido y ha aprendido a conocer la realidad circundante sabiendo, desde siempre, que por encima de la mediocridad cotidiana, condicionando, elevando y ennobleciendo la existencia, gravitan unos seres que son punto de referencia cultural indispensable, exponentes cimeros de lo mejor que el hombre ha dado en nuestro tiempo; y cuando se ha pasado largamente de la cuarentena ya resulta inconcebible un mundo sin ellos. Como el aire, como los árboles, como la música, constituyen un elemento esencial, constitutivo, imprescindible, de eso que llamamos la vida.

Uno de ellos fue, sin duda, Lawrence Olivier, sin cuya soberana presencia el mundo no es el mundo tal cual era antes; y otro es Dietrich Fischer-Dieskau. Pasan los cantantes, pasan las voces, pasan los mitos, cambian las escuelas, se renuevan las técnicas; pero el gran maestro germano permanece, más allá de modas y circunstancias, augusto, instalado por siempre en el Walhalla de los dioses del arte, para los que jamás habrá ocaso. Poder verlo, disfrutar cuando aún se puede de su arte y su presencia, es un hecho en sí mismo memorable. Si además canta Schubert, y si además le acompaña al piano Alfred Brendel, el impacto estético equilibra y compensa, si no todos, muchos de los momentos amargos de la vida.

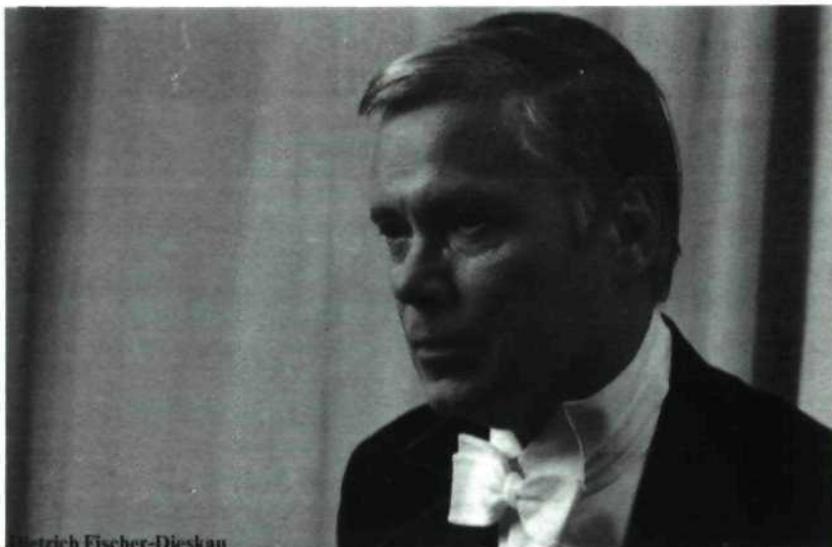
Cana la noble cabeza, como la del propio protagonista del *Viaje*, espigada y elegante la figura, juvenil el empaque y los movimientos, Fischer-Dieskau entra, saluda y canta, y todo se vuelve de pronto armonía y emocionada belleza. Canta con todo el cuerpo, ya dando la cara al público, ya al pianista, ya cruzando los dedos, ya extendiendo un brazo para dar dimensión infinita al dolor; canta con la expresión trágica o soñadora del rostro, y —por supuesto—, con su voz inconfundible, bellísima en la zona media, perfecta en la emisión, de soberana inteligencia en la intención conferida a cada palabra. El recital se convierte entonces en un acto dramático, poderoso, que penetra en las entrañas como un puñal sonoro envuelto en terciopelo. Conmovido, hechizado, arrebatado, el espectador sólo atina a emocionarse hasta lo más hondo y a repetirse constantemente, como Fausto, «detente, instante que eres tan hermoso».

Ante la tremenda capacidad expresiva de un gran artista (de dos grandes artistas) interpretando una de las pági-

nas más conmovedoras y bellas de todo el arte occidental, ante la desnuda sinceridad con que se expresan los sentimientos, ante la comunión silente y mágica que consigue con el público, ya poco importa que la voz se note áspera y fatigada en los graves, que el *fiato* se haya reducido a lo mínimo, que los agudos salgan (como le ha sucedido siempre) blancos y artificiales. Fischer-Dieskau sigue siendo inmenso, y no sólo por su perfecta musicalidad, por la belleza todavía incomparable de su media voz o por la carga dramática que sabe conferir a cada una de las notas que canta; hay algo más, una capacidad de conmover hasta las fibras más íntimas con los recursos más sencillos y directos, el misterioso poder de lograr una comunión emotiva, casi mística, con el

Brendel no fue un acompañante; su ejecución límpida y expresiva forma parte consustancial de toda la concepción del ciclo, y el piano se erigió — como quería Schubert— en coprotagonista del recorrido musical, en un pie de igualdad con la voz. El resultado fue consecuencia del talento conjunto de dos artistas mayores, y esta responsabilidad dual quedó plasmada gráficamente en el cálido y largo abrazo que cantante y pianista se dieron al terminar este *Viaje* inmortal.

En una interpretación tan homogénea, tan equilibrada, resulta casi sacrilego establecer diferencias; pero no quiero terminar esta crónica rendidamente admirada sin señalar dos momentos que me emocionaron particularmente: el vuelo lírico y la me-



Dietrich Fischer-Dieskau

Dietrich Fischer-Dieskau

oyente, que muy pocos artistas son o han sido capaces de lograr. A esto hay que añadir una insólita proteiformidad expresiva; el *Winterreise* que cantó Fischer-Dieskau el pasado 20 de agosto en Salzburgo con Alfred Brendel es radicalmente distinto al que registró en disco en los años 70 con Gerald Moore. No es que uno sea mejor que el otro, no; es que son distintos. En el esplendoroso final de su carrera, Fischer-Dieskau ha afinado y profundizado los aspectos dramáticos, ha logrado el máximo virtuosismo en la intención, y su *Winterreise* de hoy es más desolado, más tremendo, pero también menos lírico que el de ayer. En algo se parecen ambas versiones, desde luego: cada una a su manera, son perfectas.

lancolia que inundaron la tercera estrofa de *Rückblick* («Wie anders hast du mich empfangen»), y la desolación desesperada que insufló todo el lied *Der Leiermann*, tal vez la canción más desolada de toda la historia de la música. Cuando sonó la última nota, cantante y pianista quedaron inmóviles, silenciosos, tensos, detenidos en el tiempo, durante todo un largo y sublime minuto. Sólo cuando, como regresando al mundo, Fischer-Dieskau relajó su cuerpo e inclinó su blanca cabeza, el público se atrevió a romper el encanto con el más emocionado, compacto y justificado de los aplausos.

Lincoln R. Maiztegui Casas

De lo óptimo a lo decepcionante

Lieder aus Des Knaben Wunderhorn de Mahler. Solistas: Jessye Norman, soprano; Thomas Hampson, barítono. *Sexta Sinfonía* de Beethoven. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Claudio Abbado. *Tosca* de Puccini. Dirección musical: Georges Prêtre. Dirección de escena: Peter Busse. Escenografía: Gunther Schneider Siemssen. Reparto: Tosca: Anna Tomowa-Sintow; Cavaradossi: Peter Dvorsky; Scarpia: James Morris; Angelotti: Gottfried Hornik; Spoletta: Piero di Palma; Sacristán: Italo Tajo; Pastor: Tammy Hensruel-Kenan; Orquesta Filarmónica de Viena.

Un ballo in maschera de Verdi. Dirección musical: Gustav Kuhn. Dirección de escena: John Schlesinger. Escenografía: William Dudley. Vestuario: Luciana Arrighi. Reparto: Gustavo: Plácido Domingo; Ankarström (Renato): Leo Nucci, Amelia: Josephine Barstow, Ulrica: Florence Quivar; Oscar: Sumi Jo; Christian: Jean-Luc Chaignaud; Ribbing: Jurt Rydl. Orquesta Filarmónica de Viena y coros de la Ópera de Viena.

Elektra de Strauss. Dirección musical: Claudio Abbado. Dirección de escena: Harry Kupfer. Escenografía: Hans Schavernoch; Vestuario: Reinhard Heinrich. Reparto: Klytämnestra: Brigitte Fassbaender; Elektra: Eva Marton; Chrysothemis: Cheryl Studer; Aegist: James King; Orest: Franz Grundheber. Orquesta Filarmónica de Viena y Coros de la Ópera de Viena.

La clemencia de Tito de Mozart. Dirección musical: Ricardo Muti. Dirección de escena: Peter Brenner; Escenografía y vestuario: Enrico Job. Reparto: Tito: Gösta Winbergh; Vitellia: Carol Vaness; Sextus: Delores Ziegler; Servilia: Amelia Felle; Annius: Susanne Mextzer; Publiud: Giorgio Surjan; Orquesta Filarmónica de Viena y Coros de la Ópera de Viena.

No quiero iniciar el comentario del Festival de Salzburgo 1989 sin hacer especial mención a su máximo mentor, Herbert von Karajan, desaparecido días antes de inaugurarse su edición de este año. Karajan era un supremo director de orquesta, un inteligente hombre de negocios, pero sobre todo un **MUSICO** con mayúsculas cuya impronta y memoria serán difíciles de borrar para los que hemos gozado y, a veces, sufrido durante años sus grandezas y caprichos. Nadie como él hacía vibrar al público, nadie irritaba tanto a unos ni enloquecía hasta el delirio a otros. Quizá, no quizá, seguro hoy aún quedan directores tan grandes o más que él pero el *Gott* era uno, él y su genio permanecerán para siempre entre nosotros.

Escuchar los *lieder Des Knaben Wunderhorn* a la Filarmónica de Viena con Jessye Norman y Thomas Hampson, todos ellos a las órdenes de Claudio Abbado, se prometía un buen concierto y efectivamente cada una de las canciones del ciclo fue dirigida por el maestro con un sentido del claroscuro musical, de la sutileza y de las peculiaridades tímbricas mahlerianas muy personal. Con Abbado, Mahler es menor neurasténico, más intenso en el fondo que en la forma, casi camerístico, sin que ello suponga renunciar a su mundo expresionista, pero limando sus aristas más vulgares, haciéndolo más introvertido e idílico.

Jessye Norman estuvo mejor que en el pasado mes de junio en Madrid; aquí tenía a Abbado para controlarla. Norman no tiene la agudeza incisiva en el timbre de Schwarzkopf para estas composiciones, pero supera a la legendaria soprano con una no menos legendaria belleza vocal, morbidez en el fraseo y elegancia en la emisión. Thomas Hampson, el joven barítono norteamericano, estuvo correcto pero inmaduro aún para estos empeños. A continua-

ción Abbado dirigió una *Sexta Sinfonía* de Beethoven lírica, apolínea, sin por ello renunciar al elemento dionisiaco cuando lo requiere la partitura, así en el cuarto movimiento *La tempestad*. Pero fue en los movimientos segundo, tercero, y sobre todo en el quinto donde el maestro milanés logró auténticas cimas de expresividad y delicadeza que habrán irritado a más de un turiferario del pasado de los que creen que Beethoven debe navegar siempre por las aguas del romanticismo alemán y no puede hacerlo por otras menos densas pero igualmente válidas.

El drama de *Tosca*, la estupenda ópera de Puccini, se pierde en el desmesurado escenario de la Gran Sala de los Festivales de Salzburgo. El presentarnos una iglesia de Sant'Andrea della Valle a tamaño natural, y no exagero, en el primer acto, un despacho de Scarpia desmesurado, en el segundo, y en el tercero, una terraza del Castillo de Sant'Angelo que parece una plataforma

de lanzamiento de cohetes rematada en su ángulo derecho por una réplica del famoso Angel a tamaño quizá mayor que el original, no es más que un derroche de medios inútil. Si además la luminotecnia me pareció deficiente, sobre todo en el tercer acto, y la dirección de escena pésima (nada más ridículo que Tosca aplaudiendo cuando exclama «Ecco un artista», tras el que ella cree simulado fusilamiento de Cavaradosi) creo que mi juicio sobre el espectáculo queda claro.

Musicalmente la velada no fue por mejores derroteros. Tomowa-Sintow ha sido una buena cantante pero ni fue, ni es, ni será jamás Tosca. La soprano carece de fuerza para el personaje, pertenece a un tipo de intérprete ajena al mundo grandilocuente, barroco y apasionado de la protagonista de la obra. Dvorsky como Cavaradosi estuvo mal, con dificultades en todos los registros y carece de la anchura de voz que pide el repertorio verista a los tenores. James Morris a pesar de ser un cantante espléndidamente dotado y de porte aristocrático tampoco fue Scarpia. Su barón careció de entidad. Un papel que debe eliminar este gran intérprete de su repertorio.

Prêtre al frente de la Filarmónica de Viena no hizo nada digno de mención. Fue la suya una dirección adocenada, gris, y lo que es más grave, imprecisa.

Un ballo in maschera prometía ser el plato fuerte del Festival, pero su máximo artífice, Karajan, falleció días antes de la *première* y, para sustituirlo, los organizadores del Festival acudieron a Solti y a Kuhn. Era un espectáculo que



Anna Tomowa-Sintow en *Tosca*

FOTO: SCHAFFELER



Josephine Barstow y Plácido Domingo en «Un ballo in Maschera»

nació con *mala estrella*. Los directores antes mencionados no pudieron hacer su *versión*. Sé que siguieron casi al pie de la letra las acotaciones del maestro desaparecido y esto se evidenció en los cuartetos, tríos y concertantes en los que se notaba la mano del maestro salzburgués por su nitidez y conjunción *mozartiana* y también en las morosidades que sufrió la ópera en el ochenta por ciento de su transcurso musical. Por esto, juzgar a Kuhn (fue al maestro que escuché) en esta ocasión me parecería injusto y baste con decir que su intervención tuvo dignidad. La escenografía de Dudley, irregular, gradilocuente y eficaz únicamente en el primer cuadro del segundo acto, aquella arquitectura de la que pendían cadáveres de ahorcados era «Lorrido campo», sin embargo en la última escena de la ópera fue el más vulgar derroche de medios que he presenciado nunca. La dirección de escena de Schlesinger agudizó aún más la banalidad de la representación, cayendo en todos los tópicos (inenarrable el final del cuadro segundo del primer acto, en el antro de Ulrica, transformado en un patio de vecindad de la Inglaterra preindustrial en el que el rey Gustavo, Plácido Domingo, es paseado a hombros del pueblo sobre una plataforma, mientras de las ventanachicos sus desarrapados súbditos despliegan banderas de seda). Schlesinger no sabe lo que es un espectáculo serio e ignora lo que es Verdi, quedándose en una superficie irrelevante. Plácido Domingo como Gustavo estuvo muy flojo al principio de la ópera, el lirismo que el personaje requiere en el primer

acto no le va bien a una voz que se ha oscurecido en repertorio *más pesados*. Sin embargo, en el segundo y tercero el tenor mostró entrega y musicalidad, aunque sus conocidos recursos dramáticos se repiten con evidente peligro de amaneramiento. Josephine Barstow como Amelia estuvo decepcionante; esta soprano a la que en tantas ocasiones he admirado, no posee ni la amplitud de voz para un *tragavoces* como es el escenario de la Gran Sala de los Festivales, que las reduce todas, ni la línea ni el estilo que requiere Verdi. Cantó con profundidad el *Morro, ma prima in grazia*, pero su actuación en líneas generales rozó lo intolerable.

Leo Nucci como Ankarström, aunque correcto tampoco es una voz verdiana. Florence Quivar compuso una Ulrica de timbres sopraniles, muy bien cantada pero sin la profundidad de contralto que requiere el personaje. Sumi Jo cumplió como Oscar. Sobresaliendo entre todos, a pesar de su corto papel, el Christian de Jean Luc Chaignaud.

Con *Elektra* llegó la *Opera* digna de un Festival como el de Salzburgo. Por fin una escenografía, una dirección de escena, unos cantantes ajustados a sus papeles, por fin una Filarmónica de Viena en forma, por fin un director musical. La escenografía de Schavernoch sitúa la acción en una plataforma cubierta de tierra cenicienta presidida por las piernas de una estatua colosal, uno de cuyos pies se apoya en un orbe en desintegración. A la derecha del gigante su cabeza cercenada. Adiós alusiones a Micenas, a la tragedia clásica, a la iconografía tradicional de esta ópera. Un

mundo gris habitado por larvas aterrorizadas en una pesadilla de sangre y venganza. Un mundo que no se redime con la catarsis final de la muerte de Klytämnestra y Aegist sino que seguirá aplastado por el totalitarismo y la inhumanidad hasta el final de los tiempos. Una visión discutible pero llevada a la escena con mano férrea e inteligencia por Harry Kupfer, cuya interpretación de la obra no es mi ideal, pero ante cuya seriedad me rindo sin condiciones. El reparto vocal fue excelente. En el papel protagonista Eva Marton estuvo sensacional. Nunca había visto a esta soprano *tan artista*, aunque la *feminidad* del personaje quedó oscurecida por la brutalidad casi viril que Kupfer le impone.

Cheryl Studer encarnó a *Chrysothemis* con la fuerza

de un animal herido a punto de la crisis fisiológica y mental. Tremenda por su histrionismo de la mejor ley la Klytämnestra de Fassbaender, alucinada y alucinante. También excelentes Grundheber como Orest y James King como Aegist. La Filarmónica de Viena tuvo una de sus noches. Todas sus secciones fueron una maravilla de afinación y entrega a los dictados del maestro. Sin embargo, Abbado, enorme director siempre, hace una interpretación de la obra que, por supuesto, es válida pero para mí sin fuerza. Su *Elektra* esta matizada hasta la saciedad, analizada en sus mínimos detalles, pero la barbarie implícita en la partitura se civiliza, la irracionalidad exasperada de la concepción straussiana pierde grandeza por exceso de celo en el matiz, esencial en este compositor, pero no en aras de un virtuosismo sonoro que, en mi opinión, sacrifica el discurso orgiástico de la tragedia.

Con la *Clemenza di tito* dirigida por Muti, el Festival alcanzó su máximo nivel. Una vez más el actual director de la Scala hizo a Mozart *suyo*. Todo estuvo en su sitio. El reparto vocal mejoró su prestación del año pasado, descollando en el conjunto Carol Vanness como Vitelia y las jóvenes Amelia Felle y Susanne Mentzer en Servilia y Annus. La Filarmónica de Viena y los Coros de la Opera de Viena demostraron ser imbatibles en este repertorio cuando les dirige Muti.

Francisco José Villalba

Las sombras del pasado

Conversación con Harry Kupfer

El germano oriental Harry Kupfer es uno de los hombres imprescindibles de la dirección de escena de nuestro tiempo. Discípulo del gran Feseltstein a quien sustituyó como director de la Komische Opera de Berlín, Kupfer se reveló en el mundo occidental con un sensacional montaje de El holandés errante en el Festival de Bayreuth. Montajes suyos de óperas tan dispares como La bohème de Puccini, o del Lear de Aribert Reimann lo han impuesto internacionalmente. En el último festival, Kupfer fue el director escénico de la Elektra de R. Strauss, que interpretó Eva Marton y dirigió musicalmente Abbado. En esta entrevista Kupfer nos habla de este montaje.

SCHERZO.—Usted ya ha escenificado Elektra en dos ocasiones. El espacio constituye ahora, con mayor claridad que antes, la condición básica para la interpretación: una estatua de Agamenón, no demasiado distante, mediante la cual la música del motivo que abre y caracteriza a la obra se transforma ópticamente.

HARRY KUPFER.—El punto de partida para mí fue cómo las figuras de esta obra se encuentran firmemente unidas a la Edad Antigua, y por eso son recuperadas siempre de las sombras del pasado. Uno intenta desembarazarse de lo pasado y, a pesar de ello, no lo logra. La estatua es un monumento conmemorativo superfluo. No se la puede derribar. Las cuerdas evidencian que se ha intentado, pero se fracasó. Esto transforma el lugar, en el que se lleva a cabo la representación, en uno mágico o, digamos, religioso, en el que se reúnen todas las figuras de la obra.

S.—Tanto los decorados como los trajes no se encuentran en relación directa con la Antigüedad. Hofmannsthal habría deseado un aura oriental.

H. K.—Por ello lo hemos puesto, de modo consciente, en clara relación con lo finisecular. La hechura de muchos trajes evidencia la silueta de nuestro siglo, deliberadamente africanizados mediante máscaras y detalles, y, con ello, extranjerizados.

S.—En la primera escena —la de las criadas—, se ve a Elektra pasar sigilosamente por el escenario, la mayoría de las veces por breves instantes. En ellos se convierte en testigo de la escena global.

H. K.—Porque su música está presente durante todo el tiempo. Esta escena, introducida por Hofmannsthal con independencia del modelo antiguo, es por eso tan importante, ya que cimienta el hecho de que Elektra se encuentra completamente aislada, sin tener ningún aliado, ni siquiera entre los más íntimos en el orden social del palacio. Precisamente estos hombres deberían solidarizarse con Elektra. El hecho de que esto

sea casi imposible se pone de manifiesto en la violencia que se le ocasiona a la quinta criada, que intenta, al menos, mostrar comprensión por Elektra y sus motivos.

S.—Usted analiza clara y visiblemente los conflictos de tres mujeres, que sirven de base a la obra, y sus diversas tentativas por llevar a término el experimento de manera personal. Con ello produce Usted imágenes, caracteres y rasgos, que, en el fondo, son contrarios a la historia de la representación de la tragedia y de la ópera. Así como se profesa una clara simpatía por Elektra y Clitemnestra, del mismo modo, se critica con nitidez el comportamiento de Crisotemis, a pesar de que en otras ocasiones anteriores se la presenta cariñosa, como una sublime figura luminosa en semejante atmósfera sombría.

H. K.—Ignoro quién ha concebido este disparate. Al menos no procede ni de Hofmannsthal ni de Strauss. Me parece que muchos hombres son inducidos a interpretar positivamente la música —para mí plana y unidimensional— que Strauss escribió para Crisotemis. Por el contrario yo intento explicarla dramáticamente, en el sentido de las tensiones decisivas para la acción entre las personas. La música más avanzada de esta obra, todavía muy próxi-

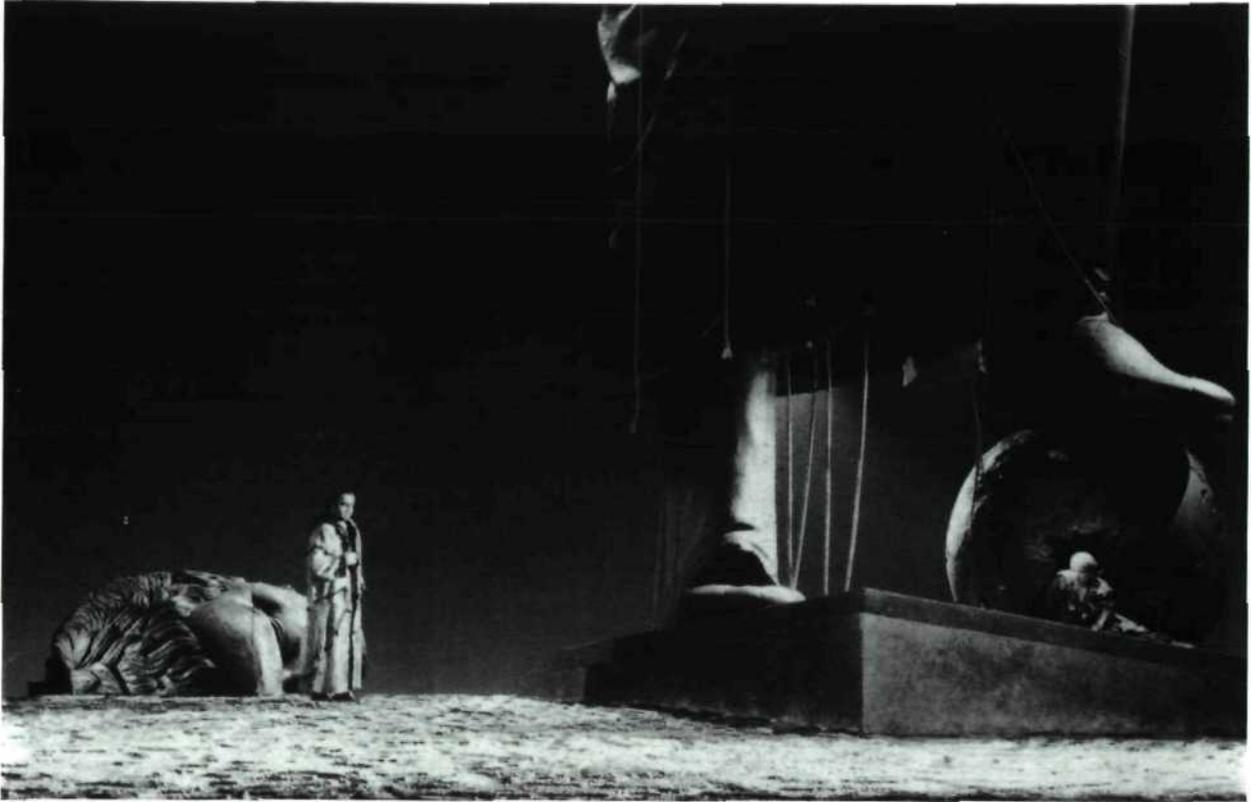
ma a nosotros, ha sido adjudicada a Clitemnestra. Para mí forma parte de esto el contraste, conscientemente elegido, de que el compositor escriba la música más trivial para esta figura, que, tal vez por motivos sagaces y comprensibles, mantiene oportunamente el comportamiento más fuerte, que hace lo que Crisotemis hace, que se adapta a las circunstancias reinantes, las comporte y es corresponsable, y, con su aceptación del Status quo, dificulta a los intrusos como Elektra para lograr sus pretensiones con arreglo a la moral y a la justicia. Precisamente esto llega a ser en la ópera tan excitante, que también Elektra de-



Harry Kupfer

be estrellarse por fuerza contra las normas fijadas por ella misma y que la conducen a portarse frente a otros seres humanos de modo totalmente frío e insensible.

El que los autores lo creyesen así de modo consciente, es para mí menos importante que la decisión de aprovechar semejantes situaciones para una dramaturgia. Esto conduce inevitablemente a relaciones —desencadenadas y manejadas por la música—, de las figuras entre sí, por ejemplo a una gran proximidad entre las hermanas, de las



Eva Marton y Franz Grundheber en el escenario de Harry Hupfer para «Elektra» en Salzburgo

que una intenta violentar físicamente a la otra. Por eso la misma situación puede darse, exactamente a la inversa, después de la hipotética muerte del hermano. En este momento Electra busca la intensidad y proximidad físicas que antes Crisotemis quería obtener junto a ella. De este modo resulta claro que Electra y Crisotemis son dos seres humanos que se pertenecen mutuamente desde su infancia y que fueron separadas por la dureza de los acontecimientos, una situación —creo yo— actual, observable no sólo en tiempos de guerra, sino también allí donde la violencia y la contraviolencia, que surge necesariamente, impiden los sentimientos individuales.

S.—*Punto central de la ópera es el encuentro entre Electra y Clitemnestra, en el que casi parece surgir algo así como una penetración entre madre e hija, inexistente con anterioridad.*

H. K.—En la dirección de escena se debe llegar al momento en el que, de improviso, se percibe que se han aproximado mucho dos mujeres que sufren en extremo, ambas atormentadas por visiones totalmente diferentes. Pero poco antes de una verdadera comprensión mutua se rompe este contacto tan arduamente perseguido por Clitemnestra e impedido por Electra de un modo tan hábil. He aquí, de nuevo, lo inhumano en la dureza manifestada —en mi

opinión— casi de modo bestial, y que Electra se impone como una terrorista brutalmente aferrada a un plan ya decidido. Los antecedentes no se pueden escenificar, pero sí introducirlos ambientalmente en las relaciones que se producen en la escena. Y es ahí donde se pone de manifiesto, como ella misma lo canta, el engaño vital del que Clitemnestra ha sido víctima. Tuvo que vengarse de Agamenón porque éste entregó a la hija de ambos, Ifigenia, como sacrificio humano. Agamenón estuvo en la guerra durante diez años y regresó con otra mujer, Casandra. La pasión por Egisto ha resultado ser un cruel error para Clitemnestra: de nuevo ella es sólo instrumento y víctima. Y de este modo, el conflicto con una hija, por primera vez dispuesta al diálogo, adquiere una importancia extraordinaria. Clitemnestra se encuentra amenazada por todas partes y percibe, de manera muy instintiva, la inminente venganza del hijo. Me resulta extraordinariamente simpático cómo una figura como Clitemnestra se da cuenta de todo, cómo ve con claridad su destino, a pesar de carecer de fuerza y energía, cómo sale por su propia mano de los conflictos en los que ha caído. Strauss envolvió tan a menudo en su música los matices del lenguaje hofmannsthaliano, se mostró tan experimentado y comprensivo, que por eso lo concibió, en su dramática y dialéctica,

punto central de la tragedia y lo trasladó a su medio, el de la ópera.

S.—*El silencio y la inacción reinan en la escena, como la música lo exige, en el encuentro entre hermano y hermana.*

H. K.—De nuevo un momento cuyo punto culminante se rompe de forma abrupta. A través de la relación con la estatua se llega al reconocimiento de hermana y hermano, que se aproximan uno a otro con ternura —olvido momentáneo de espacio y tiempo, utopía por breves instantes—, pero que, finalmente, gracias a la omnipresencia de la estatua, se acuerdan de la misión que tienen que cumplir. Orestes es un instrumento para el asesinato y, sin embargo, a diferencia del poderoso y carnicero Egisto, persigue con su acción, entregado impotente al destino, el cumplimiento de su proyecto.

S.—*En la puesta en escena que Usted ha realizado, y en oposición a las indicaciones escénicas, Egisto es asesinado sobre el propio escenario.*

H. K.—Al realizar una puesta en escena pienso de modo práctico. Existen en Hofmannsthal algunos puntos dramáticos débiles, ya indicados también por Strauss cuando puso música a la obra. Creo que es grandioso que el grito de Clitemnestra sea audible desde el fondo, por el gran efecto que produce. Repetir esto con Egisto me parece de

(pasa a la pág. 30)

OCTUBRE/NOVIEMBRE

ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA

TEMPORADA 1989/1990

6/7/8 OCT. CICLO IV CONCIERTO 3

Coro Nacional de España
Escolanía Ntra. Sra. del Recuerdo
Director: **Odón Alonso**
Solistas: Mabel Perenstein, contralto;
Enrique Baquerizo, barítono.
Prokofiev. "Iván el Terrible, Op. 116.
Mozart. Sinfonía núm. 35 en Re mayor, K. 385

13/14/15 OCT. CICLO I CONCIERTO 4

Orquesta Municipal y Coro de Valencia
Director: **Manuel Galduf**
Solistas: a determinar.
Béla Bartók. El Mandarin maravilloso.
Béla Bartók. *Cantata profana para tenor, barítono, coro y orquesta.* Sz. 94.
Sibelius. Sinfonía núm. 2 en Re mayor, Op. 43.

20/21/22 OCT. CICLO III CONCIERTO 5

Orquesta Sinfónica de Tenerife
Director: **Víctor Pablo Pérez**
Solista: Antonio Meneses, violonchelo.
J.L. Turina. Fantasia sobre una fantasia de Alonso Mudarra.
Dvorak. Concierto para violonchelo y orquesta, en Si menor, Op. 104.
Sibelius. Sinfonía núm. 1 en Mi menor, Op. 39.

27/28/29 OCT. CICLO I CONCIERTO 6

Director: **Cristóbal Halffter**.
C. Halffter. "Elegías a la muerte de tres poetas españoles".
Béla Bartók. Concierto para orquesta, Sz. 116.

3/4/5 NOVIEMBRE CICLO IV CONCIERTO 7

Coro Nacional de España
Director: **Víctor Pablo Pérez**
Solistas: Helen Donath, soprano. Alfonso Echeverría, barítono.
Alf. "Jesucristo en el desierto".
Poulenc. "Gloria", para soprano, coro y orquesta.
Sibelius. "Sinfonía núm. 3 en Do mayor, Op. 52".

10/11/12 NOV. CICLO I CONCIERTO 8

Director: **Aldo Ceccato**
Solistas: Aldo Ciccolini, piano. Carlo Gaifa, tenor.
Mozart. Concierto para piano y orquesta núm. 20 en Re menor, K. 466.
Liszt. Sinfonía "Fausto".

17/18/19 NOV. CICLO III CONCIERTO 9

Director: **José Luis Ternes**
Solista: Enrique Pérez Piquer, clarinete.
Albert Llanas. Obra a determinar.
Mozart. "Concierto para clarinete y orquesta en La mayor, K. 622.
Stravinsky. Sinfonía en tres movimientos.

24/25/26 NOV. CICLO II CONCIERTO 10

Coro Nacional
Director: **Salvador Mas**
Solistas: Dimitris Sgouros, piano. Sopranos, a determinar. Juan Cavero, tenor. Luis Alvarez, bajo.
Prokofiev. Concierto para piano y orquesta núm. 3, en Do mayor, Op. 26.
Mozart. Gran Misa en Do menor, K. 427 (417 a).

*Primera vez por la O.N.E.
Horario de conciertos: Viernes y sábados 19,30 h. Domingo 11,30 h.
Con el patrocinio de  **IBERDUERO**

A
AUDITORIO
NACIONAL
DE MÚSICA

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

XII CICLO DE CAMARA Y POLIFONIA

TEMPORADA 1989/1990

3 OCTUBRE CICLO A CONCIERTO 1

Orquesta de Cámara "Teatre Lliure"
Falla. El retablo de Maese Pedro. Concierto para clave y cinco instrumentos. *Psyche*.

5 OCTUBRE CICLO B CONCIERTO 2

Kodaly String Quartet

Haydn. Cuarteto en Re menor, Hob. III, 76 "Las Quintas".
Brahms. Cuarteto en Do menor, Op. 51, núm. 1
Bartók. Cuarteto núm. 4.

17 OCT. CICLO C CONCIERTO 3

Cuarteto Arcana

Turull. Cançó y Danza (Homenatge a Mompou).
Montsalvatge. Cuarteto Indiano.
Webern. Cuarteto, Op. 28.
Beethoven. Cuarteto en Do menor, Op. 18, núm. 4.

19 OCT. CICLO A CONCIERTO 4

Agrupación Coral de Cámara de Pamplona

Director: **José Luis Eslava**
Obras de Stravinsky, Kodaly, Arma, Bartók, Oltra y Remacha.

24 OCT. CICLO C * CONCIERTO 5

Crista Ludwig, mezzosoprano

Obras de Schubert, Brahms, Mahler, Strauss.

26 OCT. CICLO B CONCIERTO 6

Trio Mompou

Prieto. Trío en Sol (1986-1989)
Gombau. Trío en Fa sostenido. (1954)
Núñez. Guía Concreta (1989) (estreno absoluto)
Malats. Trío en Si bemol mayor (19107)

31 OCT. CICLO B CONCIERTO 7

Orquesta de Cámara Española

Concertino-director: **Víctor Martín**
Bach. Suite núm. 2 en Si menor. BWV 1.067.
Concierto para cémbalo, violín y flauta. BWV 1.044.
Concierto de Brandeburgo, núm. 3 en Sol mayor. BWV 1.048.

2 NOV. CICLO C CONCIERTO 8

Josep Colom, piano

Obras de Ravel, Debussy.

7 NOV. CICLO A * CONCIERTO 9

Brigitte Fassbaender, mezzosoprano

Schubert. Viaje de invierno.

9 NOV. CICLO A CONCIERTO 10

Esteban Sánchez, piano

Miguel del Barco, órgano

Soler. Seis conciertos para dos instrumentos de tecla. Rubio 463.

14 NOV. CICLO B * CONCIERTO 11

Teresa Berganza, mezzosoprano

Programa a determinar.

16 NOV. CICLO C CONCIERTO 12

Coral Carmina

Director: **Josep Pons**

Mendelssohn. Tres Salmos, Op. 78
Bruckner. Graduale. Ave María. Virga Jesse
Brahms. Dos motetes, Op. 74.
Schonberg. Friede auf Erden, Op. 13

21 NOV. CICLO A CONCIERTO 13

Orquesta de Cámara "Villa de Madrid"

Directora: **Mercedes Padilla**

Solista: José María Mañero.
Bach C.Ph.E. Sinfonía para cuerda (a determinar).
Haydn. Concierto para violonchelo en Re mayor, Hob. VIII, 2.
Dvorak. Serenata para orquesta de cuerda en Mi mayor, Op. 12.

23 NOV. CICLO C CONCIERTO 14

Noneto Checo

Martín. Noneto.
Lutoslawski. Los preludios de danza para noneto.
Prokofiev. Quinteto, Op. 39.
Rejcha. Octeto en Mi bemol mayor, Op. 96.

28 NOV. CICLO B CONCIERTO 15

Julián Bream, guitarra

Buxtehude. Suite en Sol menor.
Bach. Preludio, Fuga y Final, BWV 938.
Giuliani. La Rossiniana, Op. 119.
Rodrigo. Tres piezas españolas.
Takemitsu. All in Twilight.
Villa-Lobos. Cuatro estudios.

30 NOV. CICLO B CONCIERTO 16

Orquesta y Coro de Cámara de la Comunidad de Madrid

Director: **Miguel Groba**

Haendel. Concerto Grosso en La menor, Op. 6, núm.4.
Let thy hand strengthened.
Haydn. Missa de San Nicolás, Hob. XXII, 6.

* Estos conciertos se celebrarán en la Sala Sinfónica.

Horario de Conciertos: 19,30 h.

Con el patrocinio de



(viene de la pág. 27)

poca imaginación, máxime cuando el espectador fue, poco antes, testigo de su regreso y, en realidad, debería presenciar cómo se libra uno de semejante parásito.

S.—*Con Usted no existe ninguna danza extática de Electra al final de la ópera, con lo cual ella se ve ante un problema interpretativo análogo al de autor y compositor, que ya tuvieron con el final especiales dificultades.*

H. K.—En verdad esto me ha conducido a una discusión con Michael Gielen sobre mi visión del final. Hablando en rigor, después del asesinato de Clitemnestra y Egisto por Orestes, Electra ya no tiene música en realidad, sólo líneas interrumpidas, más bien harapos sonoros que melodías coherentes. Me ha preocupado mucho la cuestión de por qué esto es así. Cuando Electra ha logrado su propósito, cuando ve cumplidos sus deseos y planes, debe reconocer que, verdaderamente, todo ha sido en vano. Los que aclamaron la antigua dictadura, ahora derrocada, aclaman en este momento un nuevo asesino, del que, a pesar de ser hermano de Electra, se puede suponer que apenas se comportará en forma distinta a los dictadores anteriores a él. Del reconocimiento de este hecho surge en ella odio y asco. De ahí que escuche música en su interior, a pesar de no haber ya música. De ahí se deriva —a mi entender— la lucha con la estatua, que explica cuán poderosas son las fuerzas con las que ella tiene que luchar al final. Aquí intenta desligarse, por primera y última vez, del resultado de su conducta, sin conseguirlo. En verdad un acto de suicidio consecuente.

S.—*Nuestro interés actual por Elektra, ¿radica, como Usted dice, en la provocadora intelectual, que se sirve del medio terrorista?*

H. K.—Nuestro conocimiento va más lejos: la modificación de las condiciones sociales no se puede alcanzar úni-

camente mediante el terrorismo. Esto produce siempre nueva violencia y nuevo asesinato. Hofmannsthal hablaba —debe al respecto estudiarse el texto intensamente y, en parte, repasar con rigor la música compuesta para él— del inmenso significado del hecho para Electra. Para mí esto resulta muy actual. Si quiero que algo cambie, debo hacer algo. La cuestión decisiva es qué debo hacer y cómo. Hofmannsthal tampoco encontró para Electra ninguna respuesta consecuente a los interrogantes. Hofmannsthal ve la capacidad de acción del ser humano como algo casi semejante a lo divino —de este modo se encuentra estrechamente ligado a la idea antigua, aunque, por supuesto, bajo signos opuestos—, pero también ve los conflictos trágicos y los vínculos en los que cae fatalmente el hombre como consecuencia de su actuación. Aquí surge una clara contradicción en el pensamiento del burgués humanista: del hecho como tal se está convencido, pero ante su explicación uno se estremece.

S.—*Usted nunca ha ocultado ser algo reactivo a Richard Strauss, por su refinamiento burgués. Sin embargo, ahora Usted ha escenificado Elektra por tercera vez.*

H. K.—Para mí, a decir verdad, en Strauss esto depende de la obra. De *Salomé*, por ejemplo, estoy hasta las narices. Pero *Elektra* considero que es, por su exacta concisión, una contribución auténticamente extraordinaria a la música operística del siglo XX, un camino que Strauss no continuó, por desgracia, después de *Elektra*.

S.—*Usted ha puesto en escena esta ópera para el público de la Ópera de Viena y del Festival de Salzburgo. Para la mayoría de los oyentes Elektra ha perdido, seguramente, lo provocativo y excitante de la época de creación y se ha convertido en un clásico, debido a las grandes voces de primera fila.*

H. K.—Eso está bien. El efecto de lo provocativo no se puede ya repetir hoy.

Tanto mejor. De este modo, la atención se dirige a una serie de problemas y conflictos, que se presentan reflexivamente, aunque no de manera directa. Considero un problema formal saber en qué casos es posible y en cuáles no, como director de escena, llamar la atención sobre las desproporcionalidades paralelas o conscientes. Lo que hoy nos preocupa desde el punto de vista político-social, no vale en el caso de *Elektra*. En mi opinión esto tampoco es necesario.

S.—*Harry Kupfer y Eva Marton como Electra —el director de la Ópera Cómica de Berlín y una solista de fama internacional. ¿Cómo funciona la cooperación en un caso semejante?*

H. K.—Extraordinariamente. El análisis con un actor de primera categoría no habría podido ser mejor. Eva Marton no sólo trata de cantar el papel, sino también de representarlo y, en efecto, ha luchado energicamente para no perder en ningún pasaje el control sobre él. Se trata de un papel —sobre el cual hemos hablado mucho— que se evidenció como condición ideal para que todo lo que la cantante hace sobre la escena produzca siempre un efecto consciente y auténtico. Así se da una cuenta, ante todo, qué disciplina y atención son necesarias si se quiere dilucidar estos extremos de pasión musical acumulada con una representación concentrada y consecuente. Las tres mujeres interpretan sus respectivas partes clarificando al máximo los conflictos extremos que encarnaban, de modo que no se cumplió ninguno de mis temores en el sentido de tener éxito para poder dilucidar con precisión los tres caracteres en sus diferentes manifestaciones. Para mí esto es la prueba de que no hay ninguna diferencia entre cantante y dirección artística cuando se colabora estrechamente en una representación.

Wolfgang Willaschek

Traducción F. Gracia Utrillas

e t n o s

10º aniversario

MUSICA CLASICA ESPAÑOLA:

de los siglos IX al XX : etnos, M.E.C., A.C.S.E., otros

Más de 100 discos producidos y en distribución

Más de 170 compositores españoles

Más de 150 intérpretes

Pocas novedades en Bayreuth

La montaña sagrada del Norte de Baviera sigue impertérrita su tradición wagneriana: año tras año se van sucediendo las nuevas producciones de las magnas obras de Richard Wagner, que desplazan a las anteriores. Este año se repetía el *Anillo* de Harry Kupfer —ya comentado el pasado año por F.J.V. en SCHERZO—, sin que se hubieran atenuado las críticas y los entusiasmos que, como de costumbre, coexisten al término de cada función; se repetía por tercera vez el *Lohengrin* de Werner Herzog y, según todos los indicios, concluía su ciclo vital el *Tannhäuser* de Wolfgang Wagner en su cuarto año de aparición en la siempre repleta Festspielhaus.

La única novedad absoluta era, pues, este año, el *Parsifal* montado por Wolfgang Wagner. Creemos que, en el fondo, la constante presencia del nieto del compositor en una labor escenográfica y de producción en la que obviamente tiene mucho menos que decir que los artistas invitados que van montando otros espectáculos obedece a razones de economía: las producciones de Wolfgang permiten economizar y reservar los grandes recursos para las genialidades de Kupfer, Friedrich, Herzog, etc.

El *Parsifal* de Wolfgang Wagner no tiene mucho interés: unas columnas con aspecto de bolsa translúcida de patatas fritas enmarcan la primera escena para luego, previsiblemente, como en la producción de Ponnelle (mucho más vistosa), girar y convertirse en las paredes de un templo de aspecto más egipcio que medieval. El *quid* filosófico de su montaje parece residir en el laberinto que se dibuja en el suelo, pero, en realidad, esto es poco consuelo para el espectador.

En el segundo acto, Klingsor actúa desde una especie de ascensor situado al fondo del escenario. El resto carece de interés, aunque las evoluciones de las muchachas flor están bien concebidas y resultan efectivas.

En el tercer acto volvemos a la misma situación del primero y la transformación de la naturaleza en la evocación del Viernes Santo se reduce a un reverdecimiento del suelo, siempre con su laberinto. Después del anterior *Parsifal* de Götz Friedrich, el de Wolfgang Wagner es un significativo paso atrás que causa una indudable decepción.

En cuanto a la representación propiamente dicha (asistí a la del 16 de agosto), hay que destacar la labor de Berndt Weikl como impecable Amfortas, la solidez de Waltraud Meier en el papel de Kundry, y la convincente labor de William Pell en el de Parsifal, al que viste con un físico adecuado. La voz parece prometer continuidad a pesar de la fatiga del sol, perceptible en el tercer acto (y en el pequeño rol de Walther, del *Tannhäuser* dos días más tarde). Rejuvenecido Franz Mazura en el papel de Klingsor, aunque con gesticulaciones excesivamente teatrales, y eficaz como siempre, aunque con síntomas de excesiva madurez, el Gurnemanz de Hans Sotin.

Excelente el coro dirigido por el incombustible y eterno Norbert Balatsch, y correcta, aunque no muy profunda, la versión de James Levine frente a una orquesta que este año no ha tenido, en general, la rotunda efectividad de otras veces.

Roger Alier

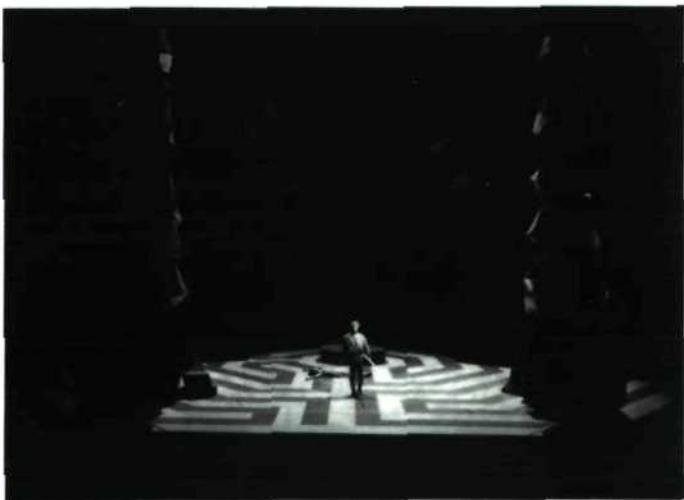


FOTO: BEYREUTH-FESTSPIELE gmbH

Segundo acto de Parsifal en Bayreuth

PROMS

Estreno de Maxwell Davies

Londres. Royal Albert Hall, 10 de septiembre de 1989. Scottish Chamber Orchestra. Peter Maxwell Davies, director. Obras de Haydn, Mozart y Maxwell Davies. Serie «Proms» de Conciertos.

Peter Maxwell Davies es toda una personalidad dentro de la vida musical británica, y un tanto excéntrica también, no por alguna rareza personal, sino por su situación geográfica: reside actualmente en las islas Orcadas (Orkney), y ha sabido insuflar vida musical a esas remotas y frías islas del Norte de Escocia, organizando en Kirkwall, incluso, un festival musical donde hace algunos años se estrenó mundialmente una especie de ópera-oratorio: *The Martyrdom of St. Magnus*, que tuvo honda repercusión y se estrenó después en Londres.

Ahora, al frente de la Scottish Chamber Orchestra, de la que es Director-Compositor Asociado, ha actuado en los populares «Proms» del Royal Albert Hall, ofreciendo el estreno absoluto de su *Cuarta sinfonía*, debidamente arropado con la *Sinfonía núm. 43* de Haydn y el *Concierto de piano núm. 27, k.595*, de Mozart, con Andreas Schiff como solista.

Esta *Cuarta sinfonía* está escrita para un grupo de cámara, pues fue pensada para la Scottish Chamber Orchestra. Desgraciadamente, como compositor, al menos en esta sinfonía, Maxwell Davies demostró que tiene muy poco que ofrecer; su sinfonía está cargada de las fórmulas habituales de los compositores más actuales que no quieren, sin embargo, *asustar* al público con *excesos*. Los cuatro movimientos de la obra (Moderato, Allegro, Adagio y Andante-Allegro) van ofreciendo alternativas de sonoridad intensa, con fuertes segundas y séptimas a cargo de las trompetas, y los clásicos pasajes en *pianissimo*, con los violines con sordina, haciendo el efecto de impalpable flotación sonora. Todo ello, a pesar de una instrumentación cuidada, resultaba muy visto y muy poco atractivo, con una duración que muchos de los asistentes estimó excesiva, produciéndose un significativo y constante desfile de espectadores que silenciosamente *votaron con los pies* en todos los niveles de la inmensa sala londinense, dejando anchos claros en el auditorio.

Francesc X. Mata

Adiós a Martti Talvela

En plena actividad profesional, y a una edad en que, dada la longevidad de su cuerda, se podían esperar algunos años más de plenitud vocal, ha muerto prematuramente el pasado 22 de julio Martti Talvela, víctima de uno de los males típicos de la época que vivimos: el fallo cardíaco.

En nuestro país, el gran bajo finlandés había cantado en Barcelona y Madrid. Aquí, en la capital, ofreció un aspecto de su faceta como cantante de *lied* en dos ocasiones. La primera con el ciclo *Winterreise (Viaje de invierno)* de Schubert y, más recientemente (el 1 de abril de 1987), con los *Doce poemas sobre Justinus Kerner* de Schumann y canciones rusas de Rachmaninov y Mussorgsky. Si en la primera oportunidad el bajo impresionó por la calidad de su voz y la maestría y disciplina de su canto en un puntual y competente Schubert, en la segunda ocasión encontró ciertas dificultades de concentración (se comentó incluso que el cantante mostraba una torpeza de posible origen etílico), aunque el nivel del mensaje, a la postre, fuera notable.

Martti Talvela nació en Hiitola, en la parte oriental de Finlandia, el 4 de febrero de 1935. En su hogar se practicaba, en plan diletante, la música. El padre poseía también una considerable voz natural. Animado por la familia el joven Talvela inició sus estudios en la Academia Musical de la vecina Lahti y algo después en Estocolmo, donde tuvo como profesor a quien antes lo había sido de los dos grandes tenores suecos Jussi Bjoerling y Nicolai Gedda. Este profesor era Karl Martin Ochmann. Contratado por la Opera Real de Estocolmo, debuta en 1961 como Sparafucile en *Rigoletto*. El impacto del joven cantante de veintiséis años alcanza a Wieland Wagner, quien lo invita a cantar en Bayreuth. En el templo wagneriano debuta como Titirel de *Parsifal*, en 1962, y canta en el teatro de los festivales hasta 1970 ininterrumpidamente. En 1963 se presenta en Berlín como Séneca en la *Poppea* monteverdiana y luego en un papel que haría suyo: el Sarastro de *Die Zauberflöte*. En la Scala se da a conocer ese mismo año como el Gran Inquisidor del *Don Carlo*. Luego vienen Salzburgo en 1967, con cuyo Festival mantendrá constante atadura, Nueva York en 1968, Londres y Viena en 1970, París. Prácticamente todos los teatros importantes del mundo, como corresponde a un cantante de su categoría. Talvela, desde 1973, se ocupó como director artístico del Festival de

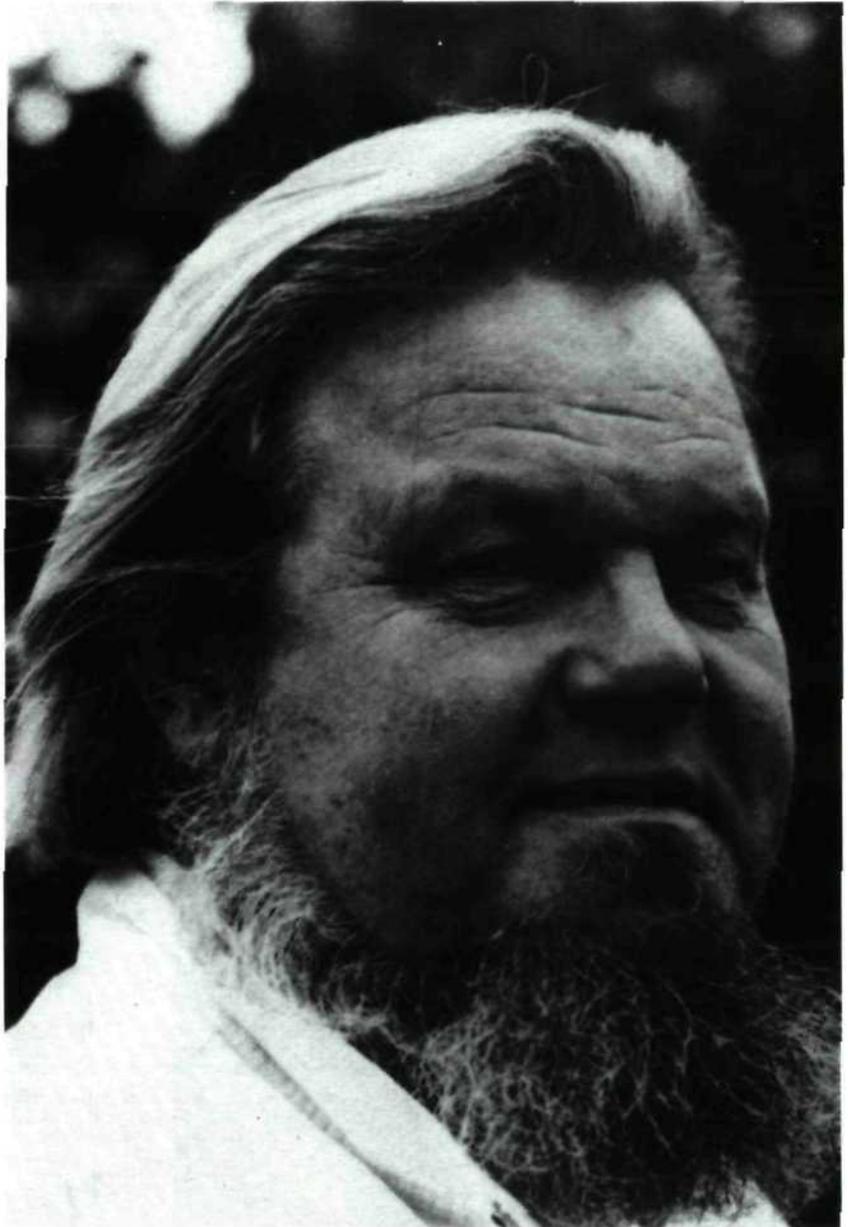
Savonlinna (Finlandia). Parece ser que su labor al frente del Festival elevó la asistencia y nivel del mismo.

En Helsinki, en 1975, estrenó la ópera *La última tentación* de Kokkonen, cuyo personaje de Paavo fue concebido por el compositor expresamente para él.

La voz y el repertorio

El instrumento vocal de Martti Talvela era el vivo reflejo de su presencia

física: grande, amplio y majestuoso. De color oscuro y noble, de perfecta homogeneidad desde los dos graves de Sarastro hasta las notas agudas y del registro de paso de un personaje musicalmente difícil, por esa tesitura endiablada en dicho registro, que es el Gran Inquisidor del *Don Carlo* de Verdi. Por el lado de su *color vocal*, que el cantante inteligente podía dotar de acentos sombríos, alcanzaba a dar a Hunding (*La Walkiria*) y Hagen (*El ocaso de los dioses*) una estatura a los personajes que poco nos



Martti Talvela.

CONCIERTOS

Día 6

20 horas

ORQUESTA DE CAMARA "REINA SOFIA"

Dtor.: José Luis Temes

Programa:

I
Obertura en verde para Lucio Muñoz
(J. Fernández Guerra)

Quasi un requiem - (T. Marco)

Concertino 1+13 - (X. Montsalvatge)

II

Oración del torero - (J. Turina)

Concierto para instrumentos de arco
(A. García Abril)

Día 8

20 horas

RAFAEL RAMOS (violoncello)

MIGUEL ZANETTI (piano)

Programa:

I
Sicilienne - (J. Rodrigo)

Capriccio - (M.A. Coria)

Maya - (T. Marco)

II

Sonata - (G. Fernández)

Sonata concertante - (X. Montsalvatge)

Día 10

20 horas

JOSE LUIS RODRIGO BRAVO (guitarra)

Programa:

I
Homenaje a Debussy - (M. de Falla)

Petenera - (R. Sainz de la Maza)

Canciones populares castellanas
(R. Sainz de la Maza)

Canción y danza nº XIII - (F. Mompou)

Tres piezas de la bella época - (G. Gombau)

II

Introducción y capricho - (J. Torrent)

Dos sugerencias - (S. Brotons)

Paisaje grana - (T. Marco)

Introducción, recitado y marcha (R. Albert)

Invocación y danza - (J. Rodrigo)

Día 13

20 horas

GRUPO CIRCULO

Dtor.: José Luis Temes

Programa:

I
Variaciones sobre dos temas de D. Scarlatti
(J.L. Turina)

L'ombra II - (Albert Sardá)

Concierto para fagot y conjunto instrumental
(J. Guinjoan)

Concierto de Verona - (M. Seco)

Divertimentos urbanos - (T. Garrido)

Diwanes y qasidas - (T. Marco)

II FESTIVAL DE MUSICA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX



LEON

NOVIEMBRE/1989

PATROCINA:

Excma. Diputación de León.
Centro para la difusión de la música
Contemporánea (Ministerio
de Cultura - INAEM).
Unión Eléctrica Fenosa, S.A.
Conservatorio Profesional
de Música de León.
Universidad de León.

NOTAS:

Esta programación puede estar sujeta
a modificaciones.

Todos los actos se celebrarán
en el Conservatorio
Profesional de Música de León

Día 15

20 horas

CUARTETO CASSADO

Programa:

Cuarteto Nº 1 - (R. Chapí)

Cuarteto - (G. Cassadó)

Cuarteto de primavera - (C. Prieto)

Día 17

20 horas

DUO VERSUS

Programa:

I
Tres danzas para un cangrejo - (V. Ruiz)

Confidencial nº 2 - (A. Yagüe)

Duet per a flauta guitarra - (J. Homs)

II

De versus - (G. Fernández Alvez)

Siluetas (suite) - (J. Legido)

Solo a solo - (C. Prieto)

Día 20

20 horas

QUINTETO DE VIENTO "MEDITERRANEO"

Programa:

I
Tres piezas para quinteto de Viento
(F. Calés Otero)

Divertimento a cinco - (J. Muñoz Molleda)

Quinteto en re menor - (V. Echevarría)

II

Pentasonans - (M. Angulo)

Texturas y estructuras - (G. Gombau)

A veces - (C. Prieto)

CONFERENCIAS

Día 6

18,30 horas

"El compositor y su obra"

ANTON GARCIA ABRIL

Día 20

19,30 horas

"El compositor y su obra" CLAUDIO PRIETO

CURSOS

Días 7, 9, 14 y 16

19 horas

"Evolución del lenguaje musical a lo largo
del siglo XX"

JAIME ORTS BENEYTO

Día 10 - 16 a 19 horas

Día 11 - 10 a 13 y 16 a 19 horas

Día 12 - 10 a 13 horas

"Parámetros de la música contemporánea
en la educación musical básica".

(Hacia una pedagogía de la expresividad).

LUCIANO GONZALEZ SARMIENTO



Martti Talvela (izquierda) con Karl Ridderbusch en «El Oro del Rhin».

hacia añorar a cantantes pretéritos de repertorio wagneriano. Algo que, tal como están hoy representadas algunas cuerdas de dicho repertorio, suponía que el bajo finlandés fuera el elemento más descollante del equipo, en teatros o grabaciones. Pero en territorio wagneriano Talvela podía ser también, por la nobleza y lirismo de su timbre, un Rey Marke compungido y patético o un Landgrave paternalmente distante. Asimismo, sabía dar a Fasolt y Daland la rudeza y codicia requeridas. Fue Talvela, pues, por encima de todo un cantante de órbita wagneriana (su interés por el mistagogo de Bayreuth se extendió al ámbito coleccionista, reuniendo una considerable biblioteca sobre el compositor, que incluía libros editados desde 1875 hasta nuestros días).

Aparte de Wagner, Talvela destacó en

dos personajes mozartianos: el citado Sarastro, sin rival en su generación, salvo Kurt Moll (cinco años menor que el finlandés) y Osmin de *El rapto en el serrallo*, de sobria y estudiada comicidad, de fría animosidad.

Desde 1970, Talvela incorporó a su lista *Boris Godunov* de Mussorgsky; antes había sido, en la obra, un Pimen impresionante. *Boris Godunov* fue la primera ópera escuchada por Talvela adolescente y la llegaría a cantar en ruso, naturalmente, pero también en inglés y finlandés. Y, además, en la versión original y en arreglo de Rimsky Korsakov. La primera edición original discográfica la protagonizó Talvela para EMI en 1976. Digamos que su Boris es importante, aunque resulte bastante frío al lado del de Christoff o Pirogov. De Mussorgsky cantaba Talvela tam-

bién el Dosifei de *Kovantchina* (que el pasado enero interpretó magnífico en el Liceo).

Talvela era, asimismo, habitual intérprete de música religiosa: *Missa Solemnis* de Beethoven; *Requiem*, de Verdi (y de Mozart); *La pasión según San Mateo* de Bach.

Como cantante de *lied* Talvela exhibió un renovado interés por el *Winterreise* de Schubert antes citado, que prácticamente fue su caballo de batalla en salas de concierto. Y junto a este Schubert los románticos alemanes, con Schumann en cabeza y los rusos. Y, cómo no, compositores de órbita norteeuropea, Grieg y Sibelius los mayormente difundidos. En este registro, Talvela dejó una memorable versión de los *Cantos y Danzas de la muerte* de Mussorgsky, grabado en 1981. Y entramos así en el capítulo de realizaciones discográficas del bajo finlandés. Por suerte ha quedado constancia de todos sus principales personajes operísticos. Sarastro, en dos ocasiones: con Solti en 1969, en Levine en 1980, la edición eterna, donde están todos los diálogos hablados de la puesta salzburguesa de Ponnelle. El rey Marke de *Tristán e Isolda*, con Böhm y la Nilsson, de quien Talvela hablaba (no era sordo) maravillas. Fasolt en dos ocasiones igualmente: con Böhm en 1966 y al año siguiente con Karajan. Fue Osmin para *El rapto* de Solti en 1984, siendo el elemento más interesante del reparto. Daland en 1968 para Klemperer, mejor rodeado que ocho años después con Solti. Los tres papeles de sus importantes debuts respectivos: Sparafucile, Titurel y Gran Inquisidor los grabó con Sutherland y Pavarotti, bajo Bonyngue, el primero. El wagneriano con Knappertsbusch, en su debut en Bayreuth; y el Gran Inquisidor junto a Ghiaurov, Tebaldi y Bergozzi para Decca en 1965. El legado discográfico de Talvela se enriquece con dos propinas agradecibles: *Don Fernando de Fidelio* de Beethoven, con Böhm en 1969 y el Comendador de *Don Giovanni*, de Mozart en 1966 y siempre con Böhm. Y, volviendo a Wagner, completó sus prestaciones a este músico con el Hunding terrorífico para Karajan en el ciclo que grabó el director salzburgués en 1966.

Con Talvela desaparece uno de los representantes más cualificados de su cuerda y repertorio. Sin embargo, nos quedan Kurt Moll y sus coterráneos Matti Salminen (de 1945) y Aage Haugland (danés de 1946) para llenar, en cierta medida, el vacío.

Fernando Fraga

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

Cuando se busca la mejor Alta Fidelidad hay que entrar en el sonido Digital. Y Philips le abre la puerta de este nuevo mundo con su sistema totalmente digital. Tres piezas únicas de avanzada tecnología firmadas por el creador de la tecnología CD.

Reproductor Digital de Compact Disc CDD-882.

El sonido digital inicia su futuro con el CDD-882. El primer reproductor totalmente digital con unas prestaciones y operatividad no igualadas y que representa lo más alto de la gama de Reproductores de CD Philips. El mando a distancia, el sistema FTS para selección de temas, la programación aleatoria "Shuffle Play" y su sistema de carga "Linear Skate" son algunas de las avanzadas ventajas que Philips ha incluido en el CDD-882. Pero lo más importante es su exclusiva conexión digital para amplificadores digitales, como el DFA-888.

Amplificador Digital DFA-888.

El DFA 888 es el primer Amplificador Digital capaz de ofrecer la misma pureza de sonido que un Reproductor de Compact Disc gracias a la combinación de filtros digitales y cuádruple frecuencia de muestreo. Además permite conectar digitalmente señales de CD (44,1 kHz), DAT (48 kHz) y radio FM vía satélite (32 kHz). La potencia nominal de 2x115 watos, la conexión CD Direct y el selector de grabación separado son ya de por sí motivos para reconocer la superioridad tecnológica de Philips.

Sintonizador Digital FT 880.

Una pieza maestra entre los Sintonizadores Digitales que empieza a ser superior ya en la entrada de señal: Doble entrada de antena para reconocer emisoras locales o distantes. La estabilidad de la señal se consigue por un decodificador PLL y existen además filtros (SISC y para 19 y 38 kHz) que limpian la señal. La búsqueda de emisoras automática o manual termina de completar la impresionante calidad de la tecnología Philips del FT 880.



Basat, Ogilvy & Mather

DIGITAL HI-TECH

Ahora está claro: el futuro de la Alta Fidelidad es Digital. Y el líder seguirá siendo el mismo: Philips.



PHILIPS



La música y el psicoanálisis

las canciones que me enseñó mi madre

Son conocidas las numerosas fuentes literarias del psicoanálisis. Leyendo a los clásicos griegos, a Dostoievski, a Shakespeare, a Goethe, Sigmund Freud se encontró con Edipo, Hamlet, los chicos Karamazov y su papá, Werther y Fausto. Hay también mucho de filología clásica en su discurso, pues el psicoanálisis es una constante meditación del lenguaje sobre sí mismo.

Por el contrario, los contactos de Freud con la música son esporádicos e insignificantes. Se los puede reducir a lo anecdótico y psicoanalíticamente, interpretarlos por su ausencia. La música está negada en el freudismo. Desdeñada, censurada, acaso temida. No escuchada, en suma.

Era difícil, ciertamente, en la Viena de Freud, permanecer ajeno a la música. La ciudad era y es musical pero a ello hay que agregar, además, en tiempos de la secesión, el dodecafonismo, Mahler en la Opera, en el esplendoroso y demoníaco final de la monarquía, un período de especial desarrollo para el arte del sonido puro. Freud prefirió las artes del sondo impuro, acaso porque le daban más campo para la higiene.

Esta resistencia de don Sigmund ha sido descifrada por algunos psicoanalistas con resultados diversos y armoniosos. Theodor Reik entiende que Freud se defendió de la música para no ceder a sus oscuros poderes, adversarios de la comprensión y del análisis. Error, al vez, del fundador; ponerse fuera del juego, asumir sólo el punto de vista de la lucidez y la consciencia. Observar el inconsciente como ajeno, negando el propio inconsciente, las propias partes incomprendidas o incomprensibles.

La fobia a la música puede ser, en Freud, una manera de fobia a su condición de judío, que tanto tiene que ver con sus teorías acerca del sesgo patriarcal de nuestra cultura y, de otra parte, con la incómoda situación de los judíos en la sociedad austrohúngara. La música es muy importante en la liturgia y en el folclore hebraicos. Está asociada estrechamente con el culto y con la *koy-né* de un pueblo disperso, una nación multinacional y sin Estado.

¿Era esta fobia a lo judío la misma fobia a lo materno? Freud parecía más bien misógino y en sus medios próximos hubo pocas mujeres: su hija Anna (después de todo, era parte de la familia) y el indetenible marimacho de Lou Andreas Salomé. La madre, la mú-



Sigmund Freud

sica, la tiniebla y lo femenino quedan fuera de la masonería inicial del psicoanálisis, cosa de hombres, patriarcalista y machista.

Esta fobia se prolonga en el tiempo. La sostienen los surrealistas, para los cuales el freudismo es tan decisivo. El papa-papá André Breton llegó a prohibir la asistencia a conciertos de su dis-

cípulo André Masson. Jacques Lacan, que proviene del surrealismo y refunda, una vez más, el psicoanálisis, abunda en fuentes literarias, pero en las 300 páginas de sus *Ecrits* no se menciona a un solo músico.

Los trabajos psicoanalíticos sobre la música y los músicos son escasos. Wagner ocupó a Graf, a Otto Rank (más

bien desde el punto de vista literario) y a Marie Bonaparte. Esman escribió sobre Mozart y Newman, sobre Beethoven. En 1965 André Michel (*L'école freudienne devant la musique*) hizo el parvo inventario del tema.

No obstante, hubo músicos, y algunos eminentes, en el entorno de Freud, cuando no en su diván. David Bach, crítico musical del *Arbeiter Zeitung*, intervino, hasta 1911, en las reuniones de los miércoles del primitivo núcleo freudiano, en temas de literatura y música. Se le debe la organización de conciertos para obreros.

Max Graf perteneció a la Asociación Psicoanalítica vienesa hasta 1912. Intentó aplicar la nueva ciencia al estudio de la vida de los grandes músicos y así se conoce su ensayo sobre *El holandés errante* (1911). Su hijo Herbert Graf (1903-1973), reconocido director de escena operístico, pasó a la historia del psicoanálisis como «el pequeño Hans» o «Juanito», un caso analizado por Freud y que trata de una fobia infantil a los caballos.

Muy aficionados a la música fueron dos discípulos de Freud, Sandor Ferenczi y Theodor Reik. De ambos tiraremos en estas páginas, sobre todo del segundo, que se ocupó de temas musicales. No obstante, revisando las actas de la Asociación, de 1906 a 1918, se hallan numerosas citas operísticas (la ópera era un código cultural de primera importancia en un medio como el que evocamos) pero no referencias a la música como tal.

En los primeros años del siglo, fue fugaz paciente de Freud el gran director de orquesta berlinés Bruno Walter. El caso, narrado por Walter en sus memorias, vale la pena, tanto para describir un episodio crucial en la vida del músico como para evaluar la faena de alivio, más mágica que científica, que cumplió el ilustre don Sigmund.

Walter vivía una época de gran felicidad personal y profesional. Se había casado y habían nacido sus hijas Lotte y Gretel. Fue entonces cuando le sobrevino una parálisis del brazo derecho que le impedía dirigir orquestas y tocar el piano, sus dos oficios por excelencia.

Falto de explicaciones clínicas, acudió a Freud. Hoy diríamos que se trataba de una parálisis histérica, una autoagresión de Walter que lo inhibía para ejercer su papel directivo: su rol paterno: Freud lo interrogó por las aberraciones sexuales de su infancia. Don Bruno no supo qué decir: Pregunta ociosa, en verdad ¿Son difíciles de imaginar tales cosas para un sexólogo? Walter evocaba su infancia como inocente, horra de aberraciones.

La medicina aconsejada por Freud es muy curiosa: que se vaya a Sicilia,



Alma Mahler

un lugar griego mejor que Grecia. Pasarse varios meses sin pensar en nada y dedicándose a ver. La cultura griega es eminentemente visual. Clásica y paterna, podríamos decir hoy. El médico intentaba, oblicuamente, reforzar lo paterno del paciente, que andaba flojo.

Walter se marchó a Sicilia y aumentó notoriamente su conocimiento de lo griego, pero no se curó la parálisis. Para colmo, en Messina padeció un terremoto.

En vista de todo ello, Walter llama a su mujer y deciden marchar a la Riviera, a descansar y tomar sol. Acaso éste sea el remedio. Pero tampoco. De vuelta en Viena, Freud aconseja ahora retomar la vida normal y olvidarse del síntoma. El médico se hace responsable de que el músico deba suspender alguna actuación. Walter se acostumbra a tocar con una sola mano y a dirigir con un brazo y con enfáticas señas de

cabeza. Aprendió un nuevo oficio. Olvidó, se esforzó, confió, leyó a Feuchterleben (*Contribuciones a la dietética del alma*) y se curó.

¿Tuvo consecuencias esta historia en la novela familiar de los Walter? ¿Qué implicaba que un hombre, al convertirse en padre, sufriera esa pérdida momentánea de una de sus funciones paternas? Por lo que hace a la música, cabe recordar que Gretel Walter se suicidaría en 1939, por amores contrariados con el gran bajo italiano Ezio Pinza, el cual, oh vueltas de la vida, había cantado tantas veces el Don Juan con su padre (y con la Doña Ana de Elisabeth Rethberg, madame Pinza, de la cual se cuenta que perdió facultades vocales al divorciarse). Si insisto en todos estos chismes es porque el chisme es un elemento psicoanalítico de primer orden. En efecto, nuestro imaginario, los mitos de una comunidad, no son sino chismes, cosas que se creen porque se dice que ocurrieron, sin mayores probanzas.

El caso Mahler

De los músicos próximos es, sin duda, Gustav Mahler el más importante. Su caso, no obstante, es más el caso *Alma* que el caso *Gustav*, porque lo conocemos a través de unas páginas escritas por su mujer Alma María Schindler.

Ella lo define como «un buscador de sufrimientos». Como Brahms y Beethoven, dicho sea de paso. El dolor los vincula. De novio, él suele decirle: «Me he enamorado de tu hermoso rostro, en el cual se reflejan muchos sufrimientos».

La infancia de Mahler ha estado cargada de experiencias dolorosas y siniestras. Cinco de sus hermanos murieron de difteria, su padre brutalizaba a su madre, el propio Gustav presenciaba como un amigo violaba a una criada.

Terminó considerando amable toda huella de sufrimiento, y sufrible, todo amor. Esquivo antes las mujeres, tal vez seres amenazantes, portadoras del dolor de su madre, llegó doncel al matrimonio, ya cuarentón, cuando Alma (que prometía en sus nombres no tener cuerpo y ser virginal como María) apareció en su vida desprendiéndose de los brazos de otro músico, Alexander Zemlinsky, cuñado de Schönberg y animador de la Escuela de Viena, formada por seguidores de Mahler. Alma cerraba la trenza.

La relación se fue tiñendo de colores siniestros. Mahler compuso sus *Canciones para los niños muertos*, y, en 1907, murió su hija mayor. Cuando Alma veía jugar a las niñas en el jardín recordaba aquella música y sentía que el pa-

dre ya percibía a sus hijas como muertas. Tras la desaparición de la pequeña, Mahler no repasó ni dirigió más aquellas páginas agoreras.

¿Era para Mahler, la música, el lugar utópico de la felicidad? Con Otto, su hermano mayor, que también era músico, se marchó de su casa y se ganó la vida con su arte. Tal vez substituyó a un padre indeseable por el hermano favorito, primogénito, depositario de un deseo privilegiado, el cual terminaría en el suicidio. Otro hermano, Alois, se fue a América y se convirtió en rico rasta-cuero. Un sueño de Gustav, que obtendría de unas millonarias americanas una orquesta particular.

Mahler era un hombre de aspecto siniestramente romántico, de una vida dominada por la *Sehnsucht*, esa busca de la visión que lleva el anhelo infinito y a la infinita nostalgia. Potencias ocultas y demoníacas empujaban en su interior, según observa su amigo y descifrador, Bruno Walter, otro paciente freudiano. Alma lo veía como un demonio vestido de monje, un Savonarola quizá similar al de *Fiorenza*, la comedia de Thomas Mann, que se valdría del exterior mahleriano para el Gustav Aschenbach de su *Muerte en Venecia*. Enfermo cardíaco, por una malformación nativa, sufría crisis y desmayos regulares. Vivía atacado e intoxicado, como al borde del último día, en una suerte de crepúsculo mórbido mezclado de rito satánico y liturgia de lustración.

Era un niño angustiado ante las mujeres que se encontró con una doncella inexperta, según define la escena la astucia de Alma. Una señorita católica, conversa al librepensamiento, se juntaba con un judío convertido al catolicismo, un solterón gazmoño y represivo que le hizo quemar los libros de Nietzsche. Mientras hubiera en el mundo algún sufriente, se consideraba indigno de la dicha, en la tradición dolorista y mártir judeo-cristiana ¿Cómo iba a soportar a Nietzsche, que proponía sustituir a Cristo por Baco, la corona de espinas por la guirnalda de rosas? Su prócer era Dostoievski, no el pirado Fritz.

«Era un creyente cristiano» dice Alma «un judiocristiano que la tenía difícil. Yo era una cristiana pagana y la llevaba fácil». No tanto, en fin. Se sintió devorada por un canibal, obligada a parir tras embarazos complicados, a encerrarse en casa como un animal doméstico, vigilada por un hombre que sólo consideraba bello el dolor, que despreciaba la música de Debussy y porque «no le hacía daño». Intimamente, se fue alejando de él, se enamoró de su alumno Ossip Gabrilovich, de Walter Gropius, entonces un joven arquitecto, que le declaró su amor en una carta a Gustav. Este, en vez de sentirse halagado («te amo en tu mujer, en tu

alma» venía a decirle el muchacho) se ofendió terriblemente y se dedicó al delirio celotípico, a la persecución del impotente o el insuficiente sexual, cuya mujer busca en otro la satisfacción que no obtiene de él.

La llamaba «María» (nombre de la madre de Gustav y de la Virgen María mítica del cristianismo, la mujer que

no de la historia al cielo de la gracia (*Segunda Sinfonía*). Profeta como Wagner y Beethoven, titán como Jean Paul, inspirador de su *Primera Sinfonía*, al varón le queda la tarea de estructurar el discurso, sugerido por la gigantesca mudez de la naturaleza, esa unidad mística que es madre, que es mujer.

La música en el diván

Escribió Mahler en 1909: «Cuando escucho música —incluso cuando dirijo— puedo oír respuestas precisas a todas mis preguntas y sentirme totalmente lúcido y seguro o, mejor dicho, siento con toda claridad que no hay interrogantes en absoluto».

La música es la cesación de los interrogantes, la sutura de la pregunta por la respuesta precisa y adecuada, la inmovilidad dialéctica. Bien, pero todo ello a condición de que permanezca inarticulada, que carezca de significado, que sea un significante continuo que me significa cuando la escucho, afectivamente, sin que se pueda separar el signo de lo signado ni del sujeto que lo recibe. Todo es un mogollón unitario en que se es uno y el mismo con lo demás. La plenitud, tal vez primordial, último resto, amorfo, y difuso, de la fusión con la madre anterior al nacimiento. Arrullo y nana, rumor orgánico de los humores y los alientos maternos. *Sentimiento oceánico* lo denomina otro psicoanalista, Sandor Ferenczi, en su libro *Thalassa*, donde rastrea sus huellas en una experiencia muy parecida a la escucha musical, la cópula.

Me parece que es Georg Groddeck (*Música e inconsciente*, 1932) quien, desde unos supuestos psicoanalíticos, tal vez algo sumarios, más ha trabajado el tema.

Música viene (sigo a Groddeck) del latín *musa* y del griego *montia*, es decir «lo significante, el dador de sentido». Es esa fuerza primordial, constantemente productiva de significados, que no puede ser convertida en significado ella misma. Es lo *Urmenschlich*, lo humano originario, primitivo. La razón, que tiene que ver con el número y el cálculo, no la produce ni la acoge, apenas si puede ordenarla (en efecto: existen ciencias musicales, como la morfología y la armonía auxiliadas por técnicas como la ritmología y la melografía).

La música, pues, fluye constantemente de esa entidad primaria que no puede significarse, y ataca a zonas independientes de la inteligencia. Un lactante puede ser afectado por la música, no por el lenguaje. Un niño puede ser músico (no filósofo, ni novelista, ni político). Un idiota puede repetir rit-

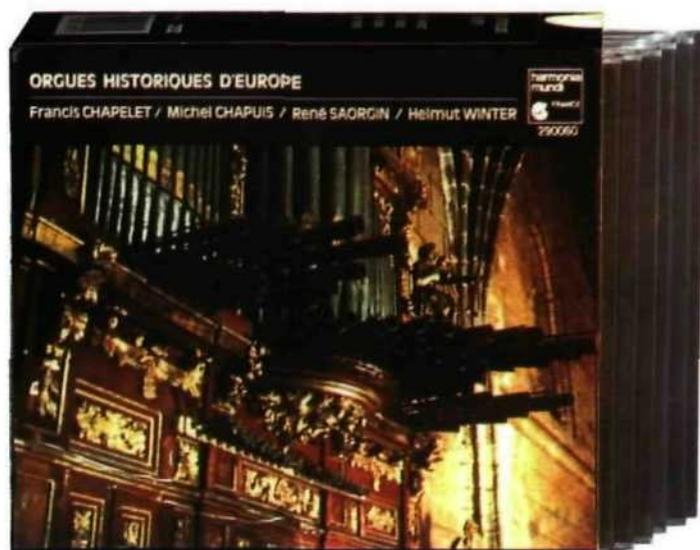


nos redime del pecado de Eva). La amaba como a su madre pero la trataba como a su hija. Ella lo amaba como a su padre pero lo trataba como a su hijo. Un mundo simbólico en que se encontraban todos los deseos incestuosos. Ella seguiría buscando en el varón creador al hombre fascinante (Oskar Kokotschka, Franz Werfel) y sus hijos tenderían a morir de pequeños. El fue en busca de Freud.

Se encontraron en Leyden, Holanda, en 1910, durante el veraneo del doctor. Caminaron y hablaron durante cuatro horas. Freud lo tranquilizó: su mujer nunca lo dejaría, pues buscaba en su marido a un padre y Mahler lo era. Todo estaba en su lugar y seguiría estándolo. Mahler moriría en 1911.

La mujer y la música son, en Mahler, fuertemente ambivalentes. Adagio elegiaco y orgasmo sereno, alternan con estallidos de apocalipsis, cóleras divinas de Papá que destruye el mundo, avergonzado y cabreado por lo mal que lo ha hecho. Temor de caer bajo el influjo de la mujer, de ser sometido y castrado y, en el polo opuesto, la mujer como la redentora del segundo *Fausto* (*Octava Sinfonía*), voz de la resurrección que eleva a Dante del infier-

ORGANOS HISTORICOS DE EUROPA



ESPAÑA / BALEARES

Palma de Mallorca : Sant Agustí y Sant Geroni

ESPAÑA

Trujillo / Covarrubias

FRANCIA

Malaucène

FRANCIA

Marmoutier / Saint-Maximin

ORGANOS ITALIANOS

Brescia / Bastia

ALEMANIA

Trebel / Altenbruch

Organistas :

Francis Chapelet

Michel Chapuis

René Saorgin

Helmut Winter

HMA 290060

*Un álbum de 6 discos compactos
al precio de 2*

harmonia mundi, 30 años de prestigio



mos y melodías. La música surge del inconsciente y actúa sobre él. Como él, es energético y seductora. Hay una llave (digámoslo musicalmente: una clave) que abre sus sagradas puertas, algo que, en la generosa y temible frase de Groddeck, es «más humano que el hombre».

¿Qué es eso más humano que el hombre y del cual el hombre es portador? ¿No se parece demasiado a lo sagrado, aquello que es el depósito de todo lo deseable, pero que no puede tocarse? ¿Y la madre, ser único que tampoco puede tocarse?

Groddeck ve en el pentagrama, ámbito vacío dividido en nueve partes (cinco líneas y cuatro espacios) un símil del útero materno, cuya cifra es el nueve, número de meses en que el niño se ges-

síntesis del hijo con la pareja de los padres.

Bien, pero ¿cuándo están unidos los tres, como en el acorde tonal, sino antes del nacimiento? Nacer es separarse de la madre, no sólo físicamente, sino socialmente. Nacer es caer en el mundo, que es un sistema de distinciones, de separaciones, de límites: un sistema paterno. Dejamos de ser *eso* para ser el hijo de nuestro padre, que nos adjudica un nombre con el cual seremos identificados en la sociedad, y nos separa de la madre por el tabú del incesto, fundando en nosotros la noción de cultura.

Es decir, que al nacer muere ese sujeto anterior al sujeto, del que no guardaremos memoria puntual porque no está asociado al lenguaje, que es un

dido. Por ello se asocia fácilmente con la madre, pues ese presujeto, fue uno con ella. Por eso, el padre la codifica, convirtiendo su formulación en un lenguaje con reglas fijas de composición. Como todo lo que tiene que ver con la madre, cae bajo la legislación paterna, para que el sujeto pueda existir y sea posible la cultura.

Esto explicaría, más allá de toda fobia personal o grupal de Freud, que el psicoanálisis no se ocupe de la música, pues el psicoanálisis se ocupa del sujeto, es decir de la trama de historias y discursos, que emite ese portador del lenguaje. No obstante, la música existe e insiste, que es lo importante. Como el inconsciente, ni más ni menos.

Theodor Reik ha intentado rescatar para la tarea psicoanalítica algunos elementos sugeridos por la música (la música en tanto discurso, subrayemos, recordando las peloteras que se organizaron entre Claude Levi Strauss y Umberto Eco acerca de si se dan en ella las dos articulaciones del lenguaje, señaladas y exigidas por Ferdinand Saussure).

Escucha Reik en el discurso del analizando ciertos elementos que retornan obsesivamente como una melodía, es decir que se estructuran musicalmente para promoverse como obsesión. Percibir esta organización musical es iluminador para el analista. Hay en ello algo así como palabres o frases de una lengua extraña, bárbara, que irrumpen en el lenguaje habitual. Una incrustación o inserto para siempre indescifrable.

Algo parecido es lo que Freud describe en un pasaje de su *Psicopatología de la vida cotidiana*, la aparición de ese lenguaje -otro que obliga a la reflexión ante el obstáculo. Es como si fuéramos portadores de una palabra que nos habla y que nos obliga a desmontarla (a de-construirla, como se dice ahora) pero que no entendemos. La música actúa, entonces, como conformadora, como co-formadora del lenguaje, al menos de su elocución.

Ello, si se quiere, es un planteamiento de cuño wagneriano: hay algo inefable que nos hace hablar. Lo inefable es la música y la palabra surge de ella y se adapta a ella, hasta que la somete a su juego de significación. Esto es, de alguna manera, lo que ocurre en la música-poesía de Wagner. Hay un sujeto-otro (traduzcamos al freudismo) que, de manera infusa e imperiosa, nos hace hablar. Ese otro somos nosotros y tanto la consciencia como la ciencia se le superponen como una superestructura. Es el inconsciente, que nos dice, pero canta.

Las asociaciones del lenguaje (candencias, tonos, melodías, armonías, oposiciones disonantes, etc) pueden ser



Gustav Mahler

ta. La clave sería el símbolo viril, que ocluye el regazo materno y lo hace fructificar. Pájaro en celo que canta y se colorea, como si fuera músico y pintor. Canta la eterna canción del mar. El océano del sentimiento oceánico. No el ser (*Sein*) sino el llegar a ser, el transcurrir (*Werden, Vergehen*).

Otra observación numeral sirve a nuestro autor para insistir en el lugar anterior al Edipo que la música señala, y consiste en la importancia que tiene en la música el número tres. Más estrictamente, se trata de la música tonal, con sus dos estructuras triádicas: levarecadere-resolución y tónica-mediante-dominante. El hombre es la unidad en la tríada (*die Dreieinheit*),

aprendizaje proveniente del padre. Lo llevaremos toda la vida sin saber quién es y sin poder acceder a él, teniendo a su respecto, la oscura noción de haber sido y no ser. Menos que un sujeto, puesto que no estuvo nunca sujetado a una identidad. Más que un sujeto, por la misma razón. Inabordable como lo sagrado y como la madre. Es «el hombre que siempre va conmigo» según define un poeta, Antonio Machado. O un sujeto tachado por el sujeto, según palabras de un psicoanalista, Jacques Lacan (tan poco melómano, el pobre).

En este esquema, y ya dejo de complicar al señor Groddeck, se me ocurre que la música es como el equivalente del lenguaje de ese sujeto originario y per-

musicalmente descritas. El lenguaje está habitado por la música como una mansión embrujada, por sus fantasmas. Por eso habla Reik de *the haunting Melody*, la melodía que carga de fantasmas al lenguaje. La música es inmediata (Schoenhauer diría que es la corporización inmediata del querer) y el lenguaje es siempre mediato.

Esta construcción ataca, desde luego, todo intento de concebir la música como expresiva. Expresar es exprimir, apretarse las carnes para sacar lo que llevamos dentro. Si esto que llevamos dentro no se puede sacar, ni siquiera tocar, ya me dirá usted. Cuando estaba componiendo su *Segunda Sinfonía*, Mahler escribió a Max Marschalck que no producía música para expresar la intimidad de su sentimientos, sino para abrirse a un más allá sin espacio ni tiempo. No es Gustav Mahler el que escribe, sino ese otro que se ha quedado o espera en un lugar sin historia. Una música, desde luego, sin literatura, sin programa, sin plan preconcebido (todo lo contrario de lo que Mahler creía hacer, digamos de paso: su música está cumplidamente preparada y explicada por él mismo, con palabras más o menos buenas). Lo único que se siente en la música, dice Mahler, es la dicha pasada que se evoca en el camino al cementerio, durante el entierro de un ser

querido (¿el entierro del sujeto anterior al sujeto?). Sólo se canta lo perdido, afirma, de nuevo, Antonio Machado, haciendo de todo canto, una elegía.

La música es la metáfora de las pulsiones, afirma Guy Rosolato. Tan sólo la metáfora, una figura retórica que vincula fugazmente dos términos que se descubren misteriosamente afines, como en una feliz combinación armónica. Cuando se escucha a un analizando es como si estuviéramos en un concierto en que el intérprete no sabe una partitura que el autor conoce bien (el autor es el inconsciente). El analista es una es-

cucha avisado (avezado) que debe memorizarla y entender algunos de sus trucos: ¿es sonata o sinfonía? ¿en qué tonalidad y modo está escrita? ¿no será atonal y carecerá de modo? etc.

Parecida al trance, a la hipnosis, a la subjetividad abstracta del otro que soy yo y que no conozco, sino vagamente reconozco, la música se parece, aceptémoslo, al psicoanálisis. Tal vez Freud se negó a admitirlo por temor a que los músicos le dijeran «¿Para qué queremos esa ciencia nueva si tenemos esta magia antigua?»

Blas Matamoro

BIBLIOGRAFIA

- Theodor Reik: *Variaciones psicoanalíticas sobre un tema de Mahler*, trad. de Ignacio Gómez de Liaño, Taurus, Madrid, 1975.
 Theodor Reik: *Psicoanálisis aplicado*, Hormé, Buenos Aires, 1967.
 José Ferrés: *Freud y la ópera*, FCE., México, 1985.
 Alma Mahler-Werfel: *Mein Leben*, Fischer, Frankfurt, 1963.
 Idem: *Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe*, Bertmann-Fischer, Wien, 1949.
 Arnaldo Liberman: *Gustav Mahler o el corazón abrumado*, Altalena, Madrid, 1982.
 Bruno Walter: *Theme and Variations. An Autobiography*, by James A. Gals-ton, Alfred Knopf, New York, 1946.
 Idem: *Gustav Mahler. Ein Porträt*, Fischer, Berlín, 1957.
 VV AA: *Psychanalyse et musique*, Les Belles Lettres, Paris, 1982.
 Las obras de Sigmund Freud citadas en el texto tienen numerosas ediciones en castellano.

Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE

Temporada 1989-1990

1	OCTUBRE Jueves, 5 Viernes, 6	Director Árpád Jód	CHARLES POULENC Himno a la Justicia, op. 14 Concierto para dos pianos y orquesta en re menor Solistas: Katia y Marielle Labèque (piano) STRAVINSKY La Consagración de la Primavera
	Jueves, 12 Viernes, 13	Director Michel Plasson	MAGNARD CHAUSSON FAURE Poema del amor y del mar, op. 19. Solista: Colette Alliat-Lugaz (soprano) Requiem, op. 48. Solistas: Colette Alliat-Lugaz (soprano) y Gilles Cachemille (baritono) Coro de RTVE
3	Jueves, 26 Viernes, 27	Director Árpád Jód	SARDA R. STRAUSS Obra de encargo Concierto para trompa y orquesta num. 2 en Mi bemol mayor Solista: Theo Schoenbrod (trompa) NIELSEN Sinfonía num. 4, op. 29, «Inextinguible»
	NOVIEMBRE Jueves, 9 Viernes, 10	Director Antoni Ros-Marbá	MONTSALVATGE STRAVINSKY Sinfonía de Requiem Oedipus Rex. Solistas: Margarita Zimmermann (contralto), Thomas Randle (tenor), Alfonso Echeverría (baritono), Stafford Dean (bajo) e Coro de RTVE

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

Los conciertos impares corresponden al Abono A

Los conciertos pares corresponden al Abono B



Con el patrocinio de

COMUNIDAD DE MADRID



CONSEJERIA DE CULTURA

LES ARTS FLORISSANTS

Auditorio Nacional • 11 de Octubre

MSTISLAV ROSTROPOVITCH

Auditorio Nacional • 12 de Octubre (BBV)

 **BANCO BILBAO VIZCAYA**

LA STRAVAGANZA

Getafe • 12 de Octubre

ORQUESTA SINFONICA DE BAMBERG

Auditorio Nacional • 13 y 14 de Octubre

CUARTETO DE SAXOFONISTAS DE MADRID

Aranjuez • 14 de Octubre

GRUPO ESPAÑOL DE METALES

Manzanares del Real • 14 de Octubre

**ORQUESTA Y CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID
INICIACION A LA MUSICA**

Auditorio Nacional • 15 y 22 de Octubre • 5 y 12 de Noviembre

**CONCIERTO DE MUSICA FRANCESA PARA CLAVE Y ORGANO
EN HOMENAJE A OLIVIER MESSIAEN**

JOSE RADA

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando • 21 de Octubre

ORQUESTA FILARMONICA DE ESTRASBURGO

Auditorio Nacional • 26 de Octubre

VI MARATON INTERNACIONAL DE PIANO Y MUSICA DE CAMARA

Auditorio Nacional • 28 y 29 de Octubre

HOMENAJE A CARMELO BERNAOLA

Auditorio Nacional • 31 de Octubre (SGAE)



Sociedad General de Autores de España

PIOTR PALECZNY

Getafe • 3 de Noviembre • Pozuelo de Alarcón • 4 de Noviembre

Aranjuez • 5 de Noviembre

RECITAL LUCIA POPP

Auditorio Nacional • 15 de Noviembre

**FESTIVAL DE OTOÑO
1989**

AMPER


CAJA DE MADRID



EMIL ALEX VON KOETTELIZ

Roger Norrington, la revolución de la objetividad

SCHERZO.—*En todas sus biografías oficiales aparece una frase: «su promisorio carrera musical se vio abruptamente interrumpida cuando sus jefes, en la empresa donde trabajaba como editor, decidieron mandarle a Africa». ¿Qué demonios es lo que hacía usted en Africa, exactamente?*

ROGER NORRINGTON.—Bueno, ...tal y como está escrito, parecería un fragmento de la biografía de Alfonso Aijón, ¿no? (*entre grandes risas*). Bueno, también habría que decir que tal y como está escrito no es exactamente cierto, es decir, es cierto que fui a Africa, pero..., bueno, hablar de la promisorio carrera musical «abruptamente interrumpida»... Bueno, tampoco fue así exactamente. Para ser totalmente honestos habría que decir que la redacción es un poco enloquecida: lo primero de todo es que yo ni siquiera estaba inmerso en una carrera profesional, por lo menos no había una dedicación plena en aquel momento, estamos hablando del año 1962; de hecho, yo era poco más que un *amateur*, era un violinista *amateur*, un cantante *amateur* y un director de orquesta meramente aficionado, y es que decir otra cosa sería una barbaridad. Yo no ganaba absolutamente nada de dinero con la música.

Lo que sí es cierto es que en el momento de ser enviado a Africa por mis superiores, mi trabajo en la música parecía tomar un derrotero más profesional, estaba empezando a tener logros de una cierta importancia, y sólo en ese sentido, se puede decir que mi traslado supuso una cierta ruptura. Pero también quisiera puntualizar que mi estancia en Africa fue muy breve, apenas duró unos meses y en cuanto volví a Londres presenté mi dimisión para dedicarme por entero a la música, ahora ya con carácter profesional. En cuanto a Africa, bueno, mi trabajo me hacía responsable de la actividad de mi empresa en Kenya, Tanzania, Tanganica y Uganda.

S.—*Grandes centros musicales...*

R.N.—(*riendo*) ¡Sí, tal como usted lo dice, grandes centros musicales! Pero déjeme decirle que Africa fue para mí una experiencia fascinante, y que allí, en aquellos grandes espacios, tuve oportunidad de pensar mucho y de reflexionar, de replantearme toda mi vida y de pensar en el futuro; y en ese aspecto debería decir que estoy agradecido por haber viajado a Africa, porque Africa me hizo, de alguna manera, reencontrarme conmigo mismo, o quizá encontrarme por vez primera y, sobre todo, me hizo tener una idea definitiva de aquello que quería hacer: quizá, de no haberse producido aquel viaje, yo a lo mejor estaba todavía trabajando, en el día de hoy, para la misma firma editorial.

S.—*Antes de marchar a Africa, usted ya había creado en Londres el Coro Schütz...*

R.N.—Sí, exactamente, y de hecho el primer concierto lo dimos justamente antes de mi partida a Africa.

S.—*Si le parece que hablemos directamente de música, quizá sería interesante recordar que hace aproximadamente veinte años, supongo que por entonces el Coro Schütz estaba recién fundado, usted grabó un disco de música coral de Héctor Berlioz, con páginas muy poco conocidas; considerando su reciente grabación de la Sinfonía Fantástica y la que ha de realizar en 1991 de Romeo y Julieta, ¿podría decirse que este antiguo disco representa el comienzo de su fascinación por la música de Berlioz?*

R.N.—¡Oh, qué interesante que me recuerde usted esto! Y es cierto, debió ser hace unos veinte años, sí, debimos grabar aquel disco hace veinte años... la realidad es que yo siempre he sido un *fan* de la música de Berlioz, y debo decirle que tuve la ocasión de estudiar mucha de esa música junto a Colin Davis, quien, por aquellos años, era director del Conjunto Operístico de Chelsea, en el que yo trabajaba: yo cantaba en aquel grupo, y también tocaba de vez en cuando. Y lo que resulta curioso es comprobar que por aquellos años, unos cuantos de entre noso-

tros formábamos una especie de *círculo Berlioz* muy especial, y en él estaba, naturalmente, Colin Davis, pero también Hugh Macdonald, que hoy es el editor de las versiones revisadas, críticas, de la mayor parte de las obras de Berlioz, y también estaba Johnny Warrack, y David Cairns, que tradujo las *Memorias* y ahora está embarcado en la redacción de una magna biografía, y... bueno, también estaba yo y entre todos formábamos una especie de círculo de *ingleses enloquecidos por Berlioz (riendo de nuevo)*, todos sentíamos una fascinación imparable por la música de Berlioz, y es que, más o menos al mismo tiempo, casi todos, juntos o por separado, nos habíamos dado cuenta de qué gran compositor era, y ese disco que usted cita es una muestra de las investigaciones, de los esfuerzos que hacíamos por recuperar cualquier partitura de Berlioz, por recóndita o anónima que fuera o se hallara..., lo curioso de todo esto es que, si usted piensa que el Coro Schütz fue una agrupación nacida y dedicada primordialmente a música del siglo XVII, incursiones como las que usted acaba de comentar eran algo así como *viajes al otro mundo*... La verdad es que con el Coro Schütz hicimos casi todo el repertorio imaginable, porque recuerdo también otro disco con música de Bruckner y de Richard Strauss, con los motetes de Richard Strauss, por el que yo siento un afecto extraordinario y que pienso que es uno de los logros más interesantes realizados, en general, por una agrupación coral en Inglaterra en aquellos años, ¡y pido perdón por mi petulancia!, y recuerdo que también grabamos música de Mahler y coros de Mendelssohn... En fin, un repertorio amplísimo... En fin, con todo esto le quiero indicar, y es una característica muy particular, que a mí me interesan muchas cosas, ¡muchísimas cosas! Quiero decirle que con el Coro Schütz yo tenía un interés enorme por la música de William Byrd, o la de Palestrina, que siempre me fascinó..., pero que como violinista, tocando, como hice de hecho durante muchos años, en las orquestas de Londres, o de fuera de Londres, interpretaba sobre todo el repertorio clásico romántico..., y ocurre que también, a título personal, me ha interesado siempre la música de vanguardia, la más reciente... En fin, que soy una persona que mira hacia muchos lugares, quizá no a la vez, sino sucesivamente, y entonces me ocurre que en un momento dado me puedo volver absolutamente obseso por una determinada música, o por unos autores... y, bueno, ahora ocurre que yo estoy embarcado, sobre todo, con mi conjunto, con los London Classical Players, en Beethoven, en Berlioz y parcialmente también en Schubert, pero que en otro momento puedo dedicarme a otra música completamente distinta. Es curioso que, por ejemplo, en países como en Italia o Portugal, se me conoce, sobre todo como especialista en música del siglo XX y música de vanguardia, porque paradójicamente en esos países es el repertorio que más he cultivado.

S.—*Es curioso que comente usted todo esto, porque yo, que escuché y estudié con mucho interés, hace casi dos décadas, esos discos de Berlioz, o el de los motetes de Richard Strauss, cuando hace tres o cuatro años volvió usted, si se puede decir así, a la vida musical, grabando discos y dando conciertos con los London Classical Players, me pregunté, y me imagino que otras personas pudieron tener una sensación parecida, si este Norrington era el mismo Roger Norrington de las grabaciones corales de entonces...*

R.N.—¡Ya me lo imagino! (*entre grandes risas*). ¿Será este mismo chico, será la misma persona, me lo habrán cambiado? Bueno, bromas aparte, yo soy muy consciente de esa laguna que parece haber habido en mi vida musical y, sobre todo, en mi vida discográfica, porque yo me he pasado lustros sin grabar un solo disco: y es que ocurre que durante muchos años me he dedicado a la ópera, he trabajado exclusivamente en el mundo de la ópera. Y debería decirle que cuando terminé de trabajar en la ópera caí en una especie de colapso..., realmente es tanto el tiempo, las fuerzas y la energía que hay que dedicar a ello, ¡pero no me arrepiento en lo más mínimo!, y, además, debería añadir que durante esos años me dediqué a un trabajo de investigación, un trabajo de investigación cuyos frutos son precisamente las actividades que ahora realizamos, las grabaciones que hemos ido produciendo en los últimos meses. En aquellos años, en los años de la ópera, con mi conjunto no creo haber hecho más allá de dos o tres conciertos al año, pero algunos de ellos fueron muy

significativos: nosotros hicimos el primer *Mesías* con instrumentos originales en el Reino Unido, anterior incluso a la grabación realizada por Christopher Hogwood, que se verificó justamente unas semanas después de nuestra interpretación, y también brindamos la primera interpretación de la *Pasión según San Juan*, de Bach, con instrumentos originales en Inglaterra. Y también hicimos, ahora me acuerdo, la primera interpretación inglesa, con instrumentos originales, de las *Vísperas*, de Monteverdi.

S.—*Querría formularle una pregunta un poco difícil: a mediados de los sesenta, en el terreno de la música antigua y de los instrumentos originales, sólo contábamos con un pionero solitario llamado Harnoncourt al que muy pronto se unió, en esta misma época, un hombre de Holanda, cuya fama iba a expandirse internacionalmente en muy breve plazo, que era Gustav Leonhardt; bien, a partir de los setenta y principios de los ochenta nos encontramos con una verdadera diáspora de intérpretes de la música antigua, tales como la familia Kuijke, Música Antigua de Colonia con Reinhard Goebel, Frans Brüggen, y en Inglaterra, naturalmente, gente como Christopher Hogwood, Trevor Pinnock o el desaparecido David Munrow, además de Andrew Parrott y algunos otros. Bein, ¿me podría decir qué papel juega cerca ya del final de los ochenta, un hombre no demasiado joven, llamado Roger Norrington, que de alguna manera reaparece en el panorama musical, que también emplea instrumentos originales —aunque quizá lo más importante sea su estudio sobre la recuperación de los metrónomos originales de los autores—, que tiene de inmediato un éxito extraordinario y casi deja en la sombra a todos los demás desde un punto de vista comercial? ¿Dónde ubica usted exactamente a este Roger Norrington?*

R.N.—(*Sonriendo irónicamente, y comenzando a contestar muy despacio*). Biennn..., yo le costaría de una forma un poco extraña: si usted escucha uno de los discos que hicimos hace ahora casi veinte años, con el Coro Schütz, uno precisamente con obras de Schütz, de motetes para doble coro podrá usted ver en el inventario de instrumentistas, que tocando el continuo aparece un muchacho bastante joven llamado Christopher Hogwood, y que otro de los instrumentistas es precisamente David Munrow, cuya importancia y significación, entre paréntesis, a mí me parece importantísima, quizá superior a la de muchos que usted ha citado anteriormente. Con ello quiero decirle que yo descubrí todas estas cosas, todos estos temas en los que hoy trabajamos, como usted bien indica, tantas personas, prácticamente al mismo tiempo que los demás, y como le he indicado hace un momento al hablar del tema del *Mesías*, y de nuestra primera interpretación con instrumentos originales y la inmediata grabación de Christopher Hogwood, en algunos casos, desde el punto de vista de la interpretación de las obras, mi grupo y yo fuimos los primeros, lo que pasa es que no teníamos entonces la conexión con el mundo del disco que ahora tenemos, y eso, paradójicamente, es importantísimo, casi parece trascendental, aunque no debería serlo, pero desgraciada o afortunadamente es así. Quiero con ello decirle que yo estaba en la brecha al mismo tiempo que los demás, que yo no he llegado después, sino que yo estaba con ellos desde el principio. Los Discos son algo así como la tarjeta de garantía para darte *visibilidad* en el mundo musical; es gracioso pensar, y a mí mismo me divierte, que Norrington grabó su *Mesías* exactamente, o casi exactamente, con las mismas fuerzas instrumentales y corales que yo utilicé en la primera interpretación con instrumentos originales. Esto me recuerda algo que recientemente me han preguntado en América, algo así como: «Mr. Hogwood, ¿ha estado usted dirigiendo durante los últimos veinte años bajo otro nombre, o es que ha dirigido usted anónimamente?» (*risas*). ¡Bueno, las cosas son así, y mientras Pinnock y Hogwood, durante estos últimos años grababan una cantidad increíble de discos, un número enorme —de lo cual me alegro, créame—, yo estaba trabajando en la ópera de Kent, de alguna manera aprendiendo mi oficio o mejorándolo, si lo quiere usted

decir así! Y si usted me obliga a analizar de alguna manera las razones de ese éxito actual, de ese enorme éxito comercial que yo debo reconocer, le diría que al margen de los discos hay dos cuestiones: una hace referencia a la antigüedad, y es que nosotros llevamos muchísimos años, como acabo de indicar, trabajando en el mismo terreno y experimentando sobre situaciones parecidas, y la segunda, que ya es más personal, sería el hecho de que yo llevo veinticinco años dirigiendo, y tengo una experiencia realmente enorme en el campo de la dirección orquestal, que, permítame que lo diga, creo que los otros no tienen. Trevor Pinnock, por ejemplo, que es un hombre de una capacidad absolutamente increíble, y al que admiro muchísimo, pero su experiencia en el campo de la dirección orquestal es bastante limitada,

invisibilidad se resuelve, increíble, a través de los discos. El poder de los discos, si se para usted a pensarlo, es realmente sobrecogedor... (abriendo los brazos con amplitud). ¡Dios me libre de hablar mal de los discos, por Dios, no! Pero realmente sobrecoge el pensar que, cuando yo grabé las *Sinfonías Segunda y Octava* de Beethoven, de la noche a la mañana pasé a ser perfectamente conocido en América, pasé del anonimato a la casi celebridad: ¡Y eso gracias a un sólo disco!, en el fondo, lo piensa usted detenidamente y bordea el absurdo.

S.—Es interesante observar que, en los últimos tiempos, sus interpretaciones de Beethoven han dado lugar a revisiones musicológicas significativas en torno al tema de los metrónomos beethovenianos, como, por ejemplo, el trabajo de Ben Zander que acaba de aparecer en *Opus/Musical America* el pasado mes de julio.

R.N.—Sí, es cierto, aunque debo decir que Ben Zander es un conocido mío, es un buen amigo de Boston, un estupendo musicólogo, al que, por cierto, recientemente hice participar en Tanglewood, en la *Experiencia Beethoven* que organicé allí, similar a las que ya he hecho en Londres, con el propio Beethoven, Schubert, Mozart o Berlioz. En Tanglewood, concretamente, indiqué durante mi conferencia-concierto que Mr. Zander se hallaba en la sala y a continuación procedimos a tocar un fragmento beethoveniano según los metrónomos que él sugiere en su trabajo, a continuación los repetimos a la velocidad a la que nosotros solemos interpretarlos y después, según las indicaciones metronómicas de otras ediciones: ¡no se puede imaginar el efecto extraordinario que esto tiene sobre la audiencia, es como realizar un curso práctico de musicología, musicología aplicada perceptible y comprensible por todo el mundo, convertir la *praxis* musical en un esfuerzo de todos, de los intérpretes y del público! Sesiones como ésta son enriquecedoras para todos, creo que para la audiencia, para mí mismo y ciertamente para los instrumentistas.

S.—En este tema, creo que muchos de nosotros, que hemos tenido la oportunidad de conocer y hasta admirar sus interpretaciones recientes en disco, nos hemos hallado frente a un verdadero problema de asimilación con los metrónomos que usted elige como los más adecuados para el tercer movimiento, el *Adagio-Andante*, de la *Novena* de Beethoven.

R.N.—Sí, no me sorprende nada lo que me dice, porque, en general, es éste el movimiento que suscita más controversia y que más problemas crea a la audiencia, en nuestra interpretación. Hay tres metrónomos, tres diferentes secuencias de velocidad que en nuestra interpretación resultan aparentemente problemáticas: la que usted acaba de citar, la marcha lenta en el canto del tenor del último movimiento, y el *Prestissimo* de la *Stretta* final; pero, fíjese, todavía tengo algunas dudas acerca de estas dos secuencias del último movimiento, pero me siento radicalmente seguro (subrayando mucho las dos últimas palabras) de la velocidad elegida para el *Adagio-Andante*. Creo que es absolutamente correcta. Mire, hay varias razones. La primera es casi elemental, no creo que uno se pueda equivocar cuando una indicación metronómica está marcada a 60: quiero decir que incluso para una persona sorda, una indicación a sesenta es inconfundible, es el movimiento pendular de los relojes de nuestros abuelos, ¿comprende? Ese viejo tic-tac, tic-tac, tic-tac (y a continuación chasqueando la lengua contra los labios, imitando el sonido de un viejo reloj de pared). La indicación a sesenta es casi el equivalente del segundo, yo creo que nadie puede mentalmente, quiero decir un músico, confundirse en una indicación a sesenta, era la medida del tiempo de nuestros abuelos, era ese movimiento del péndulo de los relojes, incluso en la época de Beethoven esto era perfectamente exacto; te puedes equivocar en cualquier otro metrónomo, si no lo oyes puedes confundirte en todas las velocidades ¡en casi todas!, pero no en una indicación a sesenta. Esto me parece imposible. Y esa es la indicación de Beethoven en ese instante de la partitura. De otra parte, hay otra razón, sabemos muy bien que todos los *Andantes* y *Adagios* de Mozart y de Haydn no eran precisamente tiempos lentos, quiero decir tan lentos como hoy los tocamos. Una de mis frases favoritas es que no hay tiempos lentos en la música clásica, ¡sí los hay en la romántica, en Dvorak, en Brahms, en Schumann!, pero no en la música clásica, ni siquiera en Schubert. Piénselo usted: siempre



EMI/ALEX VON KOELLIKER

es realmente muy poco extensa y evidentemente él puede acrecentarla en los próximos años, ¡pero es que yo ya la he acrecentado, quiero decir que llevo veinticinco años en ese terreno! Quiero decir con todo esto que yo no tengo problema ninguno delante de la Sinfónica de Boston, o de la de Cleveland, orquestas que he dirigido recientemente, y de hecho en la actualidad me encuentro con un montón de compromisos para dirigir orquestas sinfónicas, que algunos vienen ya de antiguo, antes incluso que esta dedicación mía, aparentemente más reciente, al tema de la música antigua. Lo que ocurre es..., bueno, lo que me preguntaban en América, lo que decía aquel periodista americano que durante muchos años he dirigido *anónimamente*, he estado invisible, y lo tremendo es que la cuestión de la invisibilidad o no



CDS 7 49852 2 (6CD)



CDC 7 49746 2



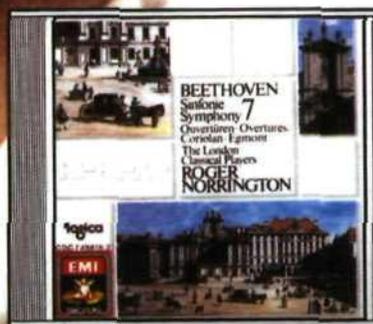
CDC 7 47698 2



CDC 7 49101 2



CDC 7 49852 2



CDC 7 49816

London
Classical
Players

Roger
Norrington

Beethoven
Sinfonías



EMI-Odeon, S.A.
Torrelaguna, 61
28013 Madrid.

Andante, Andante y Andante no quiere decir exactamente lento, ni siquiera Adagio equivale a un tiempo lento estricto, y usted como latino lo debe saber mejor que yo, el Adagio es el equivalente de la frase americana «tómalo con calma, muchacho» y es eso «tomadlo con calma, reposadamente», pero eso no quiere decir dormirse, no tiene el mismo sentido en la época clásica que posteriormente va a tener en la época romántica, no es lo mismo, y es muy importante hacer que esa diferencia sea perceptible, porque si no estilísticamente hacemos que todo sea igual, desde Bach y Monteverdi hasta los autores actuales, convertimos la música en la misma cosa, y eso es matar la historia de la música de un plumazo. Y es que los autores clásicos, cuando han querido indicar un tiempo verdaderamente lento, han escrito Grave o Lento, o Largo, pero no han escrito Andante o Adagio, han reservado esos términos para otro tipo de movimientos. Bueno, para nosotros esto ya no constituye una sorpresa, porque interpretamos así las sinfonías de Mozart y de Haydn, o las primeras de Beethoven; piense, por ejemplo, en el tiempo lento, así llamado, de la *Segunda Sinfonía*, en el Andante, esa melodía maravillosa... (tararea los compases iniciales del segundo movimiento de la Segunda Sinfonía de Beethoven)..., y en cambio si usted lo toca así... (vuelve a tararear la melodía, pero ahora ostensiblemente más lenta)... ¿Ve la diferencia? Es una melodía maravillosa, pero si la transformamos en un Largo ¡la hemos matado! En fin, por último, respecto del tercer movimiento de la *Novena*, déjeme decirle que la indicación Adagio se refiere a una mitad de tiempo, quiero decir a la parte binaria, y por ello, cuando la pieza se vuelve ternaria, la indicación pasa a Andante..., vamos, todo esto tiene una relación muy directa, y en Beethoven siempre estas cosas son muy evidentes, el trasfondo o el porqué, o el de dónde vienen, con la introducción de la *Cuarta Sinfonía*... (vuelve a entonar, ahora los compases iniciales de la Sinfonía n.º 4 de Beethoven)... ¿Ve?, aquí tenemos de nuevo una indicación Adagio, que hace referencia a una mitad de tiempo, de velocidad en relación con la indicación metronómica inmediata, y eso mismo ocurre en la

Novena, que las dos secuencias, con indicaciones de tempo diversas, Adagio por un lado, Andante por otro, indican tanto una variación de la velocidad como del metro, que Beethoven expresa, yo creo que admirablemente bien, a través de indicaciones metronómicas diversas, que era su forma más concisa y conspicua de ayudar al intérprete, ¡que ya tenía unas indicaciones de tempo igualmente diferentes! (vuelve a cantar, ahora en rápida sucesión, el tema inicial del Adagio para saltar inmediatamente al del Andante, siempre de la Novena Sinfonía de Beethoven). S.—Evidentemente, usted ha sido y es cantante...

R.N.—(riendo). Sí, bueno, uno no puede renunciar a sus orígenes... Pero hay algo importante que quiero decirle, y eso si debo reconocerlo con humildad: es posible tocar mejor de lo que nosotros lo hicimos en la grabación ese movimiento, quiero decir que sé que es posible porque lo hemos hecho (con gran énfasis la última frase), y yo sé, y lo he vivido, que si la ejecución es inmejorable, o por lo menos mejora aquello que un momento dado nos pareció inmejorable, a la gente le puede gustar mucho más. Todo esto me recuerda aquella vieja historia tan famosa: «maestro, el mismo tempo..., pero más lento» (entre grandes risas). Acabo de vivir, hace muy pocos días, la experiencia de Tangewood, donde hemos hecho la *Novena*, y en los ensayos algunas personas me dijeron lo mismo que usted acerca del movimiento: «¡Ay, Mr. Norrington, es que ese tiempo lento, llevado tan deprisa...!», pero luego en el concierto aquello funcionó tan bien, yo sé que los músicos tocaron tan admirablemente bien que esas mismas personas me venían a decir que se habían convertido a esa, relativamente nueva, visión del movimiento. Y sé que ahora lo podremos hacer mejor, incluso, que en la grabación, ¡porque ahora conocemos la obra mucho mejor, y el movimiento está mucho más dentro de nuestra sangre y de nuestros huesos que antes! Mire, el problema hoy con la mayor parte de las grabaciones es que hay que hacerlas muy deprisa: quiero decir, no me refiero a que haya que grabar muy deprisa en el estudio en poco tiempo, sino que uno no ha interpretado en vivo, en concierto o en



Mejor negocio, con protección perfecta.

Lift protege a su establecimiento del robo. Aumenta la capacidad de exposición y almacenaje. Y presenta el producto como ningún otro sistema. Con DISCPALY, el expositor para la venta de CDs, es muy fácil elegir entre la selección que ofrece la Bandeja. Basta hojear las cajas con la punta de los dedos. Además, el Panel de Novedades, con luz, es un reclamo constante. El cliente coge la caja del expositor. La venta ha empezado... Vd. tranquilo; la caja está vacía y el compacto en su Ficha de Registro, dentro del Archivador. Y una vez que se ha efectuado la venta, el compacto se inserta en la caja. Gracias...



LIFT
Españ
S.L.
C/Cid
Ofic.
E-2800
Madrid
Tel.:91
564 04
Fax:91
564 01

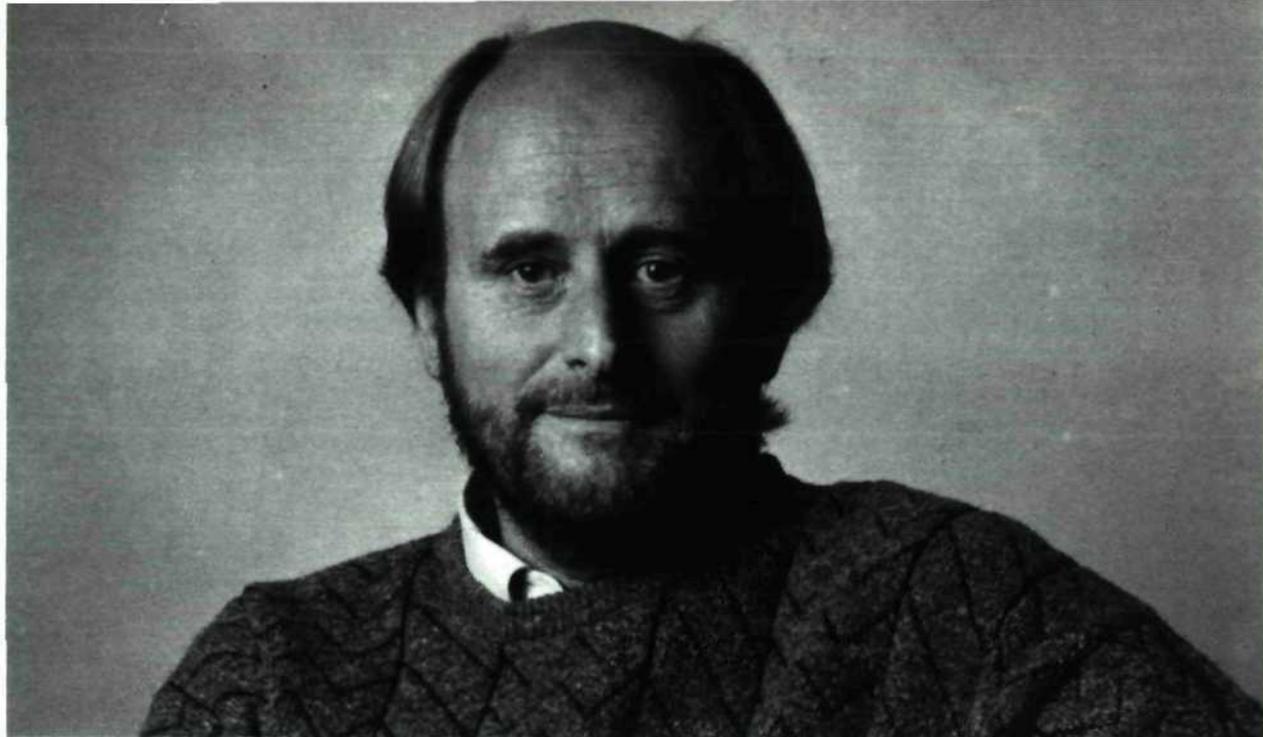
LIFT®

el teatro, el suficiente número de veces la obra como para tener una plena asimilación de la misma a la hora de llegar al estudio, y yo vivo eso, y no me agrada, pero lo tengo que hacer, y a la vez soy perfectamente consciente de que es grave; naturalmente, no hemos dejado editar una sola interpretación ni una sola grabación, y hablo de todos los músicos y de mí mismo, porque guardo un sentido muy fuerte de relación de todo el conjunto con la música, si no estábamos plenamente convencidos de que aquello valía la pena, pero luego, como nos ha ocurrido en el caso de la *Novena*, al interpretar la pieza más veces nos damos cuenta de que podemos hacerlo todavía mejor. El problema, en nuestros días, es que nos acercamos con demasiada frecuencia a algo por vez primera, o casi por vez primera, y la experiencia es buena, es positiva, y entonces inmediatamente hay que *codificarla*, algún pedante diría *immortalizarla*, ¡qué palabra, Dios!, el caso es que hay que dejarla *fijada*, porque si no se pierde, sabemos que la vamos a perder, y el problema es cuando uno regresa a la música, y comprende que se podía haber hecho mejor: todo esto que estoy diciendo puede sonar estrambótico, neurasténico, quizá artificioso, no lo sé, pero es una sensación complicada; no quiero dejar traslucir, en modo alguno, que no estoy satisfecho con la grabación de la *Novena*, ¡lo estoy, lo estamos todos los músicos, y mucho!, pero ahora la podemos hacer mejor..., y eso siempre te fastidia, y te agrada, claro. En fin, usted me preguntó acerca de la velocidad de un movimiento y yo le he dado una respuesta larguísima, casi infinita (*entre grandes carcajadas, abriendo los brazos desmesuradamente, como si intentara cuantificar la infinitud de la respuesta*), pero no quiero dejar de insistir en algo que me parece fundamental: ese movimiento no debe ser demasiado lento, no se puede tocar demasiado lento; claro, se puede tocar, e incluso hay gente, ha habido gente y habrá gente que de esa manera lo hará muy bien, pero creo de todo corazón que Beethoven no pensó en un movimiento terriblemente lento, sino en un episodio contrastado, mejor dicho, en un doble episodio, en dos episodios contrastados resueltos en forma de variaciones, que no eran el tiempo lento de una sinfonía de Bruckner, entre otras mil razones porque Bruckner todavía no había dado signos de vida musical, y eso no se puede olvidar, hay que tenerlo en cuenta, la historia de la música tiene que ser tenida en cuenta.

S.—*Señor Norrington, usted es un gran orador, tiene una enorme capacidad de persuasión, esto es obvio; imagínese usted, no un hombre viejo, sino un melómano joven, una persona que no haya cumplido cuarenta años, que haya convivido durante largo tiempo con una Novena antitética con la suya, y por otra parte paradigmática, por ejemplo, la celeberrima de Furtwängler en Bayreuth al comienzo de los cincuenta: ¿qué le diría usted a esa persona joven, que seguramente puede conocer esa Novena incluso en su versión más reciente de disco compacto, para convencerle de que existen otras posibilidades, o al menos esa otra posibilidad, la suya, a la hora de escuchar el célebre movimiento lento (bueno, con usted no tan lento)?*

R.N.—Bueno, no es una pregunta sencilla. Yo debería empezar diciendo que a mí esa *Novena* de Beethoven me parece bellísima, y que creo que es un documento incontestable, ¡aunque no tenga nada que ver con mi forma de interpretar esa pieza! No sé exactamente cuántos minutos le sacamos a Furtwängler de ventaja, creo que son algo así como ocho... entre paréntesis, la más reciente interpretación de Solti tiene una duración muy parecida a la de Furtwängler, y apareció al mismo tiempo que nuestro disco: digo esto porque algunos críticos ingleses *machacaron* a Solti, y me pasa algo parecido a lo que acabo de decir con Furtwängler, creo que su *Adagio-Andante* es maravilloso ¡aunque nunca sería capaz de interpretarlo así, pero esa es otra historia! Bien, tratando de responder a su pregunta: desde luego yo dejaría claro que nunca he pretendido ni pretenderé imponer mi opción, lo único que pretendo es que sea respetada, es decir, que sea considerada tan digna como otras..., me refiero a tan digna de ser escuchada, de ser tenida en cuenta. Aparte de esto, creo que la única contestación posible sería decirle a esa persona que durante los siguientes tres años, tratara de escuchar algunas de nuestras interpretaciones, quiero decir que oyera música de Haydn, de Mozart, de Schubert, de Berlioz o de Cherubini, interpretada con un sentido histórico que, al menos, considero riguroso, y que

le permitiera apreciar que los Allegrettos y los Andantes son tiempos rápidos, o más exactamente no son lentos en el sentido tradicional, y que le permitiera percibir que no hay movimientos lentos en óperas como *Don Giovanni* o *La flauta mágica...*, después de esa experiencia, creo que es posible volver a la *Novena* de Beethoven y escucharla con oídos frescos, desprovistos de todo prejuicio; por eso valoro tanto esos conciertos que llamamos *experiencias*, en donde comentamos las obras y ofrecemos versiones o posibilidades distintas, dentro de las mismas obras y en los que de alguna manera y de la forma más sana y lícita posible *lavamos el cerebro* de la gente, no en el sentido de imponerles nada, sino en el sentido de despejar la cabeza, de dejar el oído abierto a toda suerte de posibilidades. Pero, mire, si después de eso todavía esa persona me dice que lo que hacemos es insostenible, y que sólo acepta la versión que usted me ha dicho, por ejemplo, Furtwängler, yo no diré nada en contra: no creo que en la música exista una moral superior, un ordenamiento supremo, la música no es para mí una cuestión de moral, una cuestión de ética, de imperativo categórico, ¡por Dios, no! Mire, estas cosas son difíciles de explicar con palabras, los sonidos son mucho más claros, pero usted me pide una explicación en palabras y no renuncio a dársela: me atrevería a sintetizar todo esto a través de una idea, que en el fondo es muy simple, y es que la música clásica no es sino un constante estado de equilibrio entre el sentimiento y la forma, y con ello quiero indicar que esa música, la música clásica, el clasicismo musical... ¿cómo describirlo con palabras?... ni provocaba el éxtasis, ni el refocilamiento lujurioso... (*se echa hacia atrás en el sillón, deja caer los brazos y lanza un mórbido «¡Ahhhhh!»*)..., ni tampoco generaba el aburrimiento, el adormecimiento o un estado crónico de sopor distante del previo, pero parecido en la forma... (*vuelve a dejarse caer hacia atrás en el sillón, de nuevo deja caer los brazos y ahora profiere la misma onomatopeya, pero a manera de ronquido profundo, «¡Aaaah!»*). Bueno, dejando todas estas bromas aparte, la gran virtud de Mozart, que es el ejemplo prototípico, o de Haydn, al que venero tanto como a Mozart, es que el aburrimiento está por completo ausente de su música, el sentimiento está ahí, es hondísimo, profundo, verdadero, pero siempre tamizado a través del fantástico equilibrio creado por la forma, es la síntesis más perfecta entre los dos polos, es el equilibrio por naturaleza, y tú tienes que transmitir eso cuando interpretas la música, y a la vez tienes que olvidar cualquier tipo de aburrimiento, y tienes que tener sentido del humor, y transmitirlo a la audiencia, y pasión, y transmitirla también, y —importantísimo— sentido de la cronología. Y cuando usted toma estas músicas en su tempo más apropiado... (*canturrea el arranque de la Novena de Beethoven*)..., yo creo que la música, en su justo fraseo, se vuelve aún más emotiva y más hermosa, porque además se acerca al canto, usted la puede cantar, que es otro punto que tampoco debemos perder de vista. Y hay otra cosa significativa: el tempo también tiene que ver con la armonía, refleja la velocidad de los cambios armónicos en la música; si vas muy despacio, no puedes saber dónde estás, no puedes entender hacia dónde vas, tienes que sentir que estás en la mayor o en re mayor..., y hay todavía otro factor histórico que entiendo es fundamental: en esa época, en la época del clasicismo, la gente tenía una relación con la música..., lo que quiero decir es que la relación con la música venía primariamente de la danza: quizá también cantaban, quizá tocaban la flauta, quizá no, quizá iban a conciertos, pero hay que tener en cuenta que en aquella época no había muchos conciertos al año en Viena, por el contrario, anualmente no se daban más allá de cinco o seis, algún año se daban algunos más, algún otro menos, y eso era todo. ¿Pero qué es lo que hacían como posesos, durante todo el tiempo que duraba el Carnaval, por ejemplo? Bailaban, danzaban, se pasaban el día bailando. Y esa era su experiencia máxima, suprema, de la música, y afectaba a todo el mundo, a los pobres, a los ricos, a los nobles, a los comerciantes, a la clase media, ¡a todos!, les decías música e inmediatamente sus pies se ponían en movimiento, y ahora me estoy refiriendo al Barroco, en el que toda la música parece relacionada con la danza; bueno, quizá toda no, dejemos de lado el gregoriano y los recitativos de las óperas... (*riéndose*), claro, estas formas estaban más cerca de la conversación, de lo hablado, pero es que incluso en obras como la *Pasión según San Mateo*, de



Bach, la danza es visible, yo creo que se podría danzar toda la obra, e incluso el subtexto de la pieza es tan obviamente físico, el subtexto de la música es puro movimiento físico. Bueno, en esto sí que me atrevo a ser drástico, si esto lo tocas al tempo más lento posible, ciertamente duermes al auditorio, mandas a dormir a todo el público. Es más, piense usted que en aquella época era normal *bisar* los tiempos de las sinfonías: ¿cómo vas a dar un tiempo lento de una sinfonía como *bis*, como propina, si es tan lento que se eterniza? En aquella época, todas aquellas secuencias eran como canciones, como canciones deliciosas que la gente conocía, tarareaba y se entusiasmaba con ellas. Así que, volviendo por enésima vez a la *Novena* de Beethoven, aquí encontramos el último ejemplo del clasicismo, ciertamente el último, con otro mundo que ya se anuncia, sí, pero la obra es heredera del mundo de Haydn y de Mozart... Así que, si yo veo una indicación a 60, ¡a 60 que la hago, *natürlich!*

S.—*Ya que ha hablado de la Pasión según San Mateo, ¿conoce usted la coreografía, realizada por John Neumeyer aquí en Salzburgo, frente a la catedral de toda la obra que se representó hace algunos años?*

R.N.—No, no he tenido ocasión de verla, pero creo que es un espectáculo maravilloso, y la idea me parece extraordinaria, estoy plenamente de acuerdo con que tal cosa se haya realizado, y creo que tenía un altísimo nivel artístico.

S.—*Usted es un hombre de gran sentido del humor: ¿cómo reacciona cuando lee usted una broma tan notable como la que le dedicó el pasado mes de abril la revista francesa Le Monde la Musique, con su supuesta grabación de la versión original de la ópera Carmen, de Bizet? (Se desarrolla aquí una parte muy peculiar de la conversación, puesto que Roger Norrington no conoce ese número de la revista, ni ha leído la célebre crítica apócrifa, por lo que se hace necesario explicarle el contenido; a medida que se le van aportando datos del texto, su expresión se torna más asombrada, acompañada de exclamaciones admirativas «¡Dios!», «¡Cristo!», y cuando se le cuenta que, según el artículo en cuestión, utilizaba a un contratenor para el papel de Carmen, o a un coro de sólo seis personas en la escena de la plaza de toros, estalla en estruendosas carcajadas, y casi se cae del sillón con la referencia al macrolibro de cuatrocientas páginas «con la correspondencia secreta entre Bizet y Merimée, pero en catalán».)*

R.N.—(Cuando consigue articular palabras de nuevo)... ¡Pero es genial, absolutamente genial, yo quiero leerlo enseguida! ¿Cómo es que no me han mandado eso? ¿Es que esos locos han pensado que me podía molestar? ¡Pero es que eso es una obra maestra, una pieza literaria para la historia! ¡Cómo va a molestarme, todo lo contrario: lo quiero, quiero tenerlo!

S.—(Tras la promesa de enviarle copia de la crítica en cuestión). *No me gustaría terminar sin que me hablara usted de los instrumentos de metal, más en concreto, de las trompas, y de si va usted a combinar en las próximas grabaciones que va us-*

ted a realizar de obras de Robert Schumann, esa sorprendente combinación, pedida en las mismas partituras, de trompas naturales y trompas de válvulas, que virtualmente no ha hecho casi ningún intérprete?

R.N.—Sí, claro que sí, pero debo decir que ese caso es muy similar al de Berlioz, en cuya *Sinfonía Fantástica* encontramos un requerimiento idéntico, dos trompas de válvulas, más otras dos trompas de caza, lo que crea un sonido único, casi irreal, y es que es fascinante esa combinación, pedida por el propio autor, de algo que era pura novedad con un instrumento que ya comenzaba a ser arcaico, esa combinación de lo viejo con lo nuevo me parece algo genial, en la misma *Fantástica*, encontramos la petición de una *cornet à pistons* y de *cornetti* a la antigua, es decir, un instrumento modernísimo en su tiempo junto a otros perfectamente arcanos, que apenas habían variado desde el tiempo de Monteverdi, y que son las mismas trompetas que utilizamos nosotros de la interpretación de las Sinfonías de Beethoven, y que producen ese sonido tan especial... (canta una especie de trino descendente, muy rápido)... ¡Un efecto maravilloso! Naturalmente, quiero utilizar esa misma combinación de lo antiguo y de lo nuevo en las Sinfonías de Schumann.

S.—*He oído comentar que lo que más echa usted de menos en las interpretaciones modernas, sinfónicas, de estas piezas clásicas son, debido a la diferente configuración, los instrumentos de metal y de percusión, concretamente los timbales...*

pretación, la gente rompió a aplaudir al escuchar esto, ¡y es lógico, era un shock extraordinario, maravilloso! Bueno, los conciertos eran así entonces, la gente se lo pasaba bien. Pero respecto de Beethoven, creo que su empleo de los timbales alcanza una cima de expresividad: los timbales empezaron a tener una cierta importancia en Haydn, pensemos en la *Sinfonía «Redoble de timbal»*, y en Mozart, esos trémolos se vuelven algo peligrosos, pero en Beethoven... ¡Dios mío, aquí los timbales adquieren el carácter de un verdadero personaje, tienen un sentido dramático, son un Pizarro! ¡Sí, de verdad, son como un personaje malévolo, como un verdadero Pizarro, que nos advirtiera! Es curioso, luego llega Schubert y casi desaparecen del mapa, apenas... (canturrea algo parecido a ti-pi-ti-pi-ti), y poco después, en Schumann, casi desaparecen del mapa, bueno, tienen una importancia relativa en algunos momentos..., pero en Beethoven, es tan extraordinario, están allí siempre, constantemente, como una especie de aviso, como una premonición: «si me dejáis suelto, ¡Ah, el mundo va a temblar!». Son una cima, una cumbre... Bueno, Berlioz tampoco los desprecia, pero no siempre los emplea, aunque, si se acuerda de la *Marcha al patíbulo de la Fantástica...* (entona «pum-ba-pum-ba-pum-ba») y luego imita un trémolo en crescendo, «ratatatataplán»...), ahí es impresionante (se queda pensativo por unos momentos). Hay tantas cosas extraordinarias, hay tantas cosas por hacer...

José Luis Pérez de Arteaga



harmonia mundi



harmonia mundi
FRANCE
901299

LASSUS

Hieremias
Prophetas
Lamentationes

Ensemble Vocal
Européen de la
CHAPELLE ROYALE

PHILIPPE
HERREWEGHE

FONDATION
TELECOM

ROLAND DE LASSUS

Hieremias prophetae lamentationes

Las lamentaciones de Jeremías

**ENSEMBLE EUROPEEN DE LA
CHAPELLE ROYALE**

P. HERREWEGHE, director.

HMC 901299 CD - HMC 401299 MC

La magistral interpretación de Herreweghe descubre no solo la profunda belleza de la música de Lassus sino la claridad y la comprensión de sus textos.

ARCANGELO CORELLI
Concerti Grossi op. 6 n.º 1-6
**PHILHARMONIA BAROQUE
ORCHESTRA**

N. McGEGAN, director.
HMU 907014 CD - HMU 407014 MC

La versión de los Concerti Grossi op. 6 N.º 1-6 de la Philharmonia Baroque Orchestra se impone con todo el virtuosismo y la inspiración y precisión requeridas.

RACHMANINOV

Ceuvres pour deux pianos et piano à quatre mains

harmonia mundi
FRANCE
901301.02

BRIGITTE ENGERER · OLEG MAISENBERG



SERGE RACHMANINOV
**Obras para dos pianos y para piano a cuatro
manos**

B. ENGERER

O. MAISENBERG

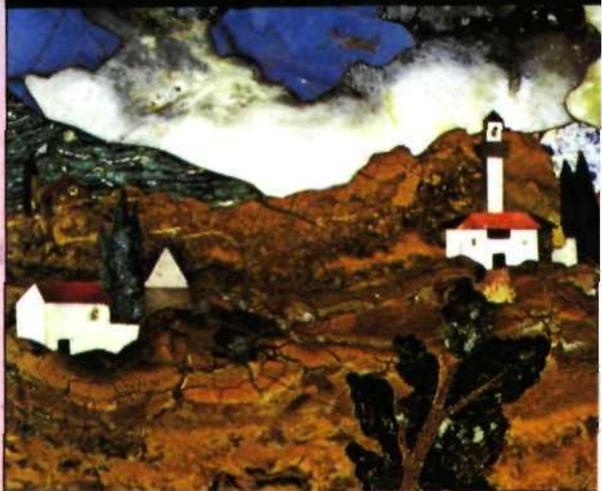
HMC 901301.02 CD - HMC 401301.02 MC

La única integral disponible de las obras para dos pianos y piano a cuatro manos de Rachmaninov, muchas de ellas inéditas en disco.
Por dos grandes intérpretes de la música rusa.

CORELLI-CONCERTI GROSSI Op. 6 1-6

PHILHARMONIA BAROQUE ORCHESTRA · NICHOLAS McGEGAN

harmonia mundi
FRANCE
907014



harmonia mundi ibérica Avda. Pla del Vent, 24. 08970 SANT JOAN DESPÍ. Barcelona.

ACTUALIDAD
DISCOGRAFICA

El sortilegio de las tres des

Es habitual entre los consumidores de discos compactos hacer la siguiente pregunta: ¿Es DDD? Independientemente de que el sistema totalmente digitalizado no es la panacea universal, la Deutsche Grammophon ha sabido hacerse eco de estas exigencias del mercado discográfico, publicando una nueva colección a precio medio llamada *3 D Classics*, consistente en grabaciones relativamente recientes y cuyo denominador común, como su nombre indica, es el de ser todas DDD.

En la serie hay de todo, como vamos a ver enseguida. Esta comienza con un atractivo recital de órgano a cargo de Ton Koopman, enteramente dedicado a composiciones de Johann Sebastian Bach, y que van desde la de todos conocida *Tocatta y fuga en Re menor*,



Lorin Maazel visto por Carrero.

BWV. 565 hasta los *Corales Schübler* (reelaboraciones para órgano de diversas Cantatas). Interpretación inatacable del excelente músico holandés, profunda, íntima y extraordinariamente clara. Como se ve, un buen comienzo de colección.

Tanto dentro de esta revista como fuera de ella me habían hablado muy elogiosamente de la *Novena* de Beethoven, dirigida por el desaparecido Karl Böhm poco antes de su fallecimiento al frente de la Orquesta Filarmónica de Viena. El sello amarillo la publica ahora dentro de esta *3 D Classics* con todos

los honores (advirtiendo también que es una edición limitada a precio especial) en un solo compacto de casi 77 minutos de duración. Bien, por lo que a mí respecta, la versión es típica de los modos directoriales de Böhm: precisa, clara, efectiva y... aburrida de solemnidad. La lentitud de exposición carece de tensión interna, por lo que la interpretación se queda en una aseada pulcritud sin aparente razón de ser. La prestación de cuatro solistas vocales de auténtico lujo (Norman, Fassbaender, Domingo y Berry) no aportan nada especial al sufrido oyente, que a esas alturas de la *Sinfonía* está ya que no sabe dónde meterse. Naturalmente, todo esto son apreciaciones personales, teniendo que insistir en que a muchos la lectura (nunca mejor dicho) de Karl Böhm les parece una de las grandes en toda la historia de la fonografía.

Prosigue la colección con un disco de Daniel Barenboim en su faceta de pianista (que nunca tenía que haber abandonado) interpretando tres *Sonatas* de Beethoven: *Claro de luna*, *Tempestad* y *Les Adieux*. Además, la célebre *Primera* de Brahms, acoplada con la obertura de *Manfred*, de Schumann, en las efusivas y rigurosas versiones de Carlo Maria Giulini al frente de la Filarmónica de Los Angeles. Y ya que estamos con Giulini, hay que reseñar su recreación de la *Renana*, de Schumann, también con la orquesta norteamericana, a mi modo de ver menos intensa que la versión que el propio Giulini realizara en Londres con la Philharmonia para EMI en la década de los sesenta. Esta versión del director italiano, viene acoplada con una bellísima *In-completa* dirigida por Giuseppe Sinopoli, una de las grandes recreaciones modernas de la partitura de Schubert y, junto al

Zarathustra de Maazel, la joya indiscutible de esta colección. Los dos poemas sinfónicos de Richard Strauss con la Filarmónica de Viena y Lorin Maazel son dos aciertos de este director, y ya se sabe que cuando Maazel da en la diana hay que enmudecer por completo ante el asombro producido. Así habló *Zarathustra*, sobre todo (*Macbeth* es una composición primeriza y de menor entidad), es uno de los grandes logros discográficos de Maazel, perfectamente comparable a cualquiera de las lecturas de Karajan, por sutuosidad, elegancia, control orquestal y

convicción. Hagamos notar también la excelencia de la grabación. En definitiva, un gran disco. El resto de los registros del director franco-norteamericano (*Scheherazade*, *Valses* de los Strauss y *Sinfonía del Nuevo Mundo*), no alcanza la calidad interpretativa de aquél, aunque posean logros y méritos más que suficientes como para tenerlos en cuenta.

A partir de aquí, siempre en opinión de quien esto firma, la colección decae ostensiblemente. La *Patética* de Giuliani, por ejemplo, es un pálido reflejo de lo que había sido su anterior versión para EMI (comentada en el n.º 36 de SCHERZO). El Wagner de Barenboim no tiene el menor interés (por mucho que se fueren los criterios interpretativos, Wagner no tiene que sonar así. Por citar sólo un par de ejemplos: escúchese la *Cabalgata de las Walkirias* o el preludio del acto 1.º de *Meistersinger*; la primera podría ser idónea para ilustrar musicalmente un agradable paseo campestre; el segundo está confundido tanto en la elección del tempi —*Sehr mässig bewegt*, o sea, muy moderado, indica la partitura, pero además también indica *Sehr Kräftig*, es decir muy vigoroso, cosa que Barenboim parece ignorar, hecho insólito en un temperamento eminentemente apasionado. Decíamos que los tempi eran incorrectos y, además, las intenciones: se pasa por alto que *Meistersinger* es una comedia y, en realidad, no hay grandes diferencias entre un Requiem y este prelude dirigido por Barenboim (como en el caso de la *Novena* de Beethoven por Karl Böhm, no pretendemos sentar cátedra. Nos consta que hay muchísimos partidarios de este singular Wagner, aunque los tempestuosos abucheos recibidos este año en Bayreuth obliguen a muchos melómanos a reflexionar sobre el binomio Wagner-Barenboim y a poner en tela de juicio su calidad artística).

En fin, como ven, el imperio de lo digital y sus tres DDD no va muy allá que digamos. Nos hemos olvidado (queriendo) del Mozart (es un decir), de James Levine o del Schumann de Bernstein. La conclusión de este primer lanzamiento es ésta: *Zarathustra*, por Maazel; *In-completa*, por Sinopoli, y *Primera*, de Brahms, por Giuliani, sin olvidarnos del recital Bach de Koopman. Del resto, hay que andar con mucha cautela.

Enrique Pérez Adrián

ARRIAGA: *O Salutaris, Erminia, Nada y mucho. Agar.* Angela Denning, soprano. Coros «Juan Crisóstomo de Arriaga», «Biotz Alai», «ABAO», San Juan Bautista de Lejona, Orfeón de Sestao, Orfeón Durangués y «Zigor» de Baracaldo. Orquesta Sinfónica de Bilbao. Director: Jesús López Cobos. Grabación patrocinada por la Diputación Foral de Vizcaya. Patronato Juan Crisóstomo de Arriaga y Cámara de Comercio, Industria y Navegación de Bilbao. POLIMUSICA. Discobi CD 1002. DDD. 35'05".



Hace ya tiempo comentábamos en estas mismas páginas la edición en LP de esta grabación (SCHERZO n.º 5, p. 35). Remitimos al lector a ese lugar, por lo que respecta a la ubicación de la figura de Arriaga, y las consideraciones estéticas que realizábamos sobre las obras. Ahora debe insistirse en que estamos ante un disco muy importante que recupera obras menores del compositor que hubiera debido ser nuestro guía romántico. Con la transferencia a disco compacto la grabación resulta de gran calidad, brillante, nítida y con excelente presencia sonora. La distribución a cargo de Discobi hace augurar una mayor proyección de este significativo rescate fonográfico. Las interpretaciones son, cuando menos, lo suficientemente solventes. Debe destacarse la versión de *Nada y mucho*, por su frescura e ingenuidad.

E.M.M.

BACH: *Concerti per cembalo solo.* Guy Penson, clavicémbalo. RICERCAR 038014. Compacto (DDD?) (57'24"). Distribuido por Harmonia Mundi.



Entre 1708 y 1716 Bach transcribió para clave y órgano un buen número de conciertos de otros autores, especialmente italianos. La fuente de estas composiciones se encuentra, sobre todo, en Vivaldi, aunque también existen transcripciones de conciertos escritos por Marcello, Telemann o el duque Johann Ernst de Sajonia-Weimar. Estas transcripciones, realizadas por Bach, no constituyen una mera labor de copia. Por el contrario, estamos ante una perfecta adaptación de la cuerda al teclado. Para lograrlo, Bach transforma el acompañamiento, otorga gran flexibilidad a la línea del bajo, completa las voces intermedias y adorna las líneas melódicas, con el fin de que el sonido prolongado de los instrumentos de cuerda se adapte al sonido breve de los de teclado.

De las citadas transcripciones, el disco contiene una procedente de un concierto de Marcello y tres de otros tantos de Vivaldi. Como obras propias de Bach se han incluido el *Concerto e Fuga en Do menor, BWV 909* y el *Concerto italiano en Fa mayor, BWV 971*.

Versión clara y precisa de del clavecinista Guy Penson, unida a un fraseo cuidado y limpio, son, a mi juicio, importantes aspectos positivos a valorar en la lectura de estas páginas. El nivel interpretativo presenta leves diferencias entre los dos grupos de obras —las transcritas y las propias de Bach—, a favor de las primeras. Creo, no obstante, que este pequeño reparo no tiene la suficiente entidad como para disminuir la valoración po-

DISCOS



sitiva antes apuntada. Por lo demás, tanto la grabación como el sonido del instrumento utilizado son excelentes, lo cual contribuye eficazmente a realzar el interés por las obras y el disco comentados.

F.G.U.

BEETHOVEN: *Concierto para piano, violín, cello y orquesta en Do mayor, Op. 56.* Rudolf Serkin, piano; Jaime Laredo, violín; Leslie Parnas, cello. Orquesta del Festival de Marlboro. Dir.: Alexander Schneider.

BRAHMS: *Concierto para violín, cello y orquesta en La menor, Op. 102.* Isaac Stern, violín; Leonard Rose, cello. Orquesta de Filadelfia. Dir.: Eugene Ormandy. CBS Masterworks Portrait MPK 44842 (71'14", ADD?). Grabaciones de 1964 y 74).



Este es uno de los ejemplares pertenecientes a la serie Masterworks Portrait, editada ahora en compacto, y cuyo lema podría muy bien ser «a la mayor gloria del pianista fulano o del violinista mengano».

El disco que se comenta tiene como estrellas a Serkin y Stern, dos clásicos de la casa, cuyos nombres aparecen incluso en caracteres tipográficos más destacados que los de sus colegas.

El Beethoven del trío Serkin/Laredo/Parnas es bastante equilibrado, aunque cojea un punto en la parte de Parnas, que se muestra técnicamente algo inseguro y con excesivo vibrato. El acompañamiento de Schneider, con tempi muy tradicionales, es enérgico y muy bien concertado, si bien la orquesta, con ser buena, está lejos de ser la Filarmónica berlinesa.

La comparación con el famoso Oistrakh/Rostropovitch/Richter/Karajan (EMI) es netamente favorable a este último. Es muy difícil encontrar un trío de instrumentistas tan excelentes y tan dispuestos a hacer música juntos. Sin embargo, la grabación de EMI es muy desafortunada y aunque la de CBS no pasa de ser discreta, es desde luego, superior.

En Brahms, las diferencias vienen dadas fundamentalmente por un Rose que no puede compararse con un Rostropovitch (con Oistrakh y Szell, también EMI) genial, cuyo poderío sonoro nos gana desde el primer compás. Por añadidura, Ormandy hace un acompañamiento blando en extremo, una auténtica *tarta* al lado de la tremenda fuerza que transmite Szell.

En resumen, buenas, que no punteras, versiones. Su acoplamiento en un compacto de

generosa duración y sonido aceptable puede tentar a más de uno.

R.O.B.

BEETHOVEN: *Sonatas para piano N.º 29 en Si bemol mayor Op. 106 «Hammerklavier» y N.º 31 en La bemol mayor, Op. 110.* Rudolf Serkin, piano. CBS Masterworks Portrait MPK 44838 (63'22", ADD?). Grabaciones 1971-72).



Que Serkin es un gran pianista, dotado de medios técnicos indudables y con musicalidad sin tacha, es algo que pocos pondrían en duda. Destacaríamos de él su potente sonido, su claridad expositiva y su notable temperamento. Sin embargo, en ocasiones, su paleta sonora, no extraordinariamente amplia, peca de un punto de dureza.

El Beethoven que nos ofrece en esta reedición de CBS me ha resultado un punto frío (lo que constituye una cierta sorpresa, dado que raramente ocurre eso con Serkin), carente de las dimensiones de —permítaseme la expresión— *monumentalidad* de la «Hammerklavier». El extenso adagio no nos revela la carga dramática que tiene en manos de Arrau o, más modernamente, de Pollini.

Las mismas afirmaciones podrían aplicarse a la *Sonata n.º 31*. Estamos ante versiones técnicamente irreprochables y con general respeto por la partitura, pero creo que el Beethoven de las últimas sonatas es bastante más que eso.

Desde el punto de vista sonoro, el disco es simplemente discreto, ya que, en buena medida, resalta la dureza sonora antes comentada. Mi ejemplar tenía un defecto en la primera sección del scherzo de la *Sonata n.º 29* (pérdida momentánea en un canal).

En resumen, disco para quien no vaya buscando versiones punteras de estas sonatas. Parece preferible gastarse un poco más de dinero e ir a por versiones que den la verdadera dimensión de estos monumentos pianísticos (Arrau, Pollini, Ashkenazy, etc.).

R.O.B.

BRAHMS: *Rapsodia para contralto y Canto del Destino.* MAHLER: *Canciones de un camarada errante.* Mildred Miller (mezzosoprano), Coro de Concierto del Colegio Occidental (dir.: Howard Swan) y Orquesta Filarmónica Columbia, dirigida por Bruno Walter. MYK 45503, CBS, ADD. Duración: 43.05 minutos.



Criticar una grabación de Bruno Walter es la mayor impertinencia del género. Walter es de los artistas —y no abundan— con los que se forma un gusto, con los que se aprende a oír a los demás y a ellos mismos.

Al final de su carrera (estas grabaciones datan de 1960 y 1963) el maestro berlinés escribió su testamento artístico, reuniendo, en una serie de grabaciones estereofónicas, buena parte de su repertorio favorito. Aquí figuran Brahms y Mahler, dos de sus compositores más frecuentados. El balance de seis o siete decenios de carrera se suma a la serenidad de la edad final y al lúcido amor por la música que sólo puede brindar un maestro. Ni fatiga ni autocita ni caricatura de un

estilo acrisolado: la medida de sí mismo, la maestría.

El sistema de Walter es, si se quiere, sencillo, aunque de una extremada complejidad técnica: se trata de lograr la mayor diafanidad de planos sonoros, cruzada por la mayor dinámica de matices de volumen, unida a un fraseo de dos campos: el legado y el marcado, lo horizontal y lo vertical. Y cantar, cantar siempre, escuchando a la orquesta como si ella sonara por sus propios medios.

La orquestación maciza y mate de Brahms contrasta con el colorido aireado de Mahler y el director lo muestra acabadamente. Especial pericia se advierte en la dirección de las voces, no sólo en el fraseo general, sino en las minucias de la dicción, lo cual no es fácil de lograr con un coro. Walter siempre adecuó su masa orquestal a los materiales solistas con que trabajaba. No acompaña a la excelente Miller (una voz no especialmente voluminosa ni timbrada) como acompaña a Kathleen Ferrier, por ejemplo. Se trata de ajustar el balance sonoro de manera que el conjunto salga favorecido y no se oiga a Bruno Walter más que a la solista vocal porque el cartel indique un protagonismo de la batuta.

Walter contó con antecedentes en materia de Brahms, pero Mahler es un invento suyo. Y en ambos sigue siendo una referencia para muchos insuperada. Se trata de dos románticos tardíos, pero de muy diversa caracterización. El mundo de Brahms es íntimo y abstracto, en tanto el de Mahler tiende a la puesta en escena, al poema dramático que aspira al mundo por teatro. Hay que saber distinguirlos, no sólo técnicamente, sino espiritualmente. Sus fantasmas son muy diversos, aunque de la misma familia.

Recuperar para el compacto estos hitos de la discografía es insoslayable. Cada vez que algún aficionado dude acerca de lo que es leer la música, puede echar mano del reposado y bonachón Bruno Walter. La música le saldrá al paso.

B.M.

CASABLANCAS: *Cinco interludios para cuarteto de cuerda. Euler Quartet. Dos piezas para piano. Josep Colom, piano. Harmonies banals. Jordi Codina, guitarra; Carles Santos, piano; Xavier Joaquín, percusión. Movimiento para trío. Pere Serra, violín; Mark Friedholff, cello; Carme Poch, piano. Tres piezas para guitarra. Jordi Codina, guitarra. Cinco movimientos de Freaks. Conjunto instrumental. Dtor.: Benet Casablanca. Tres piezas para piano. Albert Nieto, piano. Inflexión triédrica y gratuita. Barbara Held, flauta; Miguel Gaspá, clarinete; Carles Santos, piano. U.M. CD-1 Compacto AAD. DDD (Tres piezas) 69'53". Obra Social de la Caixa de Sabadell. Fundación ACA.*



Este disco presenta una significativa muestra de la producción del compositor catalán Benet Casablanca (Sabadell, 1956). Se incluyen aquí partituras compuestas entre 1975 y 1986 con destino a instrumentos solos, grupos de cámara o conjunto instrumental. Las creaciones orquestales *Elegía en tres movimientos* (1987), *Cinco piezas para orquesta* (1988), a las que el autor se ha consagrado reciente-

mente, han quedado fuera, tal vez por motivos presupuestarios. La música de Casablanca mantiene viva la herencia de la Escuela de Viena, Schoenberg, Webern, con una conexión especial con este último por el sentido de la concisión. La claridad y rigor intelectual con que Casablanca maneja sus materiales no están reñidos con una manifiesta voluntad expresiva que Andrés Sánchez Pascual, en uno de los textos de presentación del disco, entiende relacionada con el deseo de un mundo humano más justo. En otro de los textos refleja Friedrich Cerha su interés especial por los *Cinco interludios para cuarteto de cuerda*, que ciertamente nos muestran a un Casablanca dueño de muchos recursos y dominador del difícil juego entre los cuatro instrumentos.

Con un variable nivel técnico en las grabaciones, el disco, cuya sola existencia es ya un dato alentador, nos ofrece solventes ejecuciones de la música de Casablanca. Destacan la expresionista versión de los *Cinco Interludios del Euler* y el trabajo constructivo y sonoro de Colom en las *Dos piezas*.

E.M.M.

COUPERIN: *Tercer libro para clavecín (1722, órdenes 13-19). Kenneth Gilbert, clave (Franz Hubbard, sobre H. Hemsch). HARMONIA MUNDI HMA 190 357.58 (2 Compactos ADD?, 77'32" y 72'13". Grabación: Radio Canadá, 1971).*



Harmonia Mundi sigue teniendo la sana costumbre de editar cosas interesantes, muy interesantes o interesantísimas. Junto a tan reconfortante hábito tiene, por desgracia, el nefasto de dar a esta publicación sólo las migajas de lo que publica, con lo que los comentarios se quedan lamentablemente cojos. Tal es el caso de esta edición de Couperin, que en realidad comprende los libros 1-4, con un total de 10 compactos. Por misteriosas razones, sólo nos ha llegado el tercer libro, y a él limitaremos el comentario.

Gilbert es un veterano del clave y, poseedor de una técnica muy notable, destaca en su traducción de la música francesa la vivacidad y alegría, careciendo sin embargo del sutil rubato de Christie o de la *grandeur* de Leonhardt. Dicho sea todo ello partiendo de la base de que nos encontramos con un intérprete del máximo nivel.

En este sentido, es interesante comparar el orden 15 con el registrado por Leonhardt para Philips (monográfico sobre los Couperin, comentado por el firmante en estas mismas páginas). Dicha comparación ilustra muy bien lo comentado anteriormente.

Gilbert alcanza los mejores resultados en los movimientos más espectaculares (*Le Tic-Toc choc*, por ejemplo), pero su nivel medio es siempre notable.

En resumen, álbum de sonido excelente, generosísimo en duración y con una música espléndida, muy bien interpretada. Totalmente recomendable, pese al *cero* que merece la casa por habernos remitido apenas un veinte por ciento del total.

R.O.B.

CHARPENTIER: *Canción ad Beatam Virginem Mariam. Le Concert des nations. Director: Jordi Savall. ASTREE E 8713. CD*

DDD 74'30". Distribuido por Harmonia Mundi.



Con el título de la primera de las obras interpretadas, se han reunido en este disco una serie de composiciones religiosas de Marc Antoine Charpentier de tema mariano. Este tipo de exaltación del personaje religioso es por lo demás una muestra elocuente del pensamiento católico contrarreformista. Las piezas adoptan las formas del oratorio de reducidas proporciones, donde Charpentier sigue el modelo italiano que hereda de Carissimi, el motete, la antifona, o el *grand motet* de la tradición francesa. Las páginas musicales escogidas siguen el curso vital de María, desde la Anunciación al dolor del *Stabat Mater*. El *diálogo entre los hombres y los ángeles* es un ejemplo de composición en la que Charpentier deja de lado el tono más dramático de algunas de sus otras creaciones religiosas, como en las *Leçons de Ténèbres*, para adoptar una actitud meditativa, íntima, que domina también en varias de las otras partituras del programa del registro. La gran estructura la vemos aparecer en el *Magnificat*, en tanto que el sentimiento fervoroso, que desde luego anima toda la colección, toma una expresión de desnuda sencillez en el *Stabat Mater*.

La interpretación sigue el camino de la introspección antes que el del brillo externo. Con estupendas intervenciones vocales e instrumentales, el disco se revela como toda una lección de comprensión del estilo de la música religiosa de Charpentier. Se siguen varias de las costumbres de la época, como la pronunciación del latín en la Francia del tiempo o la clase de instrumental escogido. La presencia de las violas crea una sonoridad que es propia de muchas de las interpretaciones de Savall.

E.M.M.

CHARPENTIER: *Te Deum. Messe de Minuit. La Grande Ecurie et la Chambre du Roy. Director: Jean-Claude Malgoire. CBS. MK 44706. CD. AAD. 69'34".*

CHARPENTIER: *Te Deum. Missa Assumpta est Maria. Litanies de la Vierge. Les Arts Florissants. Director: William Christie. HARMONIA MUNDI HMC 901298. CD DDD. 74'47".*



El *Te Deum* de Charpentier — este en re mayor, porque compuso seis—, se ha convertido en la obra emblemática de su autor, al que, por fortuna, vamos también conociendo por grabaciones de otras de sus composiciones. Ya en 1953 Louis Martini hizo una primera versión para el disco de esta página. Ahora, con poca diferencia de tiempo, se puede disponer de dos magníficas interpretaciones con instrumentos y criterios de época. La de Malgoire, que fue la primera en acercarse a la obra desde esta perspectiva, data de 1979, reeditándose en compacto casi a la vez que la reciente grabación de Christie. Si las comparamos, y sin dejar de apreciar el logro que supuso la de Malgoire, en general resulta mucho más satisfactoria la lectura de William Christie. El músico americano no ha temido extraer toda la brillantez que contiene la orquestación del *Te Deum* y nos re-

crea un mundo tímbrico más rico que el despertado por Malgoire. Christie se muestra más vivaz y hasta inequívocamente guerrero, pues la pieza posee, sin lugar a dudas, este tipo de resonancias. Tampoco olvida Christie dar a su visión la diversidad que el propio Charpentier buscó al escribir la famosa página religiosa. Así, se obtiene un clima de remanso poético en *Te per orbem terrarum*. Los dos discos cuentan con otras interesantes obras de Charpentier, destacando la *Missa Assumpta est Maria*, de la que se ofrece también una versión de gran adecuación de estilo.

E.M.M.

CHOPIN. *Concierto para piano n.º 1 en Mi menor.* Emil Gilels. Orquesta de Filadelfia. Eugene Ormandy. **LISZT.** *Concierto para piano n.º 1 en Mi bemol mayor.* Charles Rosen Orquesta New Philharmonia. John Pritchard. **CD CNS Maestro (precio medio) ADD MYK 45504. 58'08".**



Gilels esculpe en mármol el *Concierto* de Chopin, rechaza la idea establecida de un piano-cantante sostenido por una orquesta-guitarra; encuentra una vehemencia que evoca el soplo beethoveniano. La apuesta es interesante, defendida por una técnica colosal. Años más tarde, grabó una *Tercera Sonata* de Chopin (LP. DG), con un mismo espíritu, pero quizás con más implicación emotiva. En el *Concierto*, Ormandy sigue al solista a una distancia prudente, sin demasiada efusión: según las afinidades se podrá preferir una versión más voluptuosa, la de Pollini (CD EMI), o más risueña, la de Rubinstein (CD RCA).

Al contrario de Gilels, Rosen, en Liszt, crea una atmósfera dubitativa. Es una opción poco frecuentada (salvo por Arrau que encuentra hasta climas debussyistas) pero tiene una gran lógica en algunos momentos en el primer tiempo, en el quasi adagio del segundo tiempo. Es una versión totalmente opuesta a la reciente grabación de Zimmerman (CD DG) que nos recuerda que la obra fue escrita por un joven (y genial) compositor. Rosen ha escrito varios libros importantes *El Estilo Clásico* por ejemplo, dedicado a Haydn, Mozart y Beethoven), y sus interpretaciones (como pianista) son además clases magistrales; si vuestras discotecas cuentan ya con algunas versiones de los conciertos de Liszt, vale la pena adquirir su interpretación de la versión original de la *Fantasia* de Schumann (el título es: *Poemas para piano*). Rosen toca los primeros compases donde aparece una cita de *A la amada lejana* de Beethoven; la segunda cita cobra así más intensidad.

P.E.

CLEMENTI: *Sonata en si bemol mayor Op. 24, n.º 2, Sonata en fa sostenido menor, Op. 25, n.º 2, Sonata en sol mayor Op. 37, n.º 2, Sonata en fa menor Op. 13, n.º 6.* Jos van Immerseel, pianoforte. **ACCENT. ACC 67911 D. CD ADD. 52'13". Distribuido por Harmonia Mundi.**



Recientemente se ha publicado la primera grabación integral de las *Sonatas* del músico italiano afin-

cado en Inglaterra. En tanto llega o no a nuestra redacción esta nueva *registración-río*, no estará de más recordar este gran disco de interpretaciones clementianas, fechado en 1979, y ahora disponible en compacto. Todas estas obras, aunque anteriores a las páginas de mayor longitud e intensidad, nos dan la imagen de un demiurgo del pianoforte. Un compositor-virtuoso que domina hasta el límite el universo técnico y las capacidades expresivas del teclado. Desde luego, la proyección hacia el futuro de la música de Clementi se hace, a todas luces, evidente. El siglo XIX llama a las puertas de su pianismo temprano. En el maduro, el lado romántico ha cuajado plenamente.

Immerseel se plantea un Clementi dual, puente entre el clasicismo y el romanticismo. Explotando al máximo las posibilidades del magnífico pianoforte Rosenberg (Viena, c. 1795), el intérprete crea un amplio arco de sonoridades, desde las más delicadas a las más poderosas. Un sonido equilibrado y transparente, siempre cargado de intención expresiva. Las conexiones con el piano beethoveniano aparecen por doquier en la visión de Immerseel, que no hace sino justicia a un hecho histórico, el de la apreciación del estilo del italiano por el alemán.

E.M.M.

GONDOIS: *De Madrid a Aranjuez.* Raquel Moreno, piano. Grabación promovida por el Museo Nacional Ferroviario. Fundación de los Ferrocarriles Españoles. Editado por Polygram Ibérica. Disco LP. Duración: 29'08".



Se comentó brevemente en un número anterior de SCHERZO (n.º 34, p. 12), la aparición de esta partitura relacionada con el segundo tramo ferroviario en la península. Ya se indicó en su momento la intención del personal del Museo Nacional Ferroviario de dar a conocer las piezas de Gondois por medio del disco, y a través de un concierto en directo. Pues bien, he aquí la grabación, presentada simultáneamente a la celebración de un concierto, a cargo de la misma intérprete, en el madrileño palacio de Fernán Núñez, el pasado 23 de junio.

Poco es lo que se sabe de Hipólito Gondois, ni siquiera sus fechas de nacimiento y muerte. De la documentación disponible, reunida por Luis Fernando Carvajal para acompañar a este disco, podemos hacernos una idea de la actividad de este músico práctico, cuyo recuerdo ha devorado el tiempo. Fue director de orquesta y Barbieri lo cita como compositor de zarzuelas. Si toda su obra se encaja en las mismas coordenadas que este *De Madrid a Aranjuez*, Gondois habría sido un suministrador de música de consumo inmediato. Los bailes de moda de esta pequeña colección (polcas, chotis, etc.), constituyen una muestra de música de salón no precisamente de la mejor especie. La referencia a la inauguración del trayecto Madrid-Aranjuez no va más allá del deseo del compositor de *estar a la última* en relación con los grandes sucesos de su época.

Aun siendo esta obra de Gondois una música muy menor, su grabación debe ser recibida con satisfacción. Son muchos los huecos que nos quedan por cubrir de nuestro pasado musical, con este disco tenemos

acceso a una página curiosa de la historia sociológica de la música española. La convincente, sería (lo que no excluye un toque de gracia) y musical labor de Raquel Moreno es una baza fundamental de la agradable impresión final, sin que —como ya se ha dicho— la música en sí sea de gran trascendencia.

E.M.M.

GURDJIEFF-HARTMANN: *Cantos Religiosos, para piano.* Alain Kremski (piano). **CD Auvidis Valois V 4633 DDD 60'. Distribuido por Harmonia Mundi.**



La película de Peter Brook *Encuentros con personas destacables* ha permitido una aproximación a Gurdjieff. Después de varios años pasados en Asia central, en busca de la verdad, empieza a divulgar su conocimiento en Europa. Su colaboración musical con el compositor Thomas de Hartmann empezó en los años veinte. Gurdjieff (o Hartmann) ha conseguido una música al borde de la banalidad, pero que llega a forzar la atención. Cantos religiosos ortodoxos inspiran directamente los *Cantos* (para piano solo) del disco: quien esté un poco interesado en los modelos evocados echará en falta los parciales preponderantes en la voz humana y el mensaje de los sonidos sucesivos ligado a la exactitud de los intervalos en la forma modal, difíciles o imposibles de plasmar en el piano cromático. Es una pena, pues, que nuestros dos compositores no se hayan puesto en contacto con Wyshegradsky, quien poseía un piano microtonal, además los tres vivían en París en la misma época. Kremski ha grabado varios discos dedicados a Gurdjieff-Hartmann: para una aproximación (musical), se tendría, tal vez, que empezar por *Cantos y Danzas de Asia* (CD Auvidis Valois).

P.E.

HAYDN: *Seis Tríos para flauta, violín y violoncello Op. 38. Seis Tríos para flauta, violín y violoncello.* Barthold Kuijken, flauta; Sigiswald Kuijken, violín; Wieland Kuijken, violoncello. **ACCENT ACC 47807 D ADD (?). ACC 68641 DDD (?). 2CD 48' y 64'47". Distribuido por Harmonia Mundi.**



Las grandes aportaciones de Haydn al género de la música de cámara, cuartetos de cuerda y tríos con piano, oscurecen sus otras contribuciones, donde no encontramos ciertamente músicas tan geniales, pero sí páginas dotadas de la gracia y, en el fondo, la sabiduría propias de su autor. Los *Seis Tríos con flauta* aparecieron editados en Londres en 1784, con el n.º 38 de Opus. Se trata de partituras que entran de lleno en las características de los Divertimenti. Música desenfadada que fluye continuamente sin otro objeto que brindar placer al oído. No otro significado estético tienen los *Seis Tríos* del segundo de estos discos. Se trata de arreglos de tríos con baritón, siguiendo la costumbre de la época de realizar este tipo de adaptación a la hora de dar a la imprenta las obras escritas para aquella combinación, pues incluso en tiempos de Haydn eran raros los instrumentis-

tas expertos que pudieran tocar la parte por él destinada a agradar al Príncipe Nikolaus.

Los hermanos Kuij Ren realizan unas versiones muy bellas de estas obras, sin traicionar en ningún momento su esencia lúdica. Elegantes, llenas de gracia y encanto, sus interpretaciones cuentan con dos grandes bazas a su favor: la belleza del sonido creado y la absoluta propiedad estilística. Dos discos, en suma, que nos ayudan a comprender mejor al gran Haydn por medio de sus creaciones en principio menores.

E.M.M.

HAYDN: La Creación. La Petite Bande. Collegium Vocale. Director: Sigiswald Kuijken. Neil Mackie, Krisztina Laki, Philippe Huttenlocher. Grabación en vivo, Lieja, 7 de octubre de 1982. ACCENT ACC 58228-9D 2CD ADD (?). 55'58" y 52'57". Distribuido por Harmonia Mundi.



Son muchas las buenas versiones del gran oratorio haydniano, grabadas hasta ahora con orquestas tradicionales, más o menos amplias. Esta reedición en compacto de la versión de Kuijken —tomada de un concierto—, que utiliza el instrumental de época, viene a aportar un punto de vista totalmente diferente sobre la obra. No pretendemos que la lectura se sitúe a la cabeza de la discografía, pero es necesario conocerla. Muchas cosas nunca se habían escuchado así (¿desde los tiempos de Haydn?). La orquesta suena más ligera, más transparente. Pero el nuevo equilibrio logrado entre las familias instrumentales no implica en absoluto una pérdida del pulso dramático de la obra. Por el contrario, la extraordinaria lectura presta en todo momento una gran atención al lado de la *teatralidad*. No se duda, en consecuencia, en admitir sonoridades calificables como rudas, pero, de esta manera, se enriquece considerablemente nuestra imagen de la obra. El timbal y los metales son los responsables máximos de esta contribución, oigamos, por ejemplo, al primero en el Caos inicial, o a los segundos en el aria de Rafael *Nun Schein in vollem Glanze der Himmel*, cantada espléndidamente por Huttenlocher. La versión cuenta con un coro soberbio y una orquesta perfectamente conjuntada (recordemos, la grabación es en vivo). Un punto algo más bajo se da en el equipo de cantantes, que se muestra algo desigual. La aérea Laki, de emisión muy limpia aun en los agudos, debe colocarse, en primer lugar, muy sólido y de timbre atractivo Huttenlocher, y, por fin, un tanto endeble Mackie.

E.M.M.

HONEGGER: Sinfonía n.º 3 «Litúrgica». DEBUSSY: Petite Suite (En bateau, Cortège, Menuet, Ballet), original para piano a cuatro manos orquestada por Busser. RAVEL: Daphnis et Chloé, Suite n.º 2 (Lever du jour, Pantomime, Danse generale). MASENET: Meditation (de la ópera Thais). Orquesta Nacional de la Ópera de Varsovia. Robert Satanowski. CD OLYMPIA OCD 318 DDD 65'26". Importado por Discobid.



El título original del CD es *Musical From France*, pero decidí (licencia poética) clasificarlo en la

letra H (de Honegger) por dos razones: el programa no es homogéneo ni tampoco orgánico (¿dónde se esconden los directores artísticos?), las obras proceden de grabaciones efectuadas a dos años de distancia y juntas para rellenar un CD; las versiones imprescindibles de directores como Ansermet, Monteux o Stokowski (todas ellas en CD), pueden fácilmente ocultar este nuevo disco (¿dónde están los directores comerciales?). Sería una gran pena pasar al lado de la interpretación de la *Sinfonía Litúrgica*: la cierta afinidad entre Shostakovich y Honegger, que había escapado a (algunos) musicólogos, es puesta de relieve, desde hace poco tiempo, por algunos directores orientales. Yuli Turovsky, en la *Sinfonía n.º 2* (CD Chandos, ver SCHERZO n.º 28), había apuntado un posible paralelismo con la *Séptima* de Shostakovich; Satanowski se sitúa hoy dentro del mismo espíritu. Muy atento al texto (musical), el director no se deja engañar por los títulos de los tres movimientos (*Dies Irae, De Profundis, Dona Nobis Pacem*), resalta la acidez del clima (y de la orquestación), la angustia del *martellato* y de las síncoas (*Dies Irae*), la ironía desesperada, la modernidad, por fin, de la obra. Honegger así parecía entender su composición: el *Dies Irae* tenía que evocar, según sus propias palabras, la *connerie* (gil... ez) humana desde la guerra hasta la burocracia (Shostakovich, otra vez); *Dona Nobis Pacem* era la más certera traducción de un gigantesco grito ¡Socorro! Frente a versiones empaquetadas por las consabidas y presupuestas mejores orquestas del mundo, y de sus directores, esta opción interpretativa tiene el inmenso mérito de *cuestionarnos*.

P.E.

HONEGGER: Film Music: Les Misérables (Générique. Dans Les Egouts. Musique ne chez Gillenormand. Mort de Jean Valjean. L'emeute). La roue (obertura). Mermoz, dos suites para orquesta (La traversée des Andes. Le vol sur l'Atlantique). Napoleón, suite para orquesta (Calme. La Romance de Violine. Danse des enfants. Interlude et Final. Chaconne de l'Imperatrice. Napoleon. Les ombres. Les mendiants de la Gloire). Orquesta Sinfónica de la Radio Checoslovaca, Bratislava, dirigida por Adriano. MARCO POLO 8.223134. DDD. Distribuido por Harmonia Mundi. 63.18 ms.



Nos encontramos ante un disco tan curioso como interesante que se sale por completo de lo habitual y que puede acaso tener interés sólo para determinados aficionados exigentes, abiertos o curiosos. Y ello por varias razones: por el repertorio en sí, constituido por música compuesta por Honegger para varias películas; pero también porque se trata de una producción que está fuera de los canales habituales e interpretada por una orquesta y, sobre todo, una batuta no incluidos entre los ámbitos de distribución que conocemos normalmente. El director de orquesta, cuyo nombre es Adriano (*tout court*, sin apellido), es un artista y productor suizo —según nos cuentan las notas— que se encuentra en la cuarentena y en la actualidad trabaja en Zurich como director de música cinemato-

gráfica y escénica. Con este disco demuestra una saludable curiosidad, al desenterrar una música que podía dormir para siempre junto a las películas con las que nació o como resto apartado por otras músicas posteriores (como es el caso de *Napoleon*, para quien compusieron partituras, mucho más tarde, Carl Davis y Carmine Coppola). Adriano ha preparado las suites orquestales aquí incluidas a partir del grueso de la música incidental de las obras y lo ha hecho con gusto y sentido de la medida considerables.

Las músicas para las películas de Abel Gance corresponden al periodo mudo, aunque los cinéfilos conocen muy bien la accidentada vida de *Napoleon*, ampliada una y otra vez por su autor, que vivió en su momento la amargura de ver cómo la aparición del cine sonoro coincidía con la aparición de la primera versión de su gran fresco histórico-patriótico. Recientemente hemos podido ver en TVE, en una adecuada nocturnidad, la versión preparada por Francis Ford Coppola, algo abreviada (la versión total puede durar unas cinco horas y media) y con música de su padre, Carmine Coppola, que la ha interpretado por todas partes, recientemente en Valencia, con la Orquesta Municipal de dicha ciudad.

Las otras músicas pertenecen a películas de la era sonora, aunque se trata de obras cinematográficas de menor importancia en la historia del medio. Pero el interés musical es tan desigual en una parte como en otra. No es lo habitual la altura de fragmentos como el segundo de *Les Misérables*, *Dans les égouts*, si bien podemos constatar una mayor regularidad cualitativa a lo largo de la partitura de *Napoleon*, en tanto que música sin más. Es muy probable que cualquiera de estas suites, en especial la de este trascendente film de Gance, resistiera la prueba de las salas de conciertos. Para muchos aficionados puede ser una sorpresa agradable, pero nadie espere aquí lo mejor de Honegger.

En cualquier caso, la aportación de Adriano (autor de unas estupendas notas, sólo incluidas en inglés) es de destacar. La grabación tuvo lugar en la Radio de Bratislava en noviembre de 1987 y es plenamente digital.

S.M.B.

JOSQUIN: Missa L'homme armé super voces musicales. Missa L'homme armé sexti toni. Precedidas de la canción anónima L'homme armé. The Tallis Scholars. Director: Peter Phillips. GIMELL CDGIM 019. CD DDD 74'16". Distribuido por Harmonia Mundi.



Como se sabe, el compositor franco-flamenco Josquin Desprez fue uno de los primeros que contribuyeron a la creación de la Misa como género musical compositivo, en el sentido de estructurar en una secuencia las partes del servicio religioso. Para dar unidad a una música de cierta extensión se solía partir de un tema conocido, sacro o profano, que era luego tratado con los procedimientos de escritura vigentes. Las dos Misas de Josquin sobre la canción anónima *L'homme armé* ejemplifican este sistema. Como resultados musicales son, sin embargo, muy distintas. Aunque se cree que ambas son del mismo

momento de la carrera del músico —dentro de una etapa de madurez plena—, la tenida como primera (*super voces musicales*) es totalmente ingenua y arcaica, en tanto que la segunda (*sexti toni*) sigue cauces de enorme fantasía creativa y absoluta maestría en el trazado y mezcla de las líneas vocales. El propio Philips señala en las notas que acompañan al disco esta gran diferencia: la primera de las misas parece ser una obra medieval y la segunda una pieza renacentista.

La versión de los Tallis Scholars incide en expresar el claro contraste estilístico entre ambas realizaciones de la Misa. A partir de un trabajo vocal excepcional, Philips eleva estos edificios con lógica implacable. Las interpretaciones escapan al peligro de la asepsia (en el que caen algunos de sus compatriotas cuando buscan la pretendida impronta mística), resultando cargadas de gran energía. Es admirable, en este sentido, la sensación de constante movilidad que se logra en la segunda de las Misas.

E.M.M.

LEONCAVALLO: I Pagliacci. Jussi Björling, Victoria de los Angeles, Leonard Warren, Robert Merrill. RCA Victor Orchestra. Director: Renato Cellini. Fecha de Grabación: enero de 1953. ICD EMI (ADD) CDC 7 49503 2. Duración: 69'23".



Por fin aparece esta versión de *Pagliacci*, que hasta la presente reedición en disco compacto era francamente difícil de encontrar; por si fuera poco, la EMI ha destapado el frasco de las esencias y nos la presenta en carpeta de lujo con un completo cuadernillo explicativo y un maravilloso sonido que nos permite disfrutar la pureza de las voces en primer plano.

Nos encontramos ante una versión de absoluta referencia, es probablemente la mejor cantada de toda la historia del disco, y el cuarteto protagonista ya lo quisiera hoy cualquier teatro del mundo para los días de fiesta. Merrill es un lujazo para el papel de Silvio, a cuya tesitura más bien central sirve con una voz bella, timbrada, redonda y expansiva. Aunque a Warren le falte la maldad de Gobbi o de Tadei, tiene el color oscuro idóneo para el personaje y una perfecta línea de canto. En cuanto a su *Prólogo*, sólo se debe apuntar que es uno de los mejores que imaginarse puedan, coronado con un *bemol* de tal potencia, amplitud y riqueza de armónicos que deja sin fiato, no al cantante, que derrocha generosidad, sino al oyente, que desde su silla de audición no deja de preguntarse dónde están hoy estos barítonos. Victoria, que en la fecha de la presente grabación, si la memoria no me falla, no había abordado todavía este rol en el escenario, compone una Nedda muy elegante, quizá poco carnal, en contraposición a Petrella o Pamparini, pero lo suficientemente seductora y sensual para desatar las pasiones y los celos de Björling, el Canio de voz más bella de la historia del disco; también más elegante de lo habitual en el papel, ha dejado con esta y con otras grabaciones tomadas en vivo, una huella tan importante en este personaje, que quizá sólo del Monaco puede permitirse poner su pie sobre ella. Impresionante en toda la obra, va mejorando a medida que ésta avanza, consiguiendo un

segundo acto con auténtica emoción. En la aria *Non pagliaccio non son*, y, sobre todo, en la sección central de la misma, la combinación de la ira y la melancolía del personaje son traducidas de tal forma que el resultado es prácticamente insuperable.

Renato Cellini realiza a lo largo de toda la grabación improbos esfuerzos para demostrarnos que la felicidad nunca es completa; su rutina, su sosería y su arbitrariedad son auténticos submarinos lanzados continuamente contra el excepcional cuarteto protagonista que al final logra imponerse. No siempre las manzanas podridas van a arruinar el cesto. Deo gratias.

R. de C.

LISZT: Sonata, Lúgubre gondola n.º 1 y n.º 2, Bagatelle sin tonalidad, Nube gris, Tumba de Wagner, En reve (nocturno), Ave María, Csárdas obstinadas. Mikhail Rudy, piano. CD Calliope ADD CAL 9685. 60'50".



Escuché varias veces la *Sonata* intercalando las versiones de Horowitz (CD, RCA), Richter (CD, Philips) y Argerich: a pesar de su gran virtuosismo, Rudy parecía un poco tímido en tal compañía, y tal vez un poco distante. Sin embargo, al escuchar todo el disco de un tirón, nace otra *proposición* de la *Sonata*: Rudy la toca como un gigantesco preludio a las obras revolucionarias que completan el programa (algunas ¡sin tonalidad!). Se puede seguir preferiendo, para la *Sonata* sola, una o las tres versiones citadas, se puede pensar que el programa interpretado por Szegedi es más homogéneo (Últimas obras de Liszt, CD Hungaroton), pero la elección de Rudy, y su interpretación poseen una magia peculiar, el pianista crea un va-y-ven de reminiscencias entre *Sonata* y últimas obras, y a la segunda escucha, entre últimas obras y *Sonata*, fascinante. ¡Hay que escucharlo dos veces seguidas, pues!

P.E.

MAHLER: El Canto De La Tierra. Mildred Miller (mezzo), Ernst Hafliger (tenor). Orquesta Filarmónica de Nueva York. Bruno Walter. CD CBS Maestro (precio medio) ADD MYK 45500. 63'13.



El Canto De La Tierra es, hasta hoy, la obra de Mahler que cuenta con más versiones indispensables. Casi todos los directores mahlerianos, con solistas admirables, renuevan la escucha de la maravilla.

Klemperer (CD EMI) con Ludwig y Wunderlich, ofrece una versión antipática, grandiosa y púdica a la vez. En esta línea hierática se sitúa Reiner con Forrester y Lewis. Más abrupto, si cabe, Carlos Kleiber sacude orquesta y cantantes (Ludwig y Kmentt, CD Nuova Era) un poco *alla Harnoncourt*; visión telúrica (!) en la cual se funden orgánicamente las voces humanas. Más sereno, Inbal no deja escapar un detalle, crea un sonido rutilante (¡quizás la interpretación más sensual de su integral Mahler, CD Denon) para las voces inspiradas de Van Nes y Schreier. Igualmente sensual y más directamente emotiva, es la versión de Giulini, acertando con unos solistas que no eran eviden-

tes: Araiza y una latinísima Fassbaender (CD DG).

De las cuatro versiones de Walter, tres son disponibles hoy: la interpretación extática de Ferrier (CD Decca) es milagrosa. Es con la de Klemperer, la favorita del público mahleriano. La grabación del concierto editado por CD Curtain Call, tiene más tensión. Forrester (contralto como Ferrier) crea un clima sombrío, un poco más teatral quizás, pero seguramente más vital. En el CD CBS, Walter mantiene su criterio de interpretación, pero adaptándolo a la personalidad de sus solistas. Atomiza la orquesta en texturas camerísticas: privilegia el brillo íntimo del tenor; respeta la reserva expresiva de Miller, ambas consiguen un clima infinitamente retenido.

P.E.

MAHLER, SCHREKER, RICHARD STRAUSS Y WOLF: Canciones. Marjana Lipovsek (mezosoprano y piano) y Erik Werba (piano). Orfeo C 176891 A Stereo Digital. Duración: 58,45 minutos. Distribuido por Harmonia Mundi.



Obras frecuentes e inabituales reúne este recital de Lipovsek. Si las obras de Strauss aparecen a menudo en los programas, los Mahler sobre versos de Rückert no son de los más trajinados de este autor. Wolf nunca es insistente y aquí sirve al gran Goethe en los poemas que Mignon dice en *Wilhelm Meister*. Los interesantes *Lieder* de Schreker (sobre versos de las *Mil y una noches* y de Edith Ronsperger) valen por un estreno. El conjunto es coherente: una época (el fin de siglo), un romanticismo tardío y, a veces, exasperado, los límites de la tonalidad y un constante estrechamiento expresionista.

Las interpretaciones de Lipovsek, acompañadas por la maestría de Werba, son excelentes. La voz explota su bello color con una emisión cálida y fluente, el fraseo es eficaz, la expresión medida, pero matizada, la dicción es diáfana. El intimismo de Wolf contrasta con el melodismo teatral de Strauss, en tanto Mahler se aproxima a Schreker en una misma zona de inquietante desasosiego emocional, que se bandea rápidamente de la angustia al júbilo amoroso.

Todas estas distinciones sutiles, dentro de la homogeneidad del todo, aparecen marcadas en la tarea de Lipovsek, que se acredita como una de las mejores intérpretes de cámara de la actualidad.

B.M.

MARAIS: Pièces de Viol du cinquième livre. Wieland Kuijken, viola da gamba. Kaorri Uemura, viola da gamba, Robert Kohnen, clave. ACCENT ACC 78744 D CD DDD (?) 65'24". Distribuido por Harmonia Mundi.



En varias ocasiones y por distintas firmas se ha proclamado a Jordi Savall como el intérprete vivo más completo de la música de Marin Marais desde estas páginas de SCHERZO. Declaraciones tan rotundas no pretenden, por supuesto, excluir otras formas de entender la música del genial violista. Este disco nos

presenta precisamente la gran alternativa a la labor del catalán. En realidad, comprendemos mucho mejor a Marais si acudimos tanto a Savall como a Kuijken. Ambos coinciden en algunas de las piezas que escogen del Libro V, como en la *Suite en sol menor* o en *Le Tableau de l'Operation de la Taille*. Ello permite, desde luego, comparaciones más directas de sus estilos. En general, el sonido de Kuijken es más pequeño, pero también más dulce, lo que no quiere decir que a Savall le preocupe únicamente conseguir sonoridades redondas y enérgicas. Por ejemplo, se muestra tan hondamente expresivo como su colega en el *Tombeau pour Marais le Cadet*. Apenas si cabe plantear la elección entre las opciones que nos proponen uno y otro intérprete, siendo ambas igual de válidas, sobrepasando únicamente Savall a Kuijken en lo que concierne a virtuosismo instrumental. El acompañamiento del que goza el músico catalán (Koopman, Smith) es también más rico y está mejor equilibrado con la viola.

E.M.M.

MASCAGNI: *Cavalleria rusticana*. Gigli, Rasa, Dechi, Simionato, Marcucci. Orquesta y Coro del Teatro alla Scala, Milán. Director: Pietro Mascagni. Beniamino Gigli canta arias de óperas de Mascagni. EMI CHS 7699872. 2CD. ADD. Duración: 109'40".



Esta grabación surgió como conmemoración del cincuenta aniversario del estreno de la ópera, o sea, que se registró en 1940. Mascagni lo recuerda antes de iniciar la obra en unas palabras pomposas y grandilocuentes, muy de acuerdo con lo que musicalmente va a venir. Porque la dirección del autor es, ante todo, aburrida. Opta por una lentitud que daña demasiado la espontaneidad y dinamismo que la ópera tiene, quizá porque el compositor se encuentra cansado, bien por la edad (77 años a la sazón), bien el cansancio se lo provoque su hija musical más famosa. Más grave e inútil sería pensar que la trascendencia sea el auténtico objetivo de su concepción, que nada tiene que ver con este drama campestre de celos, peleas y chismorreos. De hecho, aunque el planteamiento tímbrico es rico, el pulso es firme, las partes vocales están resaltadas, el resultado global es bastante irregular. Los dos dúos (Santuzza-Turiddu, Santuzza-Alfio) se arrastran con una morosidad que tiene una consecuencia inmediata: pierden la tensión y el vigor dramático que, sin ninguna duda, poseen. Mascagni, sin embargo, hace de esa parsimonia resultados óptimos en los dos momentos orquestales, Preludio e *Intermezzo*. Mascagni nos demuestra, una vez más, que no siempre es el autor de la partitura el más idóneo para descubrir sus riquezas.

El registro sobrevivirá por el buen equipo canoro. Gigli, con 50 años también como *Cavalleria*, ha perdido un poco de lustre vocal. Su Turiddu es más musical que teatral, más sentimental que desgarrado (hay que tener en cuenta que con tal dirección las cosas no podrían ir de distinta forma). Pero el Gigli-cantante da, como es de esperar, una lección de maestro a colegas contemporáneos y sucesivos. Un maestro que encuentra su mejor oportunidad en el *Addio alla madre*, de una seducción y belleza entusiasmantes.

La Bruna Rasa (en realidad, Lina Bruna Rasa, no hay razón para que se le decapite el nombre, tal como aparece en el repartito), volvía a la escena a petición de Mascagni, retirada por motivos de salud, es una Santuzza de voz cálida y carnosa; soprano de entrega sincera y apasionada, que sólo esporádicamente cae en algún detalle de mal gusto, al que es proclive (y existe costumbre) el personaje. Solamente tiene una mácula, a menudo inteligentemente superada: la falta de *fiato* (de nuevo, digamos, que la pachorra del director la pone más en evidencia).

El Alfio de Gino Bechi es juvenil (el barítono contaba 27 años, el benjamín del elenco), y generoso de ideas y resultados, en un rol que le permite explayarse. Es curioso comprobar cómo Bechi y Gobbi (dos años menor que aquél), cada día que pasa se parecen mucho más, lo cual es un elogio que vale para ambos. La Marcucci hace una Lola de la época, más grosera que sensual. Y en el papel de Mamma Lucia tenemos, nada menos, que a la ilustre Giulietta Simionato, con treinta años a la espalda, esperando aún su oportunidad, que luego vino con creces: fue la mejor mezzosoprano de repertorio italiano de su generación.

El disco compacto dará mayor difusión a esta versión histórica, aunque el sonido, que es bueno, no mejora el de la última reconstrucción técnica en vinilo de 1984, en una serie Gigli de la EMI, donde apareció *toda* la obra completa del tenor. ¿Se hará lo mismo con el CD? De momento, aparte de esta ópera, han salido *Andrea Chenier*, *Butterfly* y *Ballo*. El próximo año es el centenario del tenor de Recanati. Es la oportunidad.

Completando la entrega se incluyen seis fragmentos de cinco óperas de Mascagni: *L'Amico Fritz* (su dúo, con el modesto aporte de Nerina Baldisseri), *Iris*, *Lodoletta* e *Isabeau*. Las grabaciones son de varias fechas, las extremas (1918-1948), están separadas por treinta años. El tenor, en todas, vuelve a corroborar que *Gigli es mucho Gigli*.

F.F.

MAYUZUMI: *Phonologie Symphonique*. *Bacchanale*. *Samsara*. Filarmónica de Hong-Kong. Director: Yoshikazu Fukumara. (Folleto sin comentarios). MARCO POLO 8.220297. DDD. 43'08". Importado por Discobi.



El arte musical de Toshiro Mayuzumi (1929) resulta difícilmente encasillable. Su estilo ha pasado por casi todas las maneras imaginables, desde las primeras obras postrománticas al modo centroeuropeo a la adopción del jazz, de las páginas de cuño avanzado a las que muestran una cara ingenua, en ocasiones permitiendo una obsesiva tendencia repetitiva. Luego de su estancia en Francia, Mayuzumi realizó experimentos de música concreta, hizo algunas de las primeras obras japonesas para banda magnética, introdujo el piano preparado y asumió el serialismo occidental como una de las bases de su lenguaje. Añadió más tarde nuevas ramas a este tronco, esta vez profundamente orientales, como la filosofía Zen, los sonidos de las campanas de los templos budistas y hasta, yendo mucho más allá, las experiencias so-

brenaturales (*Ectoplasm*). Todo esto parecería la búsqueda de una síntesis imposible, pero esto no se plantea así en la música de Mayuzumi, que en sus obras de madurez — desde su regreso de Europa, años 50 — crea casi para cada obra un estilo completamente exclusivo. Al final, lo innegable es el sello absolutamente personal de las partituras de este creador japonés.

Teniendo en cuenta que el disco no nos ofrece las obras más importantes del músico (*Nirvana-Symphonie*, *Mandala*), los intérpretes se entregan a estas piezas con total convicción. El dilema oriente-occidente se resuelve en estas lecturas con gran naturalidad, resultando unas sonoridades orquestales (de la eficiente orquesta de Hong-Kong) de gran atractivo. Fukumara suaviza los defectos de Mayuzumi y enfatiza sus aciertos tímbricos y constructivos.

E.M.M.

MILAN: *El Maestro*. Volumen I. (Tonos 1-8). Hopkinson Smith, vihuela. ASTREE E 7748. CD AAD. 50'40".

NARVAEZ: *Los seis libros del Delfín de música*. Hopkinson Smith, vihuela. ASTREE E 8706. CD DDD. 64'40". Distribuidos por Harmonia Mundi.



Dos discos, reedición el de Milán en formato compacto y nueva publicación el de Narváez, dedicados a la música de los vihuelistas que se alzan como colosos dentro de la más bien esquelética fonografía de la especialidad. No se ha hecho justicia todavía al genio de los compositores españoles que escribieron en el siglo XVI para este instrumento, logrando un cuerpo creativo que destaca por su gran originalidad tanto en la historia del arte sonoro de nuestro país como en la del resto de Europa. Es significativo que el disco haya tenido que ser una iniciativa debida a una casa francesa. No se trata, desde luego, que no existan vihuelistas españoles de talla, o interés en recuperar el instrumento, algo que se remonta a Emilio Pujol, sino más bien un hueco que debe achacarse a la pobreza de la industria discográfica hispana. Los dos discos, agrupados para ser comentados, contienen obras pertenecientes a colecciones muy próximas en el tiempo, pues *El Maestro* es de 1536 y los *Libros del Delfín*, de 1538; sin embargo, ambos músicos no parece que llegaran a conocerse ni a influirse mutuamente. Ambas colecciones son logros excepcionales, que ejemplifican la grandeza alcanzada por la literatura para vihuela. Las grabaciones de Smith serán seguidas probablemente de otras, aunque no hay seguridad de que el músico americano vaya a acometer una integral del legado de los vihuelistas, proyecto que si parece estar acariciando José Miguel Moreno. En tanto se consuma esta última deseada grabación lo hecho por Smith simplemente no tiene rival. Encontramos algunos de sus defectos —cortada expresiva, tímbeos imperceptibles—, pero la musicalidad, el estilo, la serenidad y la elegancia de sus versiones lo ponen a años luz de las pocas grabaciones existentes.

E.M.M.

MONPOU: *Canciones.* Carmen Bustamante (soprano) y Carmen Bravo (piano). PDI, G-801692. Duración: 30'05".



Con el auspicio de la Generalitat catalana y en la antología histórica de la música en Cataluña aparece este concierto de Mompou, dedicado a uno de sus géneros más característicos: la canción de cámara.

Se han seleccionado, para ello, unas páginas que ilustran poemas de Josep Janés (de *El combat del somni*), del culterano Josep Carner, de Manuel Blancafort y versos tradicionales. A todos ha servido Mompou con su refinada armonía, su melodismo recatado y elegante, su buen balance entre voz e instrumentos. Las fuentes son muy obvias y, a veces, parece escucharse a Fauré traducido al catalán. Y, a veces, se piensa en el mayor registro de los músicos catalanes (Albéniz, Granados), que se evadieron del deber nacional. Mompou, si acaso, es un afrancesado compositor barcelonés.

Bustamante conoce a fondo las partituras y se mueve con autoridad en el mundo escogido. El paradigma de Victoria de los Angeles es inevitable, pero también hay que recordar que saber elegir buenos ejemplos demuestra inteligencia en un intérprete. Bravo, la mujer de Mompou, recoge la experiencia de sus años junto al compositor, a los cuales añade su propia labor, de modo que el resultado es de la máxima competencia.

B.M.

MONTEVERDI: *Madrigali Erotici.* Emma Kirby, Judith Nelson, Poppy Holden (soprano). Paul Elliott, Andrew King (tenor). Richard Wistreich (barítono). David Thomas (bajo). *The Consort of Musicke.* Anthony Rooley. CD L'OISSAU-LYRA. 421 480-2 DDD 60'58".



La crítica francesa niega sistemáticamente toda sensualidad a los intérpretes británicos de la música antigua italiana, mientras público y críticos italianos sufren con la pronunciación francesa en este mismo repertorio. Las pasiones se agudizan cuando se trata de Monteverdi: las opciones estilísticas y estéticas pueden ser discutidas (las opiniones de Nella Anfosso *armaron una bronca* sin precedente en Francia), pero la polémica más violenta se centra sobre el color vocal. Este tema conecta demasiado con nuestro imaginario para poder dar una opinión que no sea personal.

El otro tema, el eros, citado en el título del disco, puede ser comentado. El equipo reunido por Rooley evoca el *flirt*, emociones retenidas, a veces al borde de la perversión; un cierto lado *mirame y no me toques* (en seguida) no parece desmentir ni contradecir las promesas contenidas en los poemas cantados. Para una solificación más inmediata, la pulpa, el *cantabile* y la belleza natural de las voces reunidas por Loehrer (Societa Cameristica di Lugano, varios CD Accord) evocan de manera más italiana ciertas imágenes del desorden amoroso.

Las bellísimas voces femeninas son ligeramente líricas (vibradas y un poco *Spinte*): varios musicólogos italianos avalan este mo-

do de cantar, así que la polémica sigue viva (ver SCHERZO nº 34). Querrela aparte, *La Camerata di Lugano* transmite, como pocos, la plástica monteverdiana: ¡el recitativo de Laerte Malaguti en Tancredi! (CD Accord 149504). *La Capella Savaria*, dirigida por McGegan (CD Hungaroton, con instrumentos originales, al igual que Rooley), se sitúa entre las dos opciones: el estilo es cuidadísimo, el equilibrio general (coro, solistas, etc.), es el mejor conseguido entre las tres versiones, pero, por razones de fraseo, tal vez, son partidas en dos algunas palabras; efecto que distrae y puede quitar un poco de tensión a la música.

P.E.

MOZART: *Serenata en Si bemol mayor, K. 361 «Gran Partita», para 13 instrumentos. Miembros de la Orquesta del Siglo XVIII (con instrumentos originales).* Dir.: Frans Brüggen. Grabación: Nijmegen, junio 1988. PHILIPS Compacto 422 338-2PH (DDD, 50'33").



Cuando más oye uno esta música, más se admira del talento de nuestro querido Mozart, de su facilidad para llenar de maravilla la sencillez, de su habilidad para combinar timbres, que hacen de esta serenata no ya una obra maestra entre las composiciones para conjunto de viento, sino simplemente una verdadera delicia.

Y esto resulta ser así especialmente cuando uno se topa con un músico de la seriedad de Frans Brüggen, protagonista, junto a los excelentes instrumentistas de su conjunto, de lo que no dudaría en calificar como una de las versiones más importantes de cuantas existen de esta obra.

Con una sabia y contenida elección de tempi, una detallada atención a acentos y reguladores, palpable desde el Largo inicial, una extraordinaria disección de planos en el seno de un todo coherentemente construido, la interpretación que se nos brinda está tan alejada de tópicos como de sorpresas más o menos caprichosas. Es, sencillamente, un disfrute absoluto de principio a fin. Desde el sereno comienzo hasta el enérgico final, pasando por un delicioso Adagio y por la gracia exquisita de los dos minuets. Todo se oye aquí, incluido el tantas veces tapado contrabajo.

De sonido muy bueno y natural, no puedo sino resumir: no se lo pierdan.

R.O.B.

PADEREWSKI: *Sonata en mi bemol menor opus 21 y Concierto para piano y orquesta en la menor opus 17.* Andrej Stefanski y Barbara Hesse-Bukowska, piano y Orquesta de la Radio Nacional Polaca de Katowice. OLYMPIA OCD AAD 302. Duración 61'01". Distribuido por DISCOBI.



Paderewski fue antes un personaje que un pianista y un compositor. Lo favorecieron las desgracias seculares de su país, la independencia nacional tras la primera guerra mundial, su

designación como lírico presidente y algunos films de Hollywood.

En el plano musical sus méritos son más acotados: pertenecen más al documento arqueológico que a la música propiamente dicha. El disco ha rescatado unas cuantas interpretaciones suyas, de un romanticismo trasnochado y pintoresco. Frases entrecortadas, sonido martillado y canto rubato hasta el delirio sustituyen lo que hoy nos gusta más: canto, vigor y solfeo.

Sus composiciones responden a esa misma estética de un romanticismo tardío y prescindible. Todo el tiempo se piensa en que si ya hubo un Liszt para qué tener otro más, reducido en tamaño y anticuado por la precedencia del maestro húngaro.

No obstante ello, grabaciones como la presente, servidas por el cariño y la competencia de sus compatriotas, sirven como documento de una perduración artística, de la cual surgieron nombres considerables, como Sibelius, Elgar o Mahler.

B.M.

PALESTRINA: *Motete y Misa Viri Galilaei, Motete y Misa O Rex Gloriorum. Coro de la Catedral de Westminster.* Director: James O'Donnell. HYPERION CDA 66316 CD DDD 67'36". Distribuido por Harmonia Mundi.



De la enorme producción de Palestrina apenas si conocemos una parcela mínima. La excelencia de estas cuatro obras, ahora grabadas por primera vez, puede darnos una pista de la grandeza que se oculta en el lado ignoto del gran polifonista. Con un sentido muy unitario, el programa agrupa dos Misas, interpretándose antes los correspondientes motetes en que están basadas. Las dos Misas, grandiosos ejemplares del arte más depurado de Palestrina, pertenecen ambas al Libro XII de 1601, editado siete años después de la muerte del músico. Los motetes datan de 1563 (*O Rex Gloriorum*) y 1569 (*Viri Galilaei*), pero no podemos saber cuál es la distancia temporal efectiva entre ellos y la redacción de las dos misas que inspiraron. Se aprecia una mayor fidelidad de la *Misa O Rex Gloriorum* a su modelo, en tanto que la partitura que sigue al dramático motete *Viri Galilaei* no reproduce su esquema de escritura homofónica.

Las interpretaciones cuentan con todas las virtudes que suelen disfrutar las encomendadas a los coros ingleses, pero también con algunos de sus defectos. El trabajo es verdaderamente magnífico por afinación y empaque. El color vocal cuenta con la luz especial que introducen siempre los niños con su presencia. Sin embargo, la música produce una sensación *estática*, a la que se suma una evidente sequedad expresiva. La lógica de las construcciones no impide tampoco que el efecto tienda a ser un tanto masivo. La grabación, en cualquier caso, tiene a su favor la novedad absoluta de las piezas escogidas y su gran belleza.

E.M.M.

PETERSSON: *Concierto para violín n.º 2. Suite de Barefoot Songs. Ida Haendel (violín).* Orquesta Sinfónica de la Radio Sueca. Herbert Blomstedt. CD CAPRICE 21359.

AAD. Duración: 68'25". 6 canciones. 24 canciones de los niños descalzos. Margot Ródn, Erick Saeden, Arnold Östman (piano). CD SCD 1033. ADD. Duración: 72'.



Allan Pettersson (Suecia, 1911-1980) no se consideró nunca un compositor, sino «una voz que grita, ahogada por el tráfago de los tiempos», una voz cuyo material era su propia experiencia y los seres marginados de la sociedad que lo rodeaba. Enfermo desde temprano de artritis reumática, llevó una existencia penosa, de donde provendrían sus continuas inactividades contra la vida, una vida cruel que no dejaría de azotarle con dolores físicos hasta su muerte.

Enfermo también, habría que agregar, sobre todo del alma, es autor de 16 sinfonías, como corpus compositivo fundamental, de un par de conciertos para violín y de música instrumental diversa, aparte de dos conjuntos de canciones de acusado tono pesimista, expresado a través de una escritura hermética, especie de canto agresivo, lamento violento en favor de las clases más deprimidas de su entorno.

El *Concierto para violín n.º 2* (1977) es un buen ejemplo de todo ello. De una duración considerable, 57 minutos, la partitura pide al solista una concentración máxima, no en vano está *en acción* en todo momento, amén de una gran envergadura técnica. Pensada como un todo sinfónico donde el violín participa como un instrumento más, y en un solo movimiento, el concierto parte de la canción del propio Pettersson sobre un motivo popular, *Dios pasea por los prados*, como leitmotiv, pero en realidad sólo hacia la parte final hará su aparición claramente este tema, de tono casi patético, de manera que todo el grueso de la obra será un encadenamiento de juegos de tensiones hasta llegar a la resolución con el desarrollo del citado tema básico. De un lirismo exacerbado y doliente, obra monolítica, orquestada en tonalidades ásperas y poco complacientes, el concierto está muy lejos del mundo de Mahler, con el que se ha querido comparar toda la obra de Pettersson; pero la verdad es que si con algún otro compositor se le puede relacionar es con Robert Simpson y su técnica del juego de tensiones, pero nunca con el mundo mahleriano. Con sólo destacar el rechazo visceral que Allan Pettersson sentía por todo ambiente mundano y que su música se sentía contraria a la expresividad egocéntrica del austríaco, está todo dicho. Empero, la música de Pettersson no debe ser temida como dificultosa, antes bien, es de extrema sencillez formal, residiendo su supuesta dificultad en el tono áspero, poco atractivo de su sonoridad. El oyente no encontrará, por ejemplo, sentido de la medida (normal en otro tipo de compositor, más preocupado por la forma antes que por la expresión) en el *Concierto de violín*, y concluirá en que el material le viene ancho a tanta desmesura (57 minutos) y el resultado final queda poco satisfactorio. Un tratamiento más moderado hubiera venido mucho mejor para tan escasa materia prima.

Mejores son las canciones contenidas en el disco de la Sociedad Sueca, y en concreto las seis compuestas en 1935, la primera colección de Pettersson, donde ya da rienda suelta a su carácter pesimista. Son canciones llenas de resignación y de reflexiones so-

bre la muerte (A. Pettersson confesaba haber convivido siempre con ella). Las de 1943, las *Canciones de los niños descalzos*, igualmente para soprano y tenor (indistintamente), intentan comunicar con el pueblo vulgar, honrado y simple. En ellas habla de la juventud y pobreza de sus 20 años, en los que, al parecer, se encontraba terriblemente fatigado física y espiritualmente. Reflexiones sobre su familia (el padre, en concreto, era muy aficionado al alcohol), las canciones de 1945 serían prohibidas en Suecia durante 25 años. Algunas de estas piecitas son merecedoras de retener en la memoria, en especial la cuarta del 2.º ciclo, la deliciosa *Kärleken gar vilse*, o *Fattig ar mor* y la primera de todas, *Det blir stilla da Krakorna dor*, muy cercanas en intensidad a las mejores canciones de un Ives.

Casualmente, el disco que contiene las canciones se beneficia de una toma de sonido mucho más real y clara que la del sello Caprice, de sonoridad excesivamente plana, escasa de matices. El prensado, AAD, tampoco es garantía de una escucha placentera. Queda, por encima de todo, el testimonio fonográfico de una obra instrumental sincera y personal de uno de los músicos más extraños del siglo.

F.R.

PURCELL: *Tis Nature's voice and other songs and Elegies*. René Jacobs, contratenor; Wieland Kuijken, viola da gamba; Konrad Junghanel, tiorba. ACCENT ACC 57802. ADD (?) 53'39". Distribuido por Harmonia Mundi.



Purcell fue un músico que creyó en la profunda hermandad de música y poesía. De ahí que a la hora de tratar un texto todo contrastando su genio saliera a la luz, traduciendo, contrastando o comentando su significado en sonidos. Sus canciones, aisladas o dentro de piezas teatrales, poseen una variada estructuración, pero siempre ponen por delante la necesidad del canto bello, por medio de una línea vocal de gran flexibilidad. En la canción que abre el programa de este registro y le da nombres, Purcell parece haberse complacido en realizar un catálogo completo de las dificultades conocidas y practicadas en su tiempo. El resto de las páginas discurren por sendas menos espinosas para el intérprete.

Jacobs efectúa un bello trabajo vocal dentro de los márgenes estilísticos más estrictos. Sin embargo, tiene un fuerte competidor en el recuerdo de Alfred Deller, el más grande contratenor de nuestra época. Ya el timbre del cantante francés es menos atractivo que el que tuviera el británico. La emisión de Jacobs no siempre conserva la homogeneidad, perdiendo en contadas ocasiones algo de su brillo. En *Tis Nature's Voice* se ve un tanto desbordado en las agilidades, que resultan *cacareadas*. En otras de las canciones, de dificultad menor, Jacobs no tiene problemas pero se inclina por un canto manierista, en especial en la ornamentación.

E.M.M.

PUCCHINI: *Madama Butterfly*. Toti dal Monte, Vittoria Palombini, Beniamino Gigli, Mario Basiola. Orquesta y Coro del Tea-

tro dell'Opera di Roma. Maestro de Coro: Giuseppe Conca. Director: Oliviero de Fabritiis. Fecha de grabación: Agosto de 1939. 2CD (ADD) EMI CHS 7 69990 2. Duración: 124'52".



Cuando empezamos con esto del disco compacto se asimiló el concepto de buen sonido con el de sonido impoluto. La enconada persecución contra el ruido parásito, asesino de grabaciones, hizo perder riqueza a las mismas y produjeron algunas que eran auténticas piezas de laboratorio, en las que cualquier parecido con la realidad era pura coincidencia. La presente grabación, como todas las de hace cincuenta años, tiene un pequeño ruido de fondo, pero lejos de asesinarla o dejarla inservible, a los cinco minutos de audición el oyente ha olvidado que tal ruido existe y, a cambio, disfruta de la riqueza de armónicos de una de las voces de tenor más bellas que en el siglo han sido.

En la fecha de la grabación, Gigli tenía todavía mucho de aquel oro que quince años antes le había hecho uno de los sucesores del mítico Caruso, en cuanto a la línea y a la voz no hay nada que decir: nos encontramos ante uno de los grandes. El problema de Gigli es que su estilo, a veces, ha quedado un tanto anticuado, y aquí, quizá influido por Toti dal Monte, resulta algo amanerado.

La que sí es absolutamente *demodée* y amanerada es la dal Monte, su estilo y su forma de interpretar no tiene nada que ver con la ópera de hoy día; lo que sucede es que, a pesar de cantar francamente bien, con la voz en la máscara y buena línea de canto, independientemente de algunos sonidos un tanto aplastados y nasales, la tragedia de la dulce japonesita, debido a esos amaneramientos antes mencionados, es en la versión de Toti dal Monte absolutamente increíble y provoca una sonrisa antes que la más mínima compasión.

Basiola es un grandísimo barítono con una impecable técnica canora que dota a Sharpless de la importancia y la elegancia propias del cónsul. La Palombini, correcta con algunos problemas. Por su parte, Oliviero de Fabritiis, aunque es un magnífico director de ópera de los que ya no quedan, aquí al principio de su carrera, se limita a acompañar a los divos.

En resumen, interesante para operófilos, sobre todo por Basiola y Gigli, pero para esta grabación el paso del tiempo ha sido bastante inexorable y un tanto... cruel.

R. de C.

ROSENBERG: *Concierto para violín n.º 2*. Leon Spierer. Orquesta Filarmónica de Estocolmo. Arvid Jansons. SODERLUNDH: *Concierto para violín*. Leo Berlin. Orquesta Sinfónica de la Radio Sueca. Stig Westerberg. CD CAPRICHE CAP 21367 DD. 51'37".



Un pequeño ejemplo de la extraordinaria vida musical de Suecia. No se sabe lo que hay que aplaudir más, el nivel de los solistas, de las orquestas, de los directores, de los compositores... Rosenberg (1892-1985) tiene un in-

confundible sonido nórdico, lirismo expresado a través de una compleja polifonía. Soderlundh (1912-1957), siempre dentro de una lengua clásica, escribió en 1951 un *Concierto más inquieto y diverso: evoca sonidos animales, cantos populares superpuestos a una clima trágico*. En el texto de presentación se habla de Bartok y de Stravinsky; la sutileza de algunas texturas me evoca irremediamente a Donatoni.

El concierto para violín y orquesta es un género muy practicado por los compositores nórdicos: quedándonos en Suecia, habría que conocer también el *Concierto* de Laers-Erik Larsson (CD Swedish Society, Leo Berlin solista).

P.E.

SCHUBERT: Improptus Op. 90 y Op. 142. Paul Badura-Skoda, pianoforte (Conrad Graf, c. 1824). **ASTREE AUVIDIS E 7764 (AAD, 58'25" Grabación: 1983).** Distribuido por Harmonia Mundi.



Este es otro de los discos que Badura-Skoda grabó para Astrée y que, por esos hados insondables, nos llegan con extraño cuentagotas. Ya sabemos que este pianista es capaz de lo mejor, de lo peor y de lo simplemente aceptable. Me temo que el disco que estamos comentando es un buen compendio de esta gran variabilidad.

En la *Op. 90*, Badura-Skoda tiende a unos tempi rápidos, pese a lo cual el primero resulta bastante aceptable, salvando ciertos fallos de articulación y respiración. El segundo no es que sea rápido, es que es un verdadero corralito, con lo que queda en bastante menos de lo que debería ser.

La *Op. 142* tiene más fortuna y, salvo la traducción, un tanto inexpresiva y con una política de repeticiones demencial (se dirían elegidas al azar), del segundo improptu, los demás son muy correctos y el último está verdaderamente logrado.

En suma, el disco se mueve en unas cotas generales de simple discreción, con pinceladas de cosas muy buenas (142/4) y rematadamente malas (90/2). Buen sonido, pero disco muy irregular y, por ello, difícilmente recomendable.

R.O.B.

SCHUBERT: Momentos musicales D.780 (Op. 94) Sonata en Do menor D.958 (Op. póstumo). Radu Lupu, piano. **CD DECCA ovation (precio medio) DDD 417 785-2, 60'12"'**



Badura-Skoda había firmado, hace años una versión de los *Momentos* de una intensa melancolía, sometida al humor del momento; encontraba en los azares de la improvisación el secreto del lirismo schubertiano (con forte-piano, Astrée, debe reeditarse), Gulda (CD Price-Less) se revela contra una visión etérea del compositor, o más bien establece una relación *Schubert-Cyrano: yuxtapone*, de manera cínica y feroz, delicadeza y (casi) grosería. Lupu podría conciliar estos extremos. Construye su interpretación (de la *Sonata* y de los *Momentos*) sobre un control perfec-

to del tiempo (primer tiempo de la *Sonata*; Allegro: tercer *Momento*...); a partir de ahí, encuentra una respiración natural, juega con el color (primer *Momento*); el Adagio es grave (sin llegar a la amargura de Arrau), el Minuetto casi despreocupado. Es una pena que los técnicos de grabación no hayan sido sensibles a tantas cualidades.

P.E.

STRAVINSKI: La Consagración de la primavera. Gran Orquesta Sinfónica dirigida por Pierre Monteux (Grabado en París, en 1929). Duración: 31.50 mns.

STRAVINSKI: Petrushka. Orquesta Sinfónica dir. por Igor Stravinski (Grabado en Londres, 27 y 28 de junio de 1928). Duración: 23.30 mns. PEARL (PAVILLION RECORDS). GEMM CD 9329. AAD (?). Distribuido por Harmonia Mundi.



Lo primero que debe observar el aficionado es la fecha de cada uno de estos registros, lo segundo quizá sería la breve duración de *Petrushka*, lo tercero —que le informamos— es la lógica ausencia de calidad sonora de estas grabaciones. En cambio, si observa los nombres de los directores (Monteux, que estrenó ambas partituras en 1913 y 1911 respectivamente, y Stravinski, el autor de las mismas) comprenderá que se trata fundamentalmente de un documento.

La Gran Orquesta Sinfónica de *La consagración* es la Sinfónica de París, que utilizaba aquel nombre por cuestiones contractuales, como tan a menudo ha sucedido en la historia de la fonografía (como cuando la de Los Angeles, con otros componentes, usaba la de Orquesta Sinfónica Columbia con Bruno Walter o precisamente Stravinski, o la Nacional de España pasaba a llamarse *Orquesta Sinfónica con Ataúlfo Argenta*). En cuanto a la Orquesta Sinfónica dirigida por Stravinski es, en realidad, la Sinfónica de Londres. Se trata de un *Petrushka* bastante abreviado.

El sonido es tan pobre que, a pesar de las excelencias de estos registros, no es posible recomendarla a ningún aficionado que no sea un auténtico coleccionista de determinado tipo de documentos o un stravinskiano a ultranza. Puede encontrar *Consagraciones* y *Petrushkas* de mejor calidad interpretativa y mejor calidad técnica, como ya hemos reseñado en varias ocasiones en esta publicación. En cambio, es innegable el interés histórico de este documento por tratarse de interpretaciones no demasiado lejanas en el tiempo a los estrenos que ambas batutas protagonizaron, cada uno en un punto distinto de la sala. Es la época en que Monteux ya es un gran consagrado y Stravinski se aleja de los caminos de su período ruso en lo creativo, no en cuanto a la interpretación de obras de aquella época. Es también el momento de despegue de Stravinski como intérprete de obras propias, tanto al piano como en el podio.

No han de olvidar los aficionados, de todas formas, que el origen de esta grabación son varios antiguos discos de pasta abundantes en parásitos, y que es necesario un serio ajuste previo para que su audición no resulte demasiado molesta. La calidad indudable y el valor documental palián todo esto has-

ta cierto punto: ése es el punto que ha de definir cada aficionado.

S.M.B.

TCHAIKOVSKY: Suite N.º 3 en Sol mayor, Op. 55. Capricho italiano, Op. 45. Marcha eslava, Op. 31. Gopak (de Mazeppa, Acto I). Orquesta Filarmónica de Londres. Dir.: Sir Adrian Boult. EMI STUDIO CDM 7 63095 2 (69'12", ADD). Grabación: 1974.



A pesar de las archisobadas *Marcha eslava* y *Capricho italiano*, éste es un disco interesante por lo infrecuente de la *Suite n.º 3*. Compuesta en 1884 y estrenada por Bülow en 1885, la suite comprende 4 tiempos, el último de los cuales es un tema con 12 variaciones. Sin llegar, desde luego, a la cumbre de otras de sus obras sinfónicas, esta suite contiene música muy danzable y grata al oído. El último tiempo, cuyo tema recuerda en buena medida al de las *Variaciones Rococó*, está muy bien elaborado.

Gopak, por su parte, constituye un *enclave* poco habitual; es una danza muy colorista que complementa muy bien el disco.

No es que Boult sea la quintaesencia de la dirección orquestal en Tchaikovsky, pero, maestro serio donde los hubiere, conoce muy bien su oficio y sabe extraer todo lo agradable de esta música sin caer en la blandenguería; en las dos más conocidas se encuentra como pez en el agua entre tanta *grandeur*.

Con una excelente respuesta orquestal y una no menos buena toma sonora, este disco puede ser recomendado sin reticencias a los amantes de la música del compositor ruso.

R.O.B.

TORRENT: Primera colección de Valses y Siete Fantasías Románticas. Jaime Torrent, guitarra. PDI E-30.1655. Duración total 58 minutos. 1 LP.

Poco podemos decir de esta grabación en la que Jaime Torrent pone en conocimiento su faceta de compositor y guitarrista, puesto que no exhibe mayor sustancia ni en lo compositivo o interpretativo.

En la serie de los *Valses*, de alguna manera se destaca el *N.º 3 en Sol menor*, así como en la serie de *Fantasías* lo hace la *N.º 17 en La bemol mayor*, empero, sin dejar de caer de una circunstancia demasiado repetitiva siempre y de poca inspiración temática; constante predominante a lo largo de todo el disco.

Sin otra novedad que el uso de tonalidades no frecuentadas generalmente en la guitarra, como La bemol mayor, Do menor o La bemol menor, las composiciones naufragan en un universo decadentista, a medias clásico y a medias romántico. Fórmulas ampliamente exploradas y frecuentadas por los maestros del pasado se repiten aquí, saltando la evidencia de un esplendor que pertenece al pasado.

Unas breves notas de presentación, escritas por Xavier Montsalvatge, nos sorprenden de alguna manera, cuando parece clasificar como guitarrista al mexicano Manuel

Ponce, antes bien pianista, que sí dedicara muchas páginas a la guitarra como compositor. Incluso Heitor Villa-Lobos, que de alguna manera tañía la guitarra, creo que no puede considerarse como guitarrista. Distinto es el caso del cubano Leo Brouwer, quien aparte de compositor y director de orquesta sí es un guitarrista intérprete.

Pobre aporte a la literatura guitarrística y un disco destinado a descansar largamente en el silencio.

L.M.G.

VERDI: Rigoletto. Capsir, Borgioli, Stracciari, Domicini, Massetti Bassi. Coro y Orquesta del Teatro de la Scala de Milán. Director: Lorenzo Molajoli. PEARL GEMM 177/78. 2 LPs. Distribuido por Discobi.



Se trata, ya se sabe, de un clásico del fonógrafo. Grabada en Milán en octubre de 1930, es de las primeras ediciones completas de la ópera verdiana que tuvo mayor difusión y constantes reediciones. La anterior fue por Emi en 1979 en su serie *Serata di Gala*. El paso del tiempo no hace más que dar mayor lustre a este registro. De acuerdo en que para la época podría haberse logrado un equipo tal vez mejor; hay quien opina en dicho sentido y puede que tenga razón, pero sobre el papel todo parece fácil. Vayamos al hecho: esta grabación cuenta con un terceto protagonista extraordinario, por vocalidad y estilo. Extraordinario y modélico. Ahora, rizando el rizo, hagamos algunas precisiones a casi sesenta años de distancia.

La dirección de Molajoli no es genial ni sublime. Se limita a dirigir con conocimiento de la obra y oficio sobrado. Siempre al servicio del intérprete vocal. Pertenece a ese grupo de maestros que cree que la ópera (y, sobre todo, esta clase de óperas) es para las voces y no para una batuta protagonista. Habría que esperar peores momentos para el medio vocal para que esta primacía nos agobiara. La soprano barcelonesa Mercedes Capsir responde al modelo sopranil de la época: brillante y pura Gilda, angélica y virginal (incluso al final de la ópera, contradiciendo el desarrollo argumental). Son las trampas de Verdi: la soprano, ligera en el último acto, se convierte casi en *spinta* (Toscanini grabó el acto encomendando el personaje a Zinka Milanov). De cualquier modo, Capsir da el tipo musical, generosa, luminosa. El duque de Dino Borgioli tiene la elegancia, morbidez y seducción que confluyen en el personaje. Su canto es siempre fluido, el fraseo, envolvente, la intención interpretativa, ejemplar. Cierta tendencia a ralentizar *i tempi* (con la complicidad, ya se insinuó, de la dirección), empañan un tanto la prestación general modélica. Mucho se ha dicho ya sobre el estado de Stracciari (con cincuenta y bastantes años) cuando grabó este Rigoletto. Es verdad que su voz no aparece con la *grandezza* de anteriores grabaciones. Asimismo, el intérprete, a menudo con voz engolada, exagera la expresión o mete *morcillas* muy discutibles (la carcajada acompañando la diatriba de Monterone, por ejemplo). Pero sería un atentado de lesa majestad o demostración de sordera congénita

abundar en las descalificaciones a un cantante de tal talla. Sobre todo hoy que la cosa anda como anda en esta cuerda. Ernesto Dominici es un correcto Sparafucile. Anna Masetti Bassi es una Magdalena de grata presencia vocal, algo que es de agradecer en un personaje a menudo tan descuidado y minimizado. La impresión ha logrado reducir algo el sonido de fondo y viene presentada con la modestia y sobriedad que caracteriza las publicaciones Pearl. No hace falta una recomendación para el verdadero aficionado a la ópera, que es raro que no tenga cualquiera de las varias ediciones con que cuenta esta versión.

F.F.

VILLA-LOBOS: Integral de la obra para guitarra sola. Jaume Torrent, guitarra. PDI F-40. 1654. Dos discos con duración total de 1 hora, 16 minutos y 50 segundos.

No es tarea fácil acometer la integral de la obra a solo del genial compositor brasileño y, aunque no es la primera vez que se lleva a cabo, constituye un esfuerzo que merece reconocimiento.

En el caso que nos ocupa, el intérprete consigue versiones absolutamente irregulares a lo largo de los dos discos que conforman la integral. La *Suite Popular Brasileña*, por ejemplo, es indicativa de una concepción pobre, de escasa imaginación, ceñida a una partitura no interpretada. Existe una honrosa excepción correspondiente al Segundo número, Schottish-Chôro, donde Torrent es creativo y la dureza que predomina en su ataque de los agudos aparece suavizada, rica en color y dicción. Otro punto positivo podemos situarlo en el *Chôros n.º 1*, logrado con versatilidad e ingenio, bien intuida la naturaleza popular brasileña.

El resto de esta integral abunda en pulsaciones duras, donde unos graves pastosos en demasía se contraponen a medios y agudos carentes de redondez.

L.M.G.

RECITALES

ALESSANDRO MORESCHI: Páginas de Aldega, Pratesi, Tosti, Meluzzi, Stehle, Mozart, Rossini, Leibach, Bach-Gounod, etc. Con el Coro de la Capilla Sixtina. PEARL OPAL 823. 1 LP. Distribuido por Discobi.



En su momento Moreschi fue llamado *El ángel de Roma*. Con la perspectiva del tiempo se le conoce como *El último castrato*, que es el subtítulo que este disco conlleva. Efectivamente, Moreschi con Domenico Mustafa fue el último ejemplar de esta mítica expresión vocal, tan admirada como condenada. El hecho de que nos haya llegado un ejemplo de este tipo de vocalidad ya es un éxito que ha de apuntarse a la iglesia católica, al ser la última en condenar esta práctica inhumana y así dar tiempo al fonógrafo para que fuera inventado. Las páginas aquí grabadas en

1902 y 1904 recogen una amplia muestra del repertorio de la Capilla Sixtina (por lo que adicionalmente puede tener un interés para posibles discotecas de seminarios o parroquias), donde su solista y director, Alessandro Moreschi, es la estrella promocionada. La voz del *castrato* se distinguía, según las crónicas, por la belleza del timbre y la perfección de la técnica. Moreschi exhibe esa voz clara y neutra de adolescente (*es castrato-soprano*), la cual, gracias al apoyo diafrágico propio del desarrollo físico, adquiere una sonoridad y firmeza especiales. Ello supone que el timbre tenga una coloración que está entre la del hombre semiformado y la de una voz femenina aguda. La combinación tiene una atractiva presencia. En cuanto al segundo aspecto antes mencionado, el técnico, no existe duda de que con Moreschi estamos en la decadencia del canto del castrato. Los ataques son imprecisos, la afinación es vaga, la estabilidad del sonido vacilante (el registro agudo de paso, por ejemplo, no está del todo resuelto). Además, el intérprete es ciertamente monótono. Entre todas las páginas religiosas destaca la interpretación *profana* que Moreschi hace de *Ideale* de Tosti, donde al final el resto del coro aplaude. Aparte de la presencia solista del *castrato*, aparece Moreschi cantando en tríos o sumergido en el coro, destacando audiblemente entre la masa sonora, lo que da a entender que su timbre era sólido y esmaltado. La banda que cierra el disco recoge un *Ave María* cantada por el Papa León XIII, con lo que el interés piadoso del registro se duplica. Para el aficionado al canto y la voz es un disco que no puede ignorar.

F.F.

GRABACIONES COMPLETAS DE JOSEPH JOACHIM Y PABLO DE SARASATE. Obras de Bach, Joachim, Brahms, Chopin y Sarasate. OPAL 804 de Pavilion Records.



En los comienzos de la discografía (años 1903 y 1904) dos de los últimos grandes violinistas románticos dejaron varios testimonios de su arte. Las tomas, aunque los ruidos de superficie son bélicos y algunos agudos se empañan desagradablemente, son nítidas en cuanto al cuerpo de la voz y el timbre del instrumento solista. Para juzgar a los hoy míticos instrumentistas resultan un documento incalculable y uno de los pocos despojos sonoros del siglo XIX.

Joachim destaca por su sonido sólido y flexible, su legato y su canto. Todos atributos románticos, como corresponde. Su Bach está romantizado, pero la traducción es legítima (se trata de la *Bourrée* de la *Partita en Si menor*) porque tiene coherencia lógica. Conmueve pensar que sus brahmsonianas danzas húngaras pudieron ser oídas y *marcadas* por el autor.

En cuanto a Sarasate, es el ejemplo viviente de sus propias partituras, hechas para el lucimiento de un instrumentista brillante, con todas las dificultades y todos los trucos del violinismo espectacular. Los pasajes de agilidad, las dobles cuerdas, las notas al aire, los staccati y los guitarreados resultan deslumbrantes.

Cabe recordar que ninguno de los dos era,

en la fecha de estas impresiones, un mozo. El alemán contaba 72 años y el español 60. Se puede hablar de madurez y balance de un arte: Joachim había debutado a los 13 años bajo la batuta de Mendelssohn.

El disco permite volver al pasado, imaginar que, un poco más atrás de estos virtuosos, de Eugène Ysaÿe y Fritz Kreisler, estaba el arco endemoniado de Paganini.

B.M.

JACQUELINE DU PRE: *Las primeras grabaciones para la BBC. Vol. 1: BACH: Suites N.º 1 y 2. FALLA: Suite popular española (con Ernest Lush, piano). BRITTEN: Scherzo y Marcha de la Sonata en Do (con Stephen Bishop-Kovacevich, piano). Grabación: 1962 (Bach), 1965 (Britten) y 1961 (Falla). EMI STUDIO CDM 7 63165 2 (ADD, Mono, 60'11").*

Vol. 2: BRAHMS: Sonata para cello y piano N.º 2. HAENDEL: Sonata para cello y piano en Sol menor, arr. J.W. Slatter (ambas con Ernest Lush, piano). F. COUPERIN: Concierto XIII Les Gouts reunis, 1724 (con William Pleeth, cello). EMI STUDIO CDM 7 63 166 2 (Mono, ADD, 52'18"). Grabaciones: 1962 (Brahms), 1963 (Couperin) y 1961 (Händel).



Reedición, en serie barata, de algunas grabaciones realizadas por la excelente cellista, prematuramente retirada por la enfermedad degenerativa que terminaría con su vida. Los derechos irán a parar al «Jacqueline Du Pre Memorial Fund».

Tan loable propósito no se acompaña, sin embargo, de grabaciones que podamos considerar como entre las mejores de esta gran artista.

En el volumen 1 (el más interesante) encontramos un Bach muy tradicional, pero muy bien cantado y con gran sentimiento. Los dos fragmentos de Britten están magníficamente tocados. El extraño arreglo de Falla resulta, en cambio, muy poco interesante.

En el volumen 2, la *Sonata* de Brahms tiene momentos (los dos últimos tiempos) muy felices, pero el resto del disco se mueve entre el muy discutible arreglo de Couperin (2 cellos en lugar de violas da gamba) y el inaceptable del *Concierto para oboe* de Händel, que resulta plúmbeo.

En suma, creo que EMI debiera haber buscado en su catálogo grabaciones —que las hay— más atractivas para sus benéficos fines.

R.O.B.

Recital BIRGIT NILSSON. Arias de Mozart, Beethoven, Weber y Wagner. Fechas de grabación: 1957, 1958, 1 CD EMI (ADD) CDM 7 63108 2. Duración: 69'8".



Aunque la voz de la Nilsson siempre fue heroica, no siempre lo fue en la misma medida; por ejemplo en la Elsa que tiene grabada en vivo, bajo la batuta de Jochum en 1954, la voz se muestra, aunque con gran autoridad, apreciablemente más clara que a mediados de los 60. En estos registros nos encontramos

a medio camino, aunque con una soprano dramática ya hecha; aquí la voz aparece más oscura y rotunda que en 1954 y con ese acero que inutilmente buscaríamos en voces falsamente heroicas.

La grabación, aunque de gran calidad global, tiene algunos altibajos. Para roles como Donna Anna o Agata no es necesaria una voz tan impresionante, si es importante sin embargo una mayor blandura en la emisión y unos sonidos menos fijos, así aunque la Nilsson esté bien en ambos e intente modular su caudal sonoro, no consigue hacernos olvidar, por ejemplo, a Elisabeth Grümmer. Pero las cuatro últimas piezas wagnerianas del disco son sin duda lo mejor y están tan magníficamente ordenadas que la progresión se mantiene hasta el final. Impresionante por poderío y volumen es el final de la balada de Senta, y magníficas las arias de *Tannhäuser* y *Lohengrin*, pero donde el oyente llega al delirio es en la *Liebestod* en la que la artista con esa voz magnífica de enorme volumen, plasma a través de un sutil juego de modulaciones la desesperación, el amor y el estado de enajenación propios de Isolda, como quizá nadie lo haya hecho desde la Flagstad. Wagner en su más pura esencia.

R. de C.

Recital MIRELLA FRENI. Arias de Mozart, Bellini, Verdi, Bizet, Massenet, Charpentier, Puccini y Cilea. Fechas de grabación: entre 1964 y 1967. ICD EMI (ADD) 7 63110 2. Duración 78'07".



En el presente registro la gran soprano nos ofrece un variadísimo surtido de arias, algunas de ellas pertenecientes a obras, como *Manon Lescaut* o *Adriana Lecouvreur*, que en la fecha de la grabación no formaban parte de su repertorio, pero de cuyas heroínas nos ha ofrecido recientemente magníficas versiones.

La voz de la Freni, que aún hoy sigue conservándose prácticamente intacta, era hace más de veinte años de una enorme belleza tímbrica: dulce, maleable y más bien clara, aunque redonda y con peso específico. El constante apoyo de la columna de aire en el diafragma y la perfecta enmascaración de los sonidos, permiten disfrutar de una deliciosa y cuidadísima línea de canto a la vez que una enorme delicadeza en las modulaciones, lo que confiere a su canto una enorme variedad expresiva.

Son resaltables la melancolía y el abandono que sabe imprimir al *Qui la voce* donde la gran artista nos muestra un legato immaculado; el refinamiento y el buen gusto con que traduce *Comme autrefois* y sobre todo la tersura y belleza que derrocha en dos páginas veristas; *Signore ascolta Io son l'umile ancella*, en ambas la espontaneidad y la belleza de la-voz son impresionantes, como lo son también los espeluznantes reguladores que las concluyen; no en vano nos encontramos ante una de las mejores Liu y Adriana del último cuarto de siglo. En la actualidad sólo Kabaiwanka puede compararsele.

R. de C.

RECITAL JACQUES THIBAUD-ALFRED CORTOT (Violín y piano) FRANCK: Sonata. FAURÉ: Sonata n.º 1; Berceuse (con Tas-

so Janopoulo al piano). DEBUSSY: Sonata; Minstrels. CD EMI References (precio medio) ADD CDH. 7.630322



Thibaud y Cortot grabaron la *Sonata para violín y piano* de Debussy pocos años después de su composición. Tocan esta música contemporánea, integrándola a su propio estilo interpretativo, con una libertad envidiable, con ebriedad casi. En la historia de la discografía se puede encontrar unas (raras) aventuras equivalentes: Benny Goodman interpretando Bartok, Stokowski con Shostakovich; el Cuarteto Arditti con Carter...

Lo que consideramos hoy, como *libertad excesiva en relación con el texto*, está siempre presente en la interpretación de Thibaud y Cortot) y podrá extrañar a más de un oyente. Hay que añadir que la grabación (años 27-29) no es extraordinaria. Si se quiere tener un disco por los mismos intérpretes, no importando el programa, la misma colección propone el *Trio Archiduque* de Beethoven, con Pablo Casals al violoncelo. La grabación es, para la época, de excelente nivel.

P.E.

RECITAL GLENN GOULD (Organo y clavecín). BACH: El Arte de la Fuga (Contrapunctus 1-9). HANDEL: Cuatro Suites (1720). CD CBS Masterworks (precio medio) MPK 44841 ADD 74.



Entre todos los discos de Gould, este puede ser el menos polémico: sus detractores le reservaron las palabras más violentas, mientras muchos de sus admiradores expresaron un tímido malestar. Los argumentos (en contra) avanzados por Alfred Brendel, Xavier Darasse, Scott Ross..., tienen validez en cuanto son fundamentos de sus propias interpretaciones, pero el oyente activo, implicado de otra manera con la obra, puede encontrar radicalmente barroca la visión de Gould: como en los planos de Borromini, la elipse, figura que rechaza un centro único, transforma la morfología espacial en un espacio abierto, situando al oyente (el espectador) en equilibrio entre dos infinitos. Como en un retablo del Bernini, Gould imagina (nos hace imaginar) la polifonía, destacándola en *trompe l'oeil*, de la armonía; evita siempre el acorde (Dalberto dice *el gozo armónico*), privilegia la independencia de las líneas horizontales u oblicuas, en una perspectiva divergente, cada una con su propio juego de alusiones y referencias. Gould utiliza la matemática barroca para borrar toda sensación de verticalidad; su interpretación de la obra inacabada se sitúa al borde del silencio.

Al Gould clavecinista, *niño con juguete nuevo*, se le reprochó, además, los cambios incansables de registros. Gould transforma su cémbalo en un sitar de la era espacial, nos hace soñar evocando ciertamente instrumentos que Haendel, cuando estaba en Italia il *caro Sassone*, no pudo no conocer: viola de amor, sarangi, vina, gomungo..., traídos por una embajada del Gran Mogul, por algún barco veneciano o portugués. Las referencias culturales (como la ignorancia y la falta de interés), no tienen límites establecidos. En la foto de portada, Gould, como un *putto* de Brustolone, sonríe y se burla de las eminencias del eterno invierno.

P.E.

El otro sinfonismo

Estos dieciséis discos, que han llegado a la redacción de la mano del importador Discobi, poseen una clara unidad temática: siempre figuran en ellos sinfonías poco conocidas como base del programa de la grabación. Se nos llama la atención sobre un hecho, la literatura sinfónica es enormemente más amplia de lo que los repertorios de las salas de conciertos y la miopía de los directivos de las grandes multinacionales discográficas han cuajado (y anquilosado). Por medio de estos compactos tenemos oportunidad de acercarnos a las sinfonías escritas por músicos de los que mucho se insiste en su papel histórico, pero a los que poco se oye (Spohr, Lachner), a las que aparecen también en los catálogos de los famosos (Richard Strauss, Respighi) que lo han sido por su trabajo fuera del género —el programatismo de la *Alpina* o la *Doméstica* aproxima estas obras al resto de los poemas sinfónicos de su autor—, e incluso por su dedicación a la dirección de orquesta (Furtwängler). Los registros comentados son mayoritariamente de partituras de nuestro siglo, lo que les da un interés suplementario.

El importante bloque de sinfonías suecas nos introduce por terrenos casi vírgenes para el aficionado español. La obra de Carl Nielsen, acaso la que podría actuar de nexo de unión con el resto no ya de los sinfonismos sino de las escuelas musicales nórdicas, está todavía por conocer y comprender realmente entre nosotros. Hay que adelantar ya que los tres discos con piezas de Allan Pettersson son

el de la primera etapa de éste son, en efecto, muy grandes. La *Primera* de Lachner fluye bajo la marca del melodismo schubertiano. Totalmente clásica es la *Segunda* de Spohr, quien con esta página aún ha optado por los métodos beethovenianos. La obra, que pertenece a un ciclo que llegaría hasta los diez ejemplares, se muestra decepcionantemente pobre de ideas y falta de vigor. Los defectos de la música se transmiten a la propia interpretación: Choo Hoey y la Sinfónica de Singapur muestran poco entusiasmo y escasa gracia, respectivamente, en los movimientos centrales de la *Primera* de Lachner. El Allegro que abre la *Sinfonía n.º 2* de Spohr resulta tedioso y repetitivo. Lo mejor de la interpretación está en la animación rítmica del Scherzo en esta misma composición.

La juvenil *Sinfonía en fa menor* de Strauss es hija de una tradición muy clara, la germánica de fin de siglo. La sólida construcción, el suelto manejo de las grandes proporciones, la maestría orquestal apreciable sobre todo en el Scherzo y el Andante cantabile— convierten la obra en algo más que un ejercicio académico. Mas es patente el desequilibrio de la *Sinfonía*. El Finale nos parece hoy trivial e inconexo, con sus grandes sonoridades heroicas que se quedan en lo aparatoso. La versión de Michael Helász es una clara demostración de esta falta de equilibrio. Encendidamente lírico en el primer y tercer movimientos, el director da aún más énfasis al final, como si quisiera ocultarnos su vacío interior.

De nuevo estamos ante un pecado de juventud con la *Sinfonía en do sostenido menor* de Bloch. La obra no muestra el judaísmo militante del que luego hará gala su autor, tampoco roza ni de lejos el modernismo de *Macbeth*, su creación más dramática. Bloch está aquí bajo el peso enorme de Strauss. Hasta la *Sinfonía* responde a un ambiciosísimo programatismo, con el que, como un primerizo, el músico suizo quiso poner en esta partitura su visión de la existencia, de las luchas a los sarcasmos, de la felicidad a la tragedia. El mejor hallazgo se encuentra, posiblemente, en el clima sereno del lento y en el carácter personal de la orquestación, donde abundan vientos y percusiones. Gunzenhauser actúa como un buen defensor de la página. Aclara las densas texturas blochianas, en especial la maraña contrapuntística del final —que luego es perorado en su conclusión—, otorga color (muchas veces straussiano) y misterio a la música, que conduce con estupendo pulso tanto en los remansos como en las demostraciones de energía.

A una tradición diferente pertenece la *Sinfonía n.º 2* de Glière. Entra de lleno en

la línea épico-romántica del sinfonismo ruso de exaltación patriótica. Obra brillante y monumental, esta *Segunda* recuerda en muchas cosas a otra, la de Borodin, y no es menor el aspecto de macrocefalia que ofrecen ambas con sus ciclópeos movimientos de partida. La fuente rusa de inspiración de esta creación de Glière es transparente en la versión de



Keith Clark. Podrá haber traductores más idiomáticos de la obra, pero Clark logra un atractivo color y encuentra el tono heroico adecuado. Para el Andante con variazioni descubre unas finas sonoridades que contrapesan los trazos enérgicos que abundan en el resto de la *Sinfonía*.

Un gran dominio de la orquesta evidencia Respighi en su enorme *Sinfonía Dramática*. El lenguaje de la obra parece fruto de un tratamiento ecléctico de la herencia germana más que un trasunto fiel de Strauss, bajo cuya advocación se ha venido colocando a este atípico Respighi. El italiano despliega su vena melodramática y retórica en el Allegro inicial, donde hallamos tanto instantes íntimos como explosiones gigantescas. El tercer tiempo, que cierra la página, vuelve a ser una demostración de fuerza. En este mismo movimiento se llega a una intensidad mahleriana en el lirismo, al menos tal como lo interpreta Nazareth. La versión alcanza sonoridades ciclópeas en el primer tiempo, que son compensadas por los remansos de los solos en las maderas. Nazareth no trata de disimular el tremendismo que atraviesa la obra, sino que insiste en él.

De las cinco sinfonías numeradas —escribió cuatro de estudio— de Enescu, la *Segunda* representa todavía un escalón previo a la madurez estilística que cristalizará precisamente con la siguiente pieza del ciclo. De nuevo hace acto de presencia la sombra de Richard Strauss, que aquí toma cuerpo en la energía del primer tema del tiempo I. La obra es extraordinariamente compleja, pero su crea-



todo un acontecimiento. Solitario estético y humano, autor de una música en la que no es fácil penetrar, el compositor sueco, que creó nada menos que 16 *Sinfonías*, desarrolló lo mejor de su original lenguaje en este campo.

Lachner y Spohr no figuran juntos en un mismo disco por una decisión arbitraria. Las semejanzas del estilo de aquél con

dor ha sabido otorgarle una profunda unidad orgánica. El peso masivo de la tradición se nota en la versión, llena de múltiples referencias, de Andreescu, quien no deja de centrarse en lo que de rumano posee la *Sinfonía*. Trazos nitidos y vigorosos, que al llegar al comienzo del tercer movimiento se transforman en un clima trágico, con la sensación del conflicto rezumando de todas las partes de este tejido.

La *Tercera* de Atterberg es una obra plenamente postromántica. Son sus líneas conductoras un hondo sentimiento de la naturaleza y su correspondencia en un brillante colorido orquestal. Como indica su subtítulo, «*Pinturas de la costa oeste*», la fuente de la que procede esta música es la respuesta de su autor ante el encuentro con el mar: su calma y su agitación, bajo el brillo del sol y en plena noche. Elocuencia —que se hace efectismo en la *Tormenta*— y naturalismo sincero en la versión de Sixten Ehrling. Las pinceladas impresionistas del primer tiempo evocan *El Mar* de Debussy. El estatismo de la noche de verano que pinta el movimiento final tiene, por su parte, mucho de *detención del tiempo*, de comunión con el gran todo.

La música de Panufnik se mueve en una extraña zona entre el desconocimiento total y la popularidad (sobre todo en Inglaterra). Merece la atención de todo creador con un universo sonoro propio. La *Sinfonía rústica*, compuesta después de otras dos que perecieron en el desastre de Varsovia, es seguramente su mejor obra de sus últimos años polacos. Hoy sorprende recordar que esta partitura espontánea, vital, empapada del folklore polaco, suscitara en 1949 suspicacias políticas. La claridad de sus texturas, el espíritu juguetón, *pastoral en el último tiempo*, son

Blomdhal experimentó varios cambios de estilo a lo largo de su carrera. La *Tercera Sinfonía* inició precisamente su última etapa creativa, la de rostro más moderno. En un solo bloque, la obra se basa en un único cuerpo de material. Parte de una serie, cuya disposición resulta curiosamente tonal. El material es ofrecido adoptando diversas caras, o facetas, según el propio subtítulo de la página. Blomdhal desarrolla las posibilidades de explotación de su punto de despegue hasta el límite. Paradójicamente, su empleo de los instrumentos de cuerda enlazan con *Bartok más que con la Escuela de Viena*. Ehrling subraya esta conexión en su forma de aproximarse a la partitura. Late en su versión el sentido del drama, del conflicto. La *Sinfonía* es propulsada hacia adelante implacablemente. También es interesante la salvaje conclusión en *Sisyphus* y las sonoridades fascinadoras en *Forma Ferritonans*, obras dirigidas por Dorati y Comissiona. La un tanto tosca dirección de Ahronovitch en «... *The Journey on this night*» no empaña las resonancias poéticas creadas por el canto de Söderström.

La gran tradición romántica reaparece en la *Tercera Sinfonía* de Furtwängler. Nos parece oír una compleja amalgama estilística de Strauss, Mahler, Brahms y Bruckner. De grandes dimensiones, la composición expresa la angustia por un mundo ya ido (también musical). Obsesivamente, sin que podamos escapar, todo marcha hacia la tragedia. La trivialidad del cuarto tiempo acaso no sea achacable a Furtwängler, que dejó la obra inconclusa a su muerte. El disco no informa sobre si ha habido reconstrucción musicológica, su alcance, y, en última instancia, su autor. La versión de Alfred Walter no ayuda demasiado a la causa de la obra. Falto de intensidad, con un lirismo apagado, el director sólo encuentra el tono que parece ser el de un Mahler vergonzante. Halla un estilo más personal en el neviosismo del Allegro y hasta consigue cierta grandeza en el Adagio.

La Música de Tadeusz Baird no es tan conocida en Occidente como la de otros compañeros suyos de la Escuela Polaca. Merecería serlo mucho más. Con su aspecto sonoro externo de modernidad, bajo él se encuentra un conocimiento profundo de la tradición, del renacimiento al romanticismo. Los *Cuatro Sonetos de amor*, que se incluyen en este disco, son posiblemente uno de los momentos de lirismo más romántico de toda la obra de Baird. En *Epitafio* encontramos su siempre fascinante manejo de los timbres. La *Sinfonía n.º 3* es un ejercicio fascinante que logra equilibrar fantasía y control. Las versiones de orquestas y directores polacos evidencian una gran familiaridad con el lenguaje, no ya de la música avanzada de nuestro siglo sino del propio Baird. El tratamiento tímbrico en la *Sinfonía*, dirigida con convicción máxima por Krenz, es uno de los elementos interpretativos más destacados del disco.

Eludiendo el orden cronológico aplicado a las obras anteriores, hemos dejado para el final las sinfonías de Alfvén y Pettersson. Puntos opuestos del sinfonismo sueco del siglo XX, las producciones del género de estos dos compositores no pueden ser más dispares. Alfvén es autor de una música solar, extrovertida, que le es inspirada por la belleza del mundo real.



Pettersson se asoma a la *negrura* de su propio espíritu, aunque, paradójicamente, en sus creaciones está presente la preocupación por la injusticia y la suerte de los oprimidos. El sentimiento de la naturaleza, sobre todo por el mar, se deja sentir en la *Primera Sinfonía* de Alfvén, en tanto su *Tercera*, pese a nacer de un viaje a Italia, sigue las constantes plenamente suecas de su obra. Obra totalmente tradicional, colorista y romántica. En las versiones de Westerberg se exaltan estos sentimientos: alegría por la vida, colorido popular, lirismo sencillo, imparable fuerza danzable (IV tiempo de la *Primera*). Hay que ir hasta el otro extremo del registro para ubicar las obras de Pettersson. En ellas la catástrofe aletea constantemente sobre su curso. Cuando llega a ocurrir, la música se desvanece en los famosos finales en disminuyendo de su autor, expresivos de la resignación. Obras densas, donde, sin embargo, la complejidad constructiva se halla junto a la sencillez de raíz folklórica. Páginas opresivas y desesperadas, incluso en la *Sinfonía n.º 14*, en la que parece haber algo más de luz. La forma propia del compositor sueco, un solo movimiento en el que se aprecian diversos bloques —únicamente la *Octava* tiene dos movimientos diferenciados—, aparece ya en la *Segunda*. Se respeta también en la *Sinfonía n.º 12*, aun con la compartimentación que produce los poemas de Neruda, que son encadenados por intervenciones de la orquesta. Esta *Duodécima*, subtitulada «*Los muertos de la plaza*», es un grito desgarrado contra la tiranía. Magníficas las versiones de las tres obras, que permiten que nos adentremos en el no fácil mundo de Pettersson. Torturada e intensa hasta lo paroxístico la *Segunda* de Westerberg, teatral, casi



puestos bajo una luz diáfana por el propio autor en su interpretación. No pueden dejar de comentarse las versiones de Horenstein de otras obras de Panufnik que figuran en este disco. Extraordinario el trabajo con los timbres en todas estas piezas. La *Obertura trágica* se nos brinda con perfiles expresionistas. El *Nocturno* con una atmósfera única, lograda en gran parte gracias a la controlada dinámica. Está claro que Horenstein creía en la verdad de esta música.

panfletaria en el mejor sentido, la 12 de Larsson, clarificadora, lírica, dando sentido a la tendencia a repetirse de la música, la 14 de Comissiona, uno de los grandes defensores de Pettersson fuera de Suecia.

LACHNER: *Sinfonía n.º 1 en mi bemol mayor Op. 32*. SPOHR: *Sinfonía n.º 2 en re menor Op. 49*. Sinfónica de Singapur. Director: Choo Hoey. MARCO POLO 8.220360. CD DDD (?). 61' 40". Importado por Discobi.

R. STRAUSS: *Sinfonía en fa menor Op. 12*. Filarmónica Eslovaca. Director: Michel Halasz. MARCO POLO 8.220358. CD DDD (?) 47' 37". Importado por Discobi.

BLOCH: *Sinfonía en do sostenido menor*. Filarmónica Eslovaca. Director: Stephen Gunzenhauser. MARCO POLO 8.223103. CD DDD 48' 32". Importado por Discobi.

GLIERE: *Sinfonía n.º 2 Op. 25. Los cosacos Zaporozhye Op. 64*. Sinfónica CSR de Bratislava. Director: Keith Clark. MARCO POLO 8.223106. CD DDD 65' 37". Importado por Discobi.

RESPIGHI: *Sinfonía Dramática*. Filarmónica Eslovaca. Director: Daniel Nazareth. MARCO POLO 8.220418. CD DDD (?) 58' 09". Importado por Discobi.

ENESCU: *Sinfonía n.º 2 en la mayor Op. 17. Vox Maris Op. 31*. Filarmónica Georges Enescu de Bucarest. Director: Horia Andreescu. (Op. 17). Orquesta y Coro de la Iasy Moldova. Rozina Muraru, soprano; Ionel Voineag, tenor. Director: Ion Baciu. MARCO POLO 8.223142. CD DDD (?) 67' 26". Importado por Discobi.

ATTERBERG: *Sinfonía n.º 3 en re mayor Op. 10. «Pinturas de las costas oestes». Concierto para trompa y orquesta Op. 28*. Albert Linder, trompa. Sinfónica de Gothenburg. Director: Gérard Oskamp. CAPRICE CAP 21364. CD DDD y ADD 53' 17". Importado por Discobi.

PANUFNIK: *Obertura trágica. Música de otoño. Obertura heroica. Nocturno*. Sinfónica de Londres. Director: Jascha Horenstein. *Sinfonía rústica*. Orquesta de la Ópera de Montecarlo. Director: Andrzej Panufnik. UNICORN UKCD2016. CD ADD 71' 11". Importado por Discobi.

BLOMDAHL: *Sinfonía n.º 3. Sisyphus (Suite). Forma Ferritonans. «... The Journey on this night*. Filarmónica de Estocolmo. Sixten Erling (Sinfonía). Antal Dorati (Sisyphus). Sergiu Comissiona (Forma). Elisabeth Söderström, soprano. Yuri Ahronovitch. (Journey). CAPRICE CAP 21365. CD AAD. 64' 34". Importado por Discobi.

FURTWÄENGLER: *Sinfonía n.º 3 en do sostenido*. Sinfónica de la RTBF de Bruselas. Director: Alfred Walter. MARCO POLO 8.223105. CD DD (?) 69' 07". Importado por Discobi.

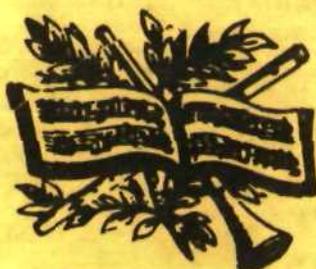
BAIRD: *Epitafio. Elegía. Cuatro Sonetos de amor. Concierto lúgubre para viola y orquesta. Sinfonía n.º 3*. Filarmónica Nacional de Varsovia. Witold Rowicki. (Epitafio). Jan Krenz (Sonetos, Sinfonía). Sinfónica de la Radio Polaca de Katowice. Wojciech Michniewski (Elegía). Stefan Kamasa, viola. Sinfónica de la Radio Polaca de Cracovia. Jacek Kasprzyk. OLIMPIA OCD 312. AAD. 69' 39". Importado por Discobi.

ALFVEN: *Sinfonía n.º 1 Leyenda de Skerries*. Sinfónica de la Radio Sueca. Director: Stig Westerberg. DISCOFIL SCD 1001. CD ADD (?) 53' 31". *Sinfonía n.º 3. Rapsodia Sueca n.º 3*. Filarmónica de Estocolmo. Stig Westerberg. DISCOFIL SCD 1008. CD ADD (?) 55'. Importado por Discobi.

PETTERSSON: *Mesto para orquesta de cuerda. Sinfonía n.º 2*. Sinfónica de la Radio Sueca. Director: Stig Westerberg. DISCOFIL SCD 1012. CD ADD (?) 67' 07". Importado por Discobi.

PETTERSSON: *Concierto para cuerdas n.º 1. Sinfonía n.º 12 «Los muertos de la plaza»*. Sinfónica de la Radio Sueca. Stig Westerberg. (Concierto). Coro y Orquesta Filarmónica de Estocolmo. Director: Carl Rune Larsson. (Sinfonía) DISCOFIL CAP 21369. CD AAD 75' 15". Importado por Discobi.

PETTERSSON: *Sinfonía n.º 14*. Filarmónica de Estocolmo. Director: Sergiu Comissiona. PHONO SUECIA PS CD 12. CD DDD 47' 42". Importado por Discobi.



LIBROS

FREDERIC VITOUX: Rossini. Alianza Música n.º 42. Versión original en Editions de Seuil, noviembre 1986. Versión española 1989 de Daniel de la Iglesia, 170 páginas.

En un período de tiempo breve —ni siquiera llega a dos años— la situación de la bibliografía sobre Rossini en España ha dado un paso de gigante en el camino hacia la homologación respecto a otros países. En unos momentos de *renacimiento rossiniano* ejemplarmente impulsados por Pesaro, su festival y su fundación, hasta los teatros de ópera españoles han sido sensibles al fenómeno y prueba de ello es la programación —esta vez con sentido de la oportunidad— de *Ermione* en Madrid, poco después de su recuperación del olvido, y la reciente puesta en escena de *Tancredi* en Barcelona.

El sector editorial que con tanto acierto había publicado la documentada y voluminosa biografía de Rossini de Richard Osborne y el preciso y riguroso estudio de Philip Gossett en un volumen de la colección *New Grove*, dedicado a maestros de la ópera italiana, acaba de lanzar un nuevo estudio sobre el compositor, esta vez procedente del área francesa, de la mano de Frédéric Vitoux. Tanta proliferación en tan escaso margen de tiempo hace esperar —y desear por supuesto— la traducción del importante epistolario de Rossini (hay una recopilación de 358 cartas publicadas en Passigli Editori, Firenze, con una interesante introducción de Massimo Mila). Todo ello, unido a la pintoresca y divertida *Vida de Rossini* de Stendhal (Aguilar), permite que el acercamiento al *cisne de Pesaro* sea, al menos, posible y, desde luego, certero.

El volumen de Vitoux tiene, por encima de otros factores, la virtud de la amenidad, más bien de la claridad. El autor, en un estilo cercano al reportaje periodístico (en el sentido de la profundidad musical son más recomendables los trabajos citados más arriba), va desentrañando, en siete capítulos, diferentes aspectos de la obra y personalidad de Rossini, desde el enigma de sus cuarenta años de silencio operístico en la madurez del compositor, hasta su exploración de los terrenos serio, semiserio y buffos de la ópera o las particulares relaciones amorosas y sociales.

Precedido por un bloque de referencias nológicas entre 1782 (estreno de *El barbero de Sevilla* de Paisiello) hasta 1902 (en que su ciudad natal, Pesaro, le erige un monumento) y culminado por una relación comentada y catalogada de sus obras, el libro de Vitoux, escrito con cariño, supone una ade-

cuada introducción al mundo de uno de los grandes compositores de la historia de la ópera y también un interesante ensayo sobre un autor «que supo conciliar el humor y la ópera, la ironía y lo trágico, la sonrisa y el melodrama».

GUSTAVE REESE: La música en la Edad Media. Traducción de José María Martín Triana. Alianza Música n.º 43. 576 págs. Madrid, 1989.

La aparición en castellano de *Music in the Middle Ages* de Reese (1ª edición: 1940) plantea algunos problemas. No es el menor, desde luego, el de su conveniencia misma. Pero ésta es más bien una cuestión del estado global de la bibliografía, el libro es un clásico y debe ser editado, pero no aisladamente, de forma que pueda inducirse a creer al lector que lo expuesto por el musicólogo americano está plenamente actualizado. Tienen que traducirse también los estudios más modernos, que resumen todo lo que ha avanzado nuestro conocimiento sobre la música medieval en estos cincuenta años. También existen ahora visiones alternativas a la de Reese. Sin embargo, *La música en la Edad Media* no ha perdido valor en cuanto a la claridad de exposición y el gran bagaje documental que hay tras ella. Partiendo de una interesante relación de la situación de la música en la Antigüedad clásica, Gustave Reese se preocupa fundamentalmente de la definición estilística de las manifestaciones musicales en la época que estudia. La versión castellana respeta la integridad del texto (las referencias a las obras fueron suprimidas de los índices de *La música en el Renacimiento*) pero se muestra muy deficiente en lo relativo a la terminología musical.

E.M.M.

CHRISTOPHER SMALL: Música, sociedad, educación. Traducción de Marta I. Guastavino. Alianza Música n.º 45. 228 págs. Madrid, 1989.

Muy recientemente nos quejábamos en estas mismas páginas de crítica de libros de la escasez de las publicaciones españolas de sociología musical. Pues, bien, he aquí un nuevo título que debe ser recibido con toda satisfacción. De forma totalmente opuesta al texto de Joaquín Labajo (*Pianos, voces y panderetas*), Small no circunscribe su visión a un ámbito reducido. Para sustentar su tesis principal, la necesidad de una mayor imbricación entre una música y la sociedad que la produce, el autor se detiene incluso en el estudio de ejemplos extraiuropeos. Desde luego, en estas sociedades la situación de la música es muy distinta, se trata en ellas casi de un producto más de la naturaleza. Small cuestiona la música como un objeto más de la consumición, como algo separado sin solución entre los que hacen música y los que sólo saben devorarla. La última parte del libro pretende dar una respuesta que saque la música de este laberinto. Consiste en un replanteamiento de la educación (¿qué diría Small de la educación musical española?), y del lugar de la música en ella cuyo objetivo sea potenciar y no cuadrar la creatividad espontánea del niño.

E.M.M.

CONCIERTOS

BARCELONA

Orquesta del Teatro del Liceo

14, 15 de octubre: Uwe Mund. Mozart, Bruckner.

CANARIAS

Sinfónica de Tenerife

6, 7 de octubre: Víctor Pablo Pérez. Kyung Wha Chung, violín-Falcón Dvorak.

20, 21, 22: Víctor Pablo Pérez. Guillermo González, piano. Guridi, Falla, E. Halffter.

MADRID

Orquesta Nacional

6, 7, 8 de octubre: Coro Nacional. Odón Alonso. Prokofiev, Mozart.

13, 14, 15: Orquesta Municipal de Valencia. Manuel Galduf. Lamote de Grignon, Bartok, Sibelius.

20, 21, 22: Orquesta Sinfónica de Tenerife. Víctor Pablo Pérez. Antonio Meneses, cello. J.L. Turina, Dvorak, Sibelius.

Ciclo de Cámara y Polifonía

3 de octubre: Orquesta de Cámara «Teatre Lliure». Falla.

5: Cuarteto Kodaly-Haydn, Brahms, Bartok.

17: Cuarteto Arcana. Turull, Montsalvatge, Weber, Beethoven.

19: Agrupación Coral de Cámara de Pamplona. José Luis Eslava. Stravinsky, Kodaly, Arma, Bartok, Oltra, Remacha.

24: Christa Ludwig. Schbert, Brahms, Mahler, Strauss.

26: Trío Mompou. Prieto, Gombau, Núñez, Malats.

31: Orquesta de Cámara Española. Víctor Martín. Bach.

Orquesta de RTVE

5, 6 de octubre: Arpád Joo. Charles, Poulenc, Stravinsky. 12, 13: Michel Plasson. mag nard, Chausson, Fauré. 26, 27: Arpád Joo. Sardá, Strauss, Nielsen.

BERLIN

Orquesta de la Radio de Berlín

15, 16 de octubre; Frans Brüngen. Coro Rias. Solistas. Haydn, *La Creación*.

BOSTON

Sinfónica de Boston

4, 5, 10, 13: Seiji Ozawa. Mahler, *Novena*.

6, 14, 17: Seiji Ozawa. Viktoria Mullova, violín. Schostakovitch, Mendelssohn.

19, 20, 21: Seiji Ozawa. André Watts, piano. Bach-Schoenberg, Bach-Webern, Tippett, Rachmaninov.

25, 26, 27, 28: Carl St. Clair. antoniou, Rouse, Tchaikovsky.

ESTOCOLMO

Filarmónica de Estocolmo

5-14 de octubre: Festival Schnittke. Rozhdestvensky, Postnikova, Kremer, Ericson, Klas, Kamu, Esswood.

LISBOA

IX Jornadas de Música Antigua

2 de octubre: Orquesta Barroca de la Comunidad Europea. Roy Goodman. Telemann, Albinoni, Bach, Locke, Haendel.

3: Orquesta Barroca de la Comunidad Europea. Ton Koopman, órgano y dirección. Haendel, Bach, Vivaldi, Telemann, Sammartini.

35: Dominique Vellard, emmanuel Bonnardot, Willem de Wall. Canto gregoriano.

6: The Sixteen Chifr. Harry Christophers. Taverner, Sheppard, Tallis.

7: The Sixteen Choir and Orchestra. Harry Christophers. Teixeira, *Te Deum*.

8: Conjunto Barroco Zarábanda. Alvaro Marias. Torre, ortiz, Milán, Selma y Salaverde, Menalt, Falconieri, anónimo, Corelli.

LONDRES

The South Bak Centre

1: BBC Welsh Symphony Orchestra and Chorus. Frans Brüngen. Haydn.

1, 2, 4, 5, 6, 7: Festival de música canadiense.

8, 10: Philharmonia Orchestra. Esa-Pekka Salonen. Balakirev, Prokofiev, Mosolov, Stravinsky. / Beethoven, Ravel, Stravinsky.

12: Orquesta BBC. Lothar Zagrosek. Mozart, Mahler.

17, 20: Royal Philharmonic. Wladimir Ashkenazy. R. Strauss.

21: Orquesta BBC. Lothar Zagrosek. Mozart, Bruckner.

23, 24, 25, 28, 29, 30: Ligeti por Ligeti.

26, 29: Philharmonia Orchestra. Carlo maria Giulini. Weber, Mendelssohn, Brahms.

27: Amsterdam Baroque Orchestra. Ton Koopman. Mozart.

MUNICH

Filarmónica de Munich

1, 3, 5, 8 de octubre: Sergiu Celibidache. Verdi, Strauss, Brahms.

4, 7: Sergiu Celibidache. Bruckner, *Séptima*.

PARIS

Orquesta de París

3, 4 de octubre: Semyon Bychkov. Alexis Weissenberg, piano. Dutilleux, Ravel, Beethoven.

6: Semyon Bychkov. Raphael Oleg, violín. Dutielleux, Prokofiev, beethoven.

11, 12, 13; Semyon Bychkov. Maurice André, trompeta. Bach, Schnittke, Haydn, Prokofiev.

18, 19: Sian Edeards. Rafael Orozco, piano. Tippett, Liszt, Kanacek.

25, 26: Rudolf Barshai. Josef Suk., violín. Mozart, Marti nu, Brahms.

VIENA

Orquesta de la ORF

6 de octubre; Martin Haselbiok. Brixl, Mozart, Haydn, J.C. Bach.

12: Erwin Ortner. Harald ossberger, piano. Kodaly, Kurtag, Bartok.

13: Pinchas Stengerg. Martha Argerich, Alexandre Rabinovich, pianos.

Rimski-Korsakov, Poulenc, Stravinsky.

30: Friedrich Cerha. Cerha, *Spiegel*.

OPERA

LONDRES

English National Opera

Street SCENE (Weill) Carl Davis, David Pountney. Ciesinski, Van Allan, Kelly, Bot tone. 12, 14, 17, 20, 26, 28 de octubre.

PARIS

Opera de París

JIRI KYLIAN. *Tanz-Schul*. Música de Maurice Kagel. Decorados y vestuario: John Macfarlane. *Sinfonietta*. Música de Leos Janacek. Decorados y vestuario: Walter Nobbe. Orquesta de la Opera de París. Dtor: Arturo Tamayo. 20, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 29 de octubre.

23 de octubre: La Grande Ecurie et la Chambre du Roy. Jean-Claude Malgoire. James Bowman, Contratenor. Haendel.

VIENA

Staatsoper

DON CARLO (Verdi) Claudio Abbado. Pier Luigi Pizzi. Raimondi, Lima, Bruson, Simic, Freni, Baltsa, Jelosists. 7, 10, 13, 16 de octubre.



«La fille mal gardée»



«Une jeune fille querellée par sa mère». Grabado realizado a partir de un gouache de Pierre Antoine Baudoin, de 1764.

Este año se cumple el 200 aniversario del estreno en Bordeaux, Francia, del ballet *La fille mal gardée*, exactamente el 1 de julio de 1789, apenas unos días antes del estallido de la Revolución.

Esta pieza está considerada como la más antigua del gran repertorio tradicional balletístico, que ha llegado hasta nuestros días con elementos vivos de un original lejano y casi perdido en la bruma de tantas versiones posteriores, tanto en lo musical como en lo coreográfico.

El 14 de octubre de este año, el Ballet del Teatro Lírico Nacional La Zarzuela estrena una versión de *La fille mal gardée*, lo que constituye su primer clásico puesto en escena completo.

La revista *SCHERZO*, por estos dos motivos, publica este Dossier sobre *La fille mal gardée*, intentando llenar una laguna documental de la literatura de ballet en castellano; así como la aportación de la valiosa iconografía, reunida quizá tan explícitamente por primera vez.

Los orígenes

La *fille mal gardée* (1789) es con *Los Caprichos de Cupido* (1786), de Vincenzo Galeotti, uno de los más antiguos ballets clásicos del repertorio; ofrece, además, la originalidad de haber sido creado el primero de julio de 1789 en el Gran Teatro de Bordeaux. Llevaba entonces como título *Le Ballet de la Paille, ou il n'est qu'un pas, du mal au bien*. Catorce días después en París fue asaltada la Bastilla. El autor, el bailarín y coreógrafo Jean Dauberval se inspiró en una pintura de la época.

Dauberval, cuyo verdadero nombre era Jean Bercher, había conservado de su maestro Noverre el deseo de enriquecer la danza de una acción seria o cómica, para evitar el *aburrimiento* de una virtuosidad barroca que acababa en sí misma. Puede afirmarse que su ballet marca verdaderamente una ruptura: no más criaturas mitológicas. Por primera vez, el argumento de un ballet es moderno y mete en escena personas y acontecimientos pertenecientes al mundo burgués. La historia de Lisa y Colás, separados por la diferencia de clase, pero unidos en el amor, está bien inscrita en el tono de los nuevos tiempos que anunció la Revolución Francesa.

El Ballet de la Paja contó, además, con unas importantes interpretaciones: Eugène Hus, asistente de Dauberval, fue el primer Colás, mientras que el papel de Lisa fue danzado por Marie Madeleine Crespé, llamada mademoiselle Théodore (señora Dauberval en el registro de la población). En aquella época, más que hoy, cuando un ballet resultaba un éxito era inmediatamente repuesto en otros teatros. *El Ballet de la Paja* no fue una excepción: el 30 de abril de 1791 Dauberval lo presentó al Pantheon Theatre en Londres, y fue en esta ocasión cuando adquirió su título actual: *La fille mal gardée*. Mademoiselle Théodore volvió a ser Lisa, pero Colás había tomado los rasgos de Charles Didelot. En la compañía estaban también Salvatore Vigano y su mujer, la española María Medina. Estas presencias no fueron extrañas para la conservación de la obra: al año siguiente Vigano la puso en escena en Venecia, después en Viena, en 1794, y en Berlín en 1796.

A través de todo el final del siglo XVIII *La fille mal gardée* viene siendo representada en toda Europa, pero nunca en París. Necesitará esperar al siglo siguiente. En 1803, Eugene Hus montó el ballet en la Porte Saint Martine, y finalmente en 1828 la *Opera de París lo inserta en su propio repertorio*.

Jean-Pierre Aumer, entonces maestro de ballet, se esforzó en reproducir todo lo que recordaba de la versión original de Dauberval, que fuera su maestro.

Las músicas fáciles y anónimas de la creación fueron reelaboradas por un verdadero compositor, Louis-Joseph-Ferdinand Hérold, quien mantuvo las mejores páginas de la partitura de Bordeaux, reelaborando dos melodías de Rossini y citando frecuentemente a Haydn.

La fille mal gardée estuvo en el repertorio de la Opera hasta 1854; después cayó en el olvido. El destino de esta obra se decidió en Rusia. Charles Didelot llegó a Maître de Ballet en el Teatro mariuski de San Petersburgo, y repuso *La fille* como la había aprendido de Dauberval.

Fanny Essler triunfó en 1849, no sin antes haber conseguido las modificaciones a su gusto, como era costumbre en aquella época. Muchas melodías de Donizetti fueron la materia musical para su hermana Teresa y para ella misma. Gracias a Marius Petipa la tradición llega hasta nosotros; él utilizó la nueva partitura más corta, escrita por el alemán Peter Ludwig Hertel en 1864, para la versión de Paul Taglioni.



Jean Dauberval, bailarín y coreógrafo.

En 1855, con la ayuda de Ivanov, Petipa presentó su versión del ballet. Es sobre esta versión en la que se basará Bronislava Nijinska para su nuevo montaje de la obra en Nueva York en 1940. Entre otras versiones citamos la de Anna Pavlova para su compañía londinense en 1912; la de Alexandra Balachova montada para Le Nouveau Ballet de Montecarlo (1947), repuesto por el ballet del Marqués de Cuevas; la de Frederick Ashton para el Royal Ballet de Londres (1960); la de Alicia Alonso, para el Ballet Nacional de Cuba (1964) y finalmente la versión de Heinz Spoerli realizada para el Ballet de la Opera de París.

La última versión de Joseph Lazzini, que es desde su juventud un apasionado de *La fille*, proviene de su búsqueda sobre partituras y coreografías para hacer la suya, que se presenta como una síntesis de las precedentes, contando para su realización con una partitura más completa que contiene música de Hérold, Hertel y de las sucesivas modificaciones que han sido adaptadas y reorquestradas para la puesta en escena del Ballet de Nápoles (1989), por Jean-Michael Damase.

Este texto pertenece al Balletto di Napoli, y ha sido reproducido para este dossier por gentileza de Marcello di Vincenzo.

Convención
Internacional
sobre los
Derechos
del Niño



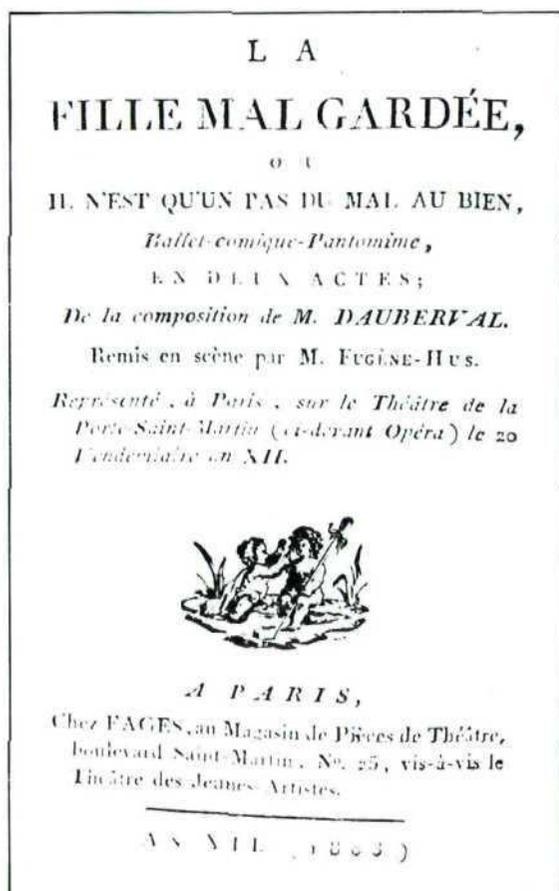
ROVERETO
27-28-29 DE OCTUBRE 1989

COMUNE
DI ROVERETO

*Round Table
Italia*

PROVINCIA
DI TRENTO

La herencia de Dauberval



Cartel del estreno de «La fille», hecho por M. Eugene-Hus, en París, en 1803, según el original de Dauberval.

Hace unos años un audaz entrevistador le preguntó a Tudor lo que pensaba de la trascendencia de sus coreografías. El agudo coreógrafo inglés, con aquel humor cortante que le caracterizaba, le contestó algo así como que era el tiempo quien coreografiaba para la eternidad, agregando que, pasado un siglo, si algo quedaba, lo importante es la «idea coreográfica». Este elevado razonamiento intelectual alrededor de la creación coreográfica debe ser tenido en cuenta siempre cuando se pretende analizar o, al menos, acercarse a los productos creativos de la coreografía del siglo XIX... y con más razón a los del siglo XVIII tardío, cuando la estructura del ballet, tal como la consideramos hoy, estaba siendo dotada de sus bases fundacionales.

Dicho esto, puede aventurarse que la herencia de Dauberval es un legado ideal compuesto por el argumento de su ballet que más ha trascendido, *La Fille mal Gardée*, las enseñanzas estéticas y connotaciones sociológicas de una pieza de argumento realista salpicada del grotesco humorismo de su época, y en la aguda definición de los caracteres dramáticos.

De la coreografía de Dauberval poco queda. Los estudios más recientes revelan que es, sobre todo en la mímica des-

criptiva de la acción coreográfico-argumental, donde hay vestigios antiguos. Con la música pasa otro tanto. Se conservan en Bordeaux partes extensas de la música original, que estaba básicamente compuesta de aires populares orquestados bastante rudimentariamente para su tiempo, y en los que el propio Dauberval se sabe que hizo una labor de corte y confección a la medida y exigencia de su creación coreográfica y de los tiempos que precisaba para las partes de baile, práctica nada extraña en la época, pues incluso eran comunes los coreógrafos-músicos que creaban sus propias partituras a la medida de sus ideas coreográficas, como es el caso de Gasparo Angiolini, entre otros.

Por extrañas razones que escapan a la lógica histórica del ballet (pero de los que la propia Historia del Ballet Universal está llena), *La Fille mal Gardée* pasó a ser un ballet casi apócrifo. Su historia es bien diferente de la de *Giselle*, producto más avanzado del romanticismo balletístico, creado en 1841, que luego de los casi obligados repases de Marius Petipa en San Petersburgo, se instaló en un podio casi intocable. *La fille*, sin embargo, no tuvo esa suerte. Los cambios de la partitura base sobre la que está ilustrada la trama coreográfica han contribuido seguramente a esa *inestabilidad*, en cuanto a la versión que debemos llamar clásica, en el buen sentido del término, aunque ya nadie discute patrimonialmente la fiabilidad del argumento, la sucesión de las escenas básicas y la caracterización de los personajes.

Si exceptuamos el éxito de Fanny Elssler entre 1845 y 1850 en el papel de Lise, o Lisette, o Lisetta, como se llama la protagonista femenina de la pieza, lo cierto es que *La Fille* desapareció del repertorio activo en el eje París-Londres-Viena (que también puede considerarse, en una división geográfica del ballet del siglo XIX, como la Europa Occidental de la danza culta), con la arrasadora llegada de la ola romántica alrededor de 1830, y pervivió de manera oscura en San Petersburgo, donde fue llevada en 1818 por primera vez, a 29 años de su estreno en Bordeaux, lo que puede hacer presumir que aún había en su contenido elementos originales del legado Dauberval, pero que se atenían, sobre todo, a eso que Tudor lla-



Dauberval y Mademoiselle Allard en el 2.º acto de «Sylvia».

mó la «idea coreográfica», como un todo destinado a permanecer, aun por encima de los cambios en los compases y en los pasos. Petipa y su asistente Ivanov hicieron el resto sobre una música que Hertel había crado en Berlín, en 1864. Y aquí empiezan los problemas más agudos para los estudiosos, pues la que hoy se considera la versión tradicional de *La*

Fille, tiene partes musicales de Hertel, pero acude, asimismo, a los fragmentos de Rossini, ya también considerados como históricos, y recupera bastante música de Hérold, el hombre que en 1828, en París, había compuesto una música para un *revival* del ballet que hizo Aumer, discípulo predilecto del Jean Dauberval. Nos estamos acercando así a las fuentes más lejanas. Ahora, ¿en qué momento vuelven las variaciones de Hérold a ser incluidas en las partes de Hertel? Ahí está el reto de la investigación, pues cuando, ya añeja, *La Fille* volvió a Occidente, esta vez directamente a New York vía Londres, de la mano de Dimitri Romanov y Bronislava Nijinska, la partitura musical estaba firmada por Hertel, pero ya circulaban variaciones de la antigua música de Hérold. La cocina fue con toda seguridad el Teatro Marinskii de San Petersburgo, donde, a la hora del montaje de los ballets, se acudía a la socorrida técnica del *collage*, así encontramos Rossini dentro de esta pieza, o en otros clásicos incursiones más o menos felices de Drigo, Pugni o Minkus, que llegó a ser un especialista en

y de la Revolución Francesa), es muy rica en este aspecto, y viene firmada por el trío Hérold-Hertel-Dauberval, conserva y preserva el legado de todas las versiones anteriores con un resultado agradable y ligero, sin olvidar a rusos, franceses, ingleses, cubanos y norteamericanos.



Mademoiselle Marie Allard, Mademoiselle Marie Guimard y Jean Dauberval en dos movimientos de danza (1779). Grabados de Lélou.



estas tareas un tanto espurias, pero, en el decir popular. *Resultonas*. Estaba claro que existía un apogeo del ballet y una servidumbre de la parte musical hacia la danza, a fin de obtener un producto escénico equilibrado dentro de las exigencias estéticas de su tiempo. Esta misma regla llevó a Petipa a convertirse en un tirano implacable con el mismísimo Chaikovski, cuyo ejemplo más conocido es el cambio de lugar del famoso *pas de deux* del cisne Negro del primero al tercer acto en función del desarrollo argumental, incluyendo una coda no salida de la mano del músico. Sobre *La Fille mal Gardée* se ha avanzado bastante desde el estudio de Ivo Guest en 1960, que aún hoy sigue siendo definitivo al respecto. Pero en estos casi 30 años han sucedido muchas cosas. El trabajo investigador y minucioso de Joseph Lazzini es fundamental. Este coreógrafo francés ha dedicado casi la mitad de su vida a *La fille* con buenos resultados, pues nadie ha ido tan lejos hacia atrás en las fuentes francesas de la pieza, verdadero origen que generalmente ha llegado a nuestros días con una autenticidad basada en su versión rusa, exactamente la intervención de Marius Petipa y Lev Ivanov en San Petersburgo, primero en 1855, y después en la nueva producción de 1885, momento definitivo para la trascendencia de este ballet, lo que también pasó un tanto, como antes se cita, con *Giselle*. La versión actual de Lazzini (estrenada en julio de este año por el Ballet de Nápoles, que dirige Mara Fusco, también en actos conmemorativos del doble bicentenario de la pieza en cuestión

pero discutible, versión de Ashton de los años 60 en Londres.

Romanoff en el ABT neoyorkino asumió el patrimonio de la coreografía que antes ostentaba Nijinska, pero no varió elementos fundamentales antiguos. Alonso, por su parte, fue el *modelo físico* sobre el que Nijinska pulió su herencia coreográfica e interpretativa. La bailarina cubana, con una técnica a prueba de fuego y entrenada en los secretos de la escuela italo-rusa por Zanfretta, admitía todos los retos formales. En esta misma década del 40 reside en New York Fedórova, que había bailado y aprendido en San Petersburgo antiguas versiones. Alonso trabajó con ella y recuperó detalles olvidados, de modo que el puente hacia los antiguos originales francos-rusos quedaba tendido para siempre hacia el futuro. Lazzini ha hecho el resto con su tenacidad y rigor. Así, la herencia de Dauberval adquiere, a fines del siglo XX, una asombrosa frescura, cumpliéndose no sólo la elevada idea de Tudor, sino un amplio prisma de acción balletística, debate conceptual y deja abiertos los canales de la investigación moderna.

Antonia Hidalgo



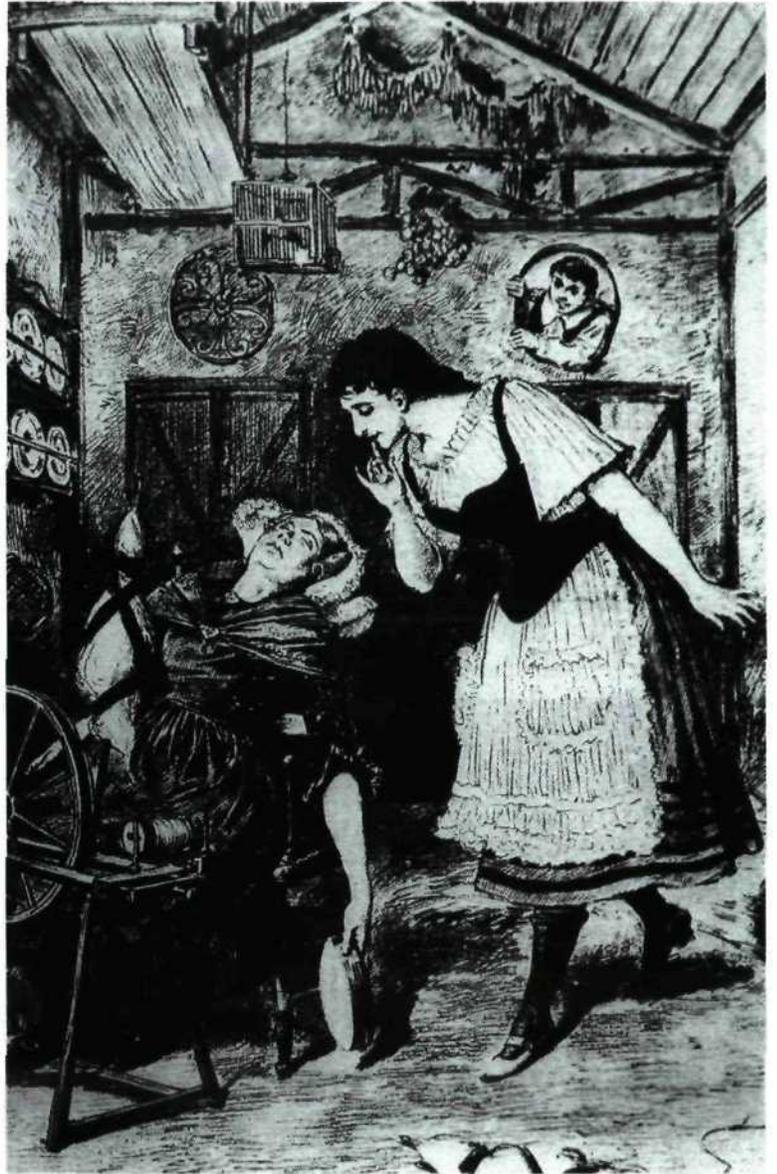
El ballet de la paja

La *fille mal gardée* es un ballet que tiene tras sí una larga historia en la que han tomado parte muchos grandes coreógrafos y bailarines. Sin embargo, y curiosamente, muchas veces esta historia ha dado lugar a erróneas narraciones. Todavía hay quienes confunden el año en que se creó el ballet; hay otros que atribuyen equivocadamente la autoría de la música a un desafortunado compositor alemán; otros pretenden que *La fille mal gardée* entraña aires de una ópera cómica del mismo nombre, compuesta por Egidio Romoaldo Duni, tesis que no se sostiene cuando se comparan las partituras de ambas obras.

El ballet se estrenó el 1º de julio de 1789, en el Gran Teatro de Burdeos, bajo el título de *El ballet de la paja, o no hay más que un paso entre el mal y el bien*, y el espectáculo no fue, probablemente, presentado más que durante unas pocas semanas. Jean Duberval, el coreógrafo, que se marchó de Burdeos a principios de abril como consecuencia de un conflicto con la dirección del teatro, fue llamado un mes después, gracias a la interpretación de sus patrocinadores, miembros de la aristocracia de la ciudad, y cabe pensar que empezó a trabajar en el ballet desde su regreso.

La génesis de la obra nos parece, muy felizmente, traída nuevamente por el crítico teatral Charles Maurice, que poseía datos de Aumer. Este último sin duda habría oído la historia contada directamente por el propio Dauberval: «Dauberval, bailarín y creador del ballet —*escribe Maurice*— como todos los autores que no tienen otra cosa en la cabeza más que su obra, buscaba personajes por dondequiera que iba. Con este espíritu, un día, al detenerse para satisfacer una de esas pequeñas exigencias que la señora Naturaleza le impone en igual medida a hombres y a animales, se paró delante de una botica donde se exhibían unas ilustraciones licenciosas. Allí, delante mismo de sus narices, vio uno de esos grabados que todavía uno encuentra en ese tipo de establecimientos, o en los talleres de los enmarcadores, representando a una joven aldeana, con el vestido en desorden y llorando, mientras su seductor se marcha componiéndose la ropa, escapándose por los pelos en el momento en que la madre de la joven, furiosa, se dispone a darle. Duberval no necesitaba más. Ya tenía a su personaje. Probablemente este grabado sea la réplica de un gouache de Pierre Antoine Baudouin, pintado en 1764 y expuesto en el Louvre al año siguiente bajo el título de: *Una joven reñida por su madre*».

La escenografía de Duberval era simple y desnuda. Los personajes parecían salidos directamente de su aldea, y la *intriga sentimental se desdoblaba en una gran comicidad*. Lise y Colas se aman. Pero Simone, la madre de Lise, quiere casar a su hija con el hijo de un rico agricultor, un chico papanatas llamado Alain. Colas se introduce en la finca de Simone y se esconde detrás de unas gavillas de trigo, esperando que aparezca Lise. Pero la llegada de la madre interrumpe su en-



Grabado de Adrien Marie de fines del siglo XIX, con motivo de la reposición de «La fille...» en el Teatro Eden de París

cuentro. Colas salta hasta la escalera que lleva a la habitación de la anciana, sin que ella tenga tiempo de darse cuenta. Simone, que sospecha que Colás está rondando a su hija, le ordena a ésta que suba al piso donde, según ella, cree que la chica estará apartada del mal. Entre tanto, Alain y su padre llegan en compañía del notario para firmar el contrato de matrimonio, pero cuando Alain va a buscar al piso de arriba a su prometida, Colas se le pone delante de la puerta para proteger a Lise. Los amantes le suplican a Simone que autorice su matrimonio y ésta termina cediendo, para bien de todos, menos de Alain y de su padre.

La partitura original, que se encuentra actualmente en la Biblioteca Municipal de Burdeos, no está firmada; sin duda

fue compuesta por uno de los músicos del teatro —el director de la orquesta, Franz Beck, o el violinista, el Emperador. Pero con toda seguridad no por Johann Wilhelm Hertel que, debido a su nombre, fue confundido por algunos autores con Peter Ludwig Hertel quien escribió, años después, una nueva partitura para este ballet.

Gracias a la frecuencia del argumento y del tratamiento dado, *La fille mal gardée* conquista al público de todos los lugares en donde ha sido representada. Dauberval tenía el don de crear ballets llenos de vitalidad, y *La fille mal gardée*, al igual que *Coppelia*, conoció un éxito que ha sobrevivido a su tiempo y ha traspasado las fronteras, no sólo porque daba a conocer la vida cotidiana, sino porque el montaje estaba perfectamente construido.

Las primeras representaciones del ballet en Burdeos, tuvieron lugar en medio de un contexto político llevado por la pasión de los primeros sobresaltos de la Revolución francesa, y, una noche, el bailarín que interpretaba el rol protagonista fue invitado a interrumpir la escena de la siega para hacer un brindis por el Estado llano. Debido a que la puesta en escena del ballet situaba a los campesinos dentro de un concepto realista, el ballet fue apreciado en su época, pero el trabajo era tan superficial que la compañía se hubiese sorprendido al saber que estaba creando una obra maestra im-

precedera. Dauberval había concebido el primer rol femenino de Lise (Lison en el libreto original), para su mujer, la cantante Melle Théodore; Eugène Hus tenía el papel de Colás, y el de la madre (Ragotte, en el libreto original) le había sido confiado a un hombre Blanchard.

El ballet fue presentado por primera vez en Londres el 30 de abril de 1791. La famosa pelea entre los dos directores de las óperas rivales, Mr. Taylor y Mr. O'Reilly que le inspiró a Ninette de Valois el ballet *The Prospect Before Us*, estaba entonces en su apogeo. Dauberval fue contratado por O'Reilly y se rebautizó el ballet *La fille mal gardée*. Melle Theodore tenía el papel que ella había creado en Burdeos, junto a Charles Didelot en el de Colas. Durante más de un cuarto de siglo el ballet también se representó varias veces en el King's Theatre (hasta 1815 en que, unas semanas antes de la batalla de Waterloo, el gran Auguste Vestris se presentaba en el papel de Colas, a la edad de cincuenta y cinco años).

La fille mal gardée no llegó a presentarse en París hasta 1803. Fue Eugène Hus, el Colas de la creación original, quien presentó el ballet en el teatro de Porte St-Martin. Durante años estuvo programándose en galas, y a título de ello se interpretó por primera vez —el 17 de noviembre de 1828— en la Opera de París. Como quiera que la partitura se calificó como indigna de la Opera, a Ferdinand Hérold se le pidió que la re-

hiciese. El conservó las mejores partes —y su elección se sigue correspondiendo con nuestros actuales criterios—, y le añadió fragmentos de su creación y también tomó algunos pasajes de Rossini, cuya música estaba entonces de última moda. Substituyó la música de la tormenta por la más descriptiva de *La Cenerentola*, y utilizó la música de la obertura del I Acto del *Barbero de Sevilla* para la primera entrada de Lise, creando un solo de Lise sobre un aria de *Elisabetta, Regina de Inglaterra*.

En ocasión de la *première* de esta nueva versión del ballet, Marinette Lauer, la bailarina por la cual se presentaba el espectáculo, actuó como travestida en el papel de Colas, al lado de la pequeña pero no menos brillante Pauline Montessu, en el papel de Lise. Bernard León y Kélin, dos célebres actores, interpretaron, respectivamente, los roles de Simone y Alain.

En la siguiente representación, solamente Melle Montessu continuó con su papel. Colas fue representado por Ferdinand, su *partenaire* habitual, y Alain por Georges Elie, mientras que madame Elie interpretaba a la madre, pues al público parisino ya no le gustaba que los hombres interpretasen papeles femeninos. Este ballet tenía apenas treinta años cuando ya se había montado en toda Europa. Es de suponer que la coreografía original fue respetada en su casi totalidad. De cualquier forma, Jean Aumer, que firmó la versión de la Opera, presumía de haber sido discípulo de Dauberval. Fiel al espíritu de la obra de su maestro, y a pesar de las modificaciones exigidas por la nueva versión musical, con toda probabilidad debió esforzarse al máximo para mantener la trama, así como la coreografía, imaginada por Dauberval.



Lucia Chase, Dimitri Romanoff y Mijail Mordkin en «La fille...». Nueva York, 1938

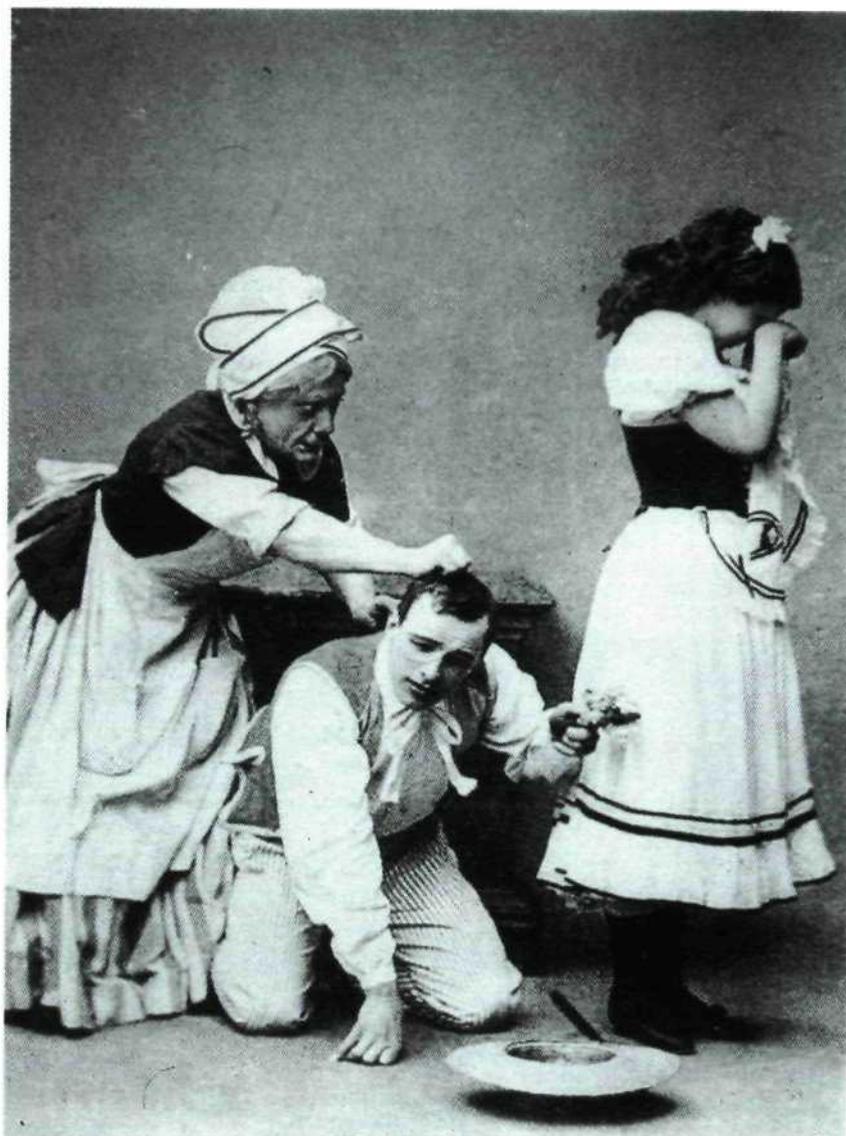
Durante más de veinte años, varias bailarinas interpretaron el papel de Lise en la Opera, entre ellas la gran Fanny Elssler. Al igual que muchas otras bailarinas, ya había interpretado el papel antes de representarlo en la Opera, en el año 1837. Su interpretación fue particularmente revolucionaria y, en esta obra aparentemente menor, ella aportó matices que encantaron a todos los que la vieron. Por petición suya, se agregó un *pas de deux* que ella bailaba con su hermana Thérèse, con música inspirada en los compases de *Elíxir de amor* de Donizetti, ópera desconocida entonces en París. Pocas capitales europeas no conocieron y amaron *La fille mal gardée*. Cuando la Elssler se presentó en San Petersburgo en el papel principal, para placer inolvidable de los balletómanos, el público ya conocía la obra, toda vez que ya la había visto montada en el Bolshoi por Didelot, a quien Dauberval, personalmente, le había enseñado el papel de Colas. Entre las bailarinas que encarnaron a Lise se encontraba Avdotia Istomina, que fue la admiración de Puschkin.

En 1864, Paul Taglioni, hermano de la célebre María presentó una nueva versión de *La fille mal gardée* en la Opera Real de Berlín. Al considerar demasiado pequeña la partitura original, convenció a la dirección del teatro para solicitarle una nueva partitura a su compositor titular, Peter Ludwig Hertel. Esta nueva partitura que no tenía nada que ver con la música original ni con la versión reconstruida por Hérold, se convirtió rápidamente en el acompañamiento musical dedicado al ballet. Indudablemente, la mayor parte de los elementos de la coreografía de Dauberval desaparecieron, producto de haber dejado fuera la música original.

En 1885, Petipa e Ivanov presentaron su propia versión del ballet, con música de Hertel. Una elección sin duda dictada por el hecho de que Virginia Zucchi, la bailarina que debía interpretar el papel de Lise, conocía bien la versión de Taglioni, en la cual ella misma había bailado en Berlín, en 1877. Zucchi, una gran artista del temple de la Elssler, impresionó por la sensibilidad de su interpretación. Si bien ya no era tan joven, le dio al público la ilusión de ser una jovencita de dieciséis años, e hizo llorar a más de un espectador con la perfección de su interpretación.

Muchas grandes bailarinas rusas la siguieron en el Marynsky, principalmente kshesiuska y Preobrazhenska y, ya a principios de siglo, Tamara Karsavina, quien haría de intermediaria entre Zucchi y Frederick Ashton.

Actualmente, es gracias a Frederick Ashton, quien sacó el ballet del olvido montándolo en el Royal Ballet, que *La fille mal gardée* ha recibido un nuevo y segundo aliento. Representado primeramente en 1960, el ballet se ha convertido en una de las piezas más conocidas del repertorio de la compañía, y ha sido repuesto por numerosas compañías de todo el mundo. Cuando Ashton tuvo la idea de montar su propia versión de *La fille mal gardée*, no quiso utilizar la música de Hertel, muy alemana para su gusto, y retomó el arreglo de Hérold



Mijaíl Mordkin como Colin en «La fille...», con Riabtzev travestido en la madre, y Fiodorova como Lisse. 1899

de 1828. John Lanchbery trabajó nuevamente sobre esta partitura, ofreciéndonos la tan conocida música que hoy acompaña el ballet en el Convent Garden.

Tamara Karsavina, que entonces vivía en Londres, aseguraba al ballet una continuidad con el pasado. Nacida el mismo año en que la Zucchi triunfaba en San Petersburgo, ella se acordaba con todo detalle de la escena de mimo de Lise, que su gran predecesora había bailado en el Marynsky. Este fragmento habría de integrarse en el último acto, sobre la resplandeciente aria sacada de la *Elisabetta* de Rossini, lo que, al propio tiempo, simbolizaba la supervivencia de las tradiciones en el arte del ballet, recordando todos los grandes nombres que contribuyeron a la historia de esta obra de éxito —Dauberval, Aumer, Paul Taglioni, Ashton... Melle Théodore, Elssler, Zucchi, Nerina... Y en nuestro mundo de incertidumbre, es bueno saber una cosa: que esta historia no ha terminado aún.

Ivo Guest



AL SERVICIO



DE LA MUSICA



FILARMONIA – 89

(del 1 al 31 de Octubre de 1.989)

COMPACT – DISC

Serie Normal: 2.350 ptas – Serie Media: 1.525 ptas.

DISCOS Y CASSETTES
20% Dto.

**REAL
MUSICAL**
CARLOS III - Nº 1 - 28013 - MADRID

Danza campesina

Se podría pensar que *La fille mal gardée*, su argumento entre personajes y sus decorados, hacen que el campesino entre en la ópera, en el momento preciso en que la Revolución va a abrirle el escenario de la historia. Es como si lo imaginario y lo real saliesen a su mutuo encuentro, al punto de que, en medio de una de las primeras representaciones, el público interrumpe el espectáculo para hacer un brindis por el Estado llano. Literalmente, es como introducir la Revolución en el teatro.

Es poco probable que Dauberval lo haya previsto. En el Gran Teatro de Burdeos, contruido por Víctor Luis diez años antes con el espíritu arquitectónico del antiguo régimen, la alta sociedad que asiste a la primera representación —el 1.º de julio de 1789— no duda en absoluto lo que va a ocurrir durante las próximas semanas. Los campesinos que se han visto bailando se comportan con tanto decoro, que difícilmente uno se los imagina sembrando un gran miedo en los castillos. Es la imagen tranquiladora del pueblo la que los privilegiados se ofrecen a sí mismo. Cestos, vasijas de leche y de manteca, hoces y gavillas, tornos y ruecas... accesorios que no deben causar demasiadas ilusiones; el mundo rural que se nos muestra aquí está bastante cerca del de las poesías pastoriles del Pequeño Trianón, y, al mismo tiempo, uno se encuentra con cintas, flautines y tamboriles.

Bastante cerca y, sin embargo, diferente, o más bien, posible de imaginar bajo una interpretación diferente. Es el di-

rector de escena el encargado de resaltar o atenuar las diferencias. El mundo campesino de Dauberval es un mundo autónomo. No hay príncipes ni señores; no hay comerciantes, ni siquiera curas. El único personaje no campesino es el del notario que, al final llega para llevar a cabo el contrato de matrimonio. Aquí el campesinado no tira más que para sí, lo que resulta interesante para los espectadores. La madre de Lise es «una rica agricultora»; contrata segadoras, «regatea los precios» (acto II), y las segadoras, «seguidas por sus maridos (...) llegan para recibir sus pagas» (acto II). No nos encontramos, pues, con una familia campesina cualquiera. Se trata de campesinos acomodados que pueden tener dinero suficiente para adquirir aquellos bienes que pronto le serán arrebatados a la nobleza y al clero. Es para beneficio de ellos que se hará la Revolución. Otros aspectos *realistas* resaltan personajes y situaciones. La madre es dura con su hija, «le levanta la mano para pegarle» (acto I). «Los hombres piden agua para beber» (acto II). En este contexto, las vasijas de la manteca, las hoces y los demás utensilios, tienden a escaparse de la imaginación convencional para cegarse de realidad.

Indudablemente, no nos encontramos en el universo soñado de *El adivino del pueblo*.

Y, sin embargo, no hablaremos de una imagen fiel de la vida campesina. Esta forma de representar al campesino en sí mismo —si la misma acentúa los efectos pictóricos— esca-



Irina Baronova sobre los hombros de David Nillo y Donald Saddler en «La fille...» dentro del film mejicano «Yolanda»



Jacques Fabre (Marcelino), Patrice Lasserre (Nicoise) y un solista del Ballet de Nápoles, 1989

motea las tensiones y conflictos que surgen de las relaciones que vinculan a este campesinado con otras fuerzas sociales y con la estructura monárquica. No hay nada aquí que permita percibir la explotación feudal contra la cual se va a hacer la Revolución. Por el contrario, las dificultades de este mundo campesino son aquellas que éste puede tener en el reparto con el mundo burgués: los problemas del corazón y los asuntos familiares. Dauberval lo trata dentro de un espíritu de «comedia seria» (que todavía se llama «tragedia burguesa») que, bajo el impulso de Diderot, reivindica el derecho de llevar a escena —al estilo de la nobleza moral reservada hasta ahora a la tragedia clásica— personajes inspirados en la vida diaria y familiar, y personajes que representan la media de la condicionantes sociales.

Uno percibe, perfectamente, esta preocupación de moralización con la idealización que desemboca en la curiosa génesis de la obra. El punto de partida es un cuadro de Baudouin, ese «pintor de casitas y de libertinos» al que Diderot contrapone, palmo a palmo, en su *Salón de 1765*, con Greuze, «pintor de familias y gentes honestas». El cuadro *La niña reñida por su madre* es, precisamente, descrito por Diderot en este mismo *Salón*: «Es totalmente libertino, pero se puede ir hasta él. Yo miro, sonrío y paso». Dauberval, en cambio, no se contenta con sonreír; él transforma totalmente el espíritu del grabado. Los amantes libertinos se convierten en amantes ejemplares: «Lise es demasiado sensata para concederle al amante lo que, a su juicio, sólo debe pertenecerle al esposo» (acto I): «Colas, muy enamorado, es incapaz de abusar de

la situación en que ella se encuentra; él la tranquiliza, no sin algún esfuerzo, y se contenta con admirar (...). Lise es obedecida y tan respetada como amada» (acto II). ¡Se podría pensar que se está leyendo a Diderot comentar sobre Greuze! «Greuze se hizo pintor, predicador de buenas costumbres; Baudouin, pintor de las malas». Efectivamente, hemos pasado de ésta a aquél. Hasta en los detalles («una gallina rodeada de su pequeña familia» recibe atenciones de Lise), parece como si Dauberval revalorizase con Greuze.

¿Gana por ello la verdad? Antes que esta idealización un tanto ingenua, uno pudiera preferir la sana gallardía de los campesinos de *Jacques el fatalista*, la única novela de la época, que yo sepa, que da a conocer la realidad del campesinado. Pero, ¿podríamos citar novelas u obras dramáticas que, como el ballet de Dauberval, únicamente hayan tomado por tema el mundo del campesinado? Para conocerlo, uno quisiera disponer de un estudio sistemático sobre las representaciones del campesinado en la literatura del siglo XVIII. A reserva de esta investigación —que queda pendiente de hacer—, nos podríamos preguntar si los convencionalismos del género no facilitan la tarea del coreógrafo. Su originalidad reside en haberla emprendido. Por allí, como Diderot. Sedaine y otros lo han hecho con el género dramático. En 1789 Dauberval vuelve a traer el ballet aquí y ahora.

Roland Desné

Filles históricas

El personaje de Lise en *La fille mal gardée* ha llegado a nuestros días enmarcado al *demicaractère*, pero admitiendo dentro determinados matices de *soubrette*.

En *La fille* los personajes propiamente de carácter están representados por Mamá Simone, las casamenteras y Don Tomás.

La catalogación *demicaractère* está definida sobre todo por los factores de la expresividad, tal como apunta P. Simón en su estudio *El Bailarín y su ámbito expresivo*. Si comparamos los bailarines de carácter con los de *demicaractère*, éstos últimos tienen una base más clásica, con una proyección que los acerca al folclore; poses y acentos son concebidos más hacia tierra.

Unido a esto, el calificativo de *soubrette* (que Simón aclara proviene del teatro tradicional francés donde correspondía a la sirvienta o confidente de una dama) se aplica a bailarinas *demicaractère* poseedoras de una gracia femenina especial capaz de transmitir ligereza y alegría, con gestos vivaces que siempre son llevados con tono exquisito. Dice Simón: «puede ser picaresca, pero jamás vulgar; es coqueta, pero nunca sensual». Tanto la Lise de *La fille mal gardée* como la Swanilda de *Coppelia* contienen en su perfil ideal estas connotaciones.

Tal definición ayuda a entrar en el personaje de Lise, que, a pesar de gozar de tan añejo prestigio, tiene una fama limitada. Durante una época tuvo esplendor, pero en nuestro tiempo ha decaído bastante, y, muchas bailarinas jóvenes desconocen su importancia dentro del gran repertorio tradicional, y por lo tanto no valoran su exacta dimensión artística.

Los inicios

Jean Dauberval nació en Montpellier en 1742 y murió en Tours en 186. Debutó en la Opera de París en 1761 donde había recibido parte de su formación. En esa casa fue primer bailarín *demicaractère* y en 1773 primer bailarín noble. En 1781 es nombrado maestro de ballet. Noverre en su *Carta XXX* dice:

«Se vio obligado a renunciar al género serio. Modelado al principio por Las Gracias, se volvió gordo y musculoso. (...) Dauberval supo perfeccionar y embellecer el género de Lany».

En otras crónicas sobre otros artistas de la época aparecen consideraciones parecidas alrededor de los *cambios físicos* que se operaban en los bailarines, lo que, según Puig estuvo determinado por la *modernización* del entrenamiento y las exigencias de lo técnico. Para nosotros, la cita vale en cuanto a demostrar que estaba perfectamente definido el *demicaractère* y que en Noverre existían preocupaciones en cuanto a la línea física de los bailarines.

La fille mal gardée es un verdadero ejemplo de ballet de acción, que contiene una tra-

ma precisa, con lógica teatral. Pasi lo considera como una historia campesina un tanto maliciosa, rica en aperturas críticas a la rica burguesía, sobre sus modelos de comportamiento. Tramas similares son comunes en la ópera cómica italiana, en un género bufo que encontró en Rossini su más grande intérprete. De ahí el contacto entre Mamá Simone (o Marceline) con las precauciones de Bartolo respecto de Almaviva en *El Barbero de Sevilla*. La primera fille fue Mademoiselle Théodore, una bailarina de la que Dauberval estaba enamorado en los tiempos en que fue eliminado de la Opera de París junto al clan de los Gardel, todos ellos beneficiarios de un pacto establecido por Noverre. Théodore era famosa por sus cualidades, entre ellas la elevación. Ella persuadió a Dauberval para que dimitiera al mismo tiempo que lo hacía ella.



Virginia Zucchi, como «La fille...» en San Petersburgo, 1885



Tamara Karsavina como Lise en «La fille...» 1910. Teatro Marinskii, San Petersburgo

Y se fueron a Burdeos, donde, según Bourcier, fomentaron un centro de creación muy apreciado en su tiempo, donde pudieron estrenar varios ballets noverrerianos y con temas pastorales de los que sólo perdura *La fille mal gardée*.

Paralelamente a su marcha a Burdeos, Dauberval deambuló un poco por Europa, y en ese tiempo es que se encontró en Madrid con Vigano. Luego se volvieron a encontrar en Burdeos. La influencia de Dauberval sobre Vigano fue muy fuerte, hasta el punto de que Rossini le reprochó que sus piezas tenían más mímica que danza. *La fille* que estaba lleno de largas pantominas, y algunas de ellas parece que han llegado hasta nosotros, y que ponen a prueba en Lise su capacidad histriónica, como en los demás personajes de la obra, que se estrenó el 1 de julio de 1789.

En 1792 Vigano montó *La fille* que Dauberval en Venecia, y después volvió a España.

Oficialmente *La fille mal gardée* se representó por primera vez en Madrid en 188, por la compañía francesa que dirigía François Lefèvre, quien también traía ballets como *El Juicio de París*, *Folies d'Espagne* y *Don Quijote*, en el Teatro del Príncipe, después conocido como Teatro Español.

Anteriormente en L'Scala de Milán se reseñan dos estrenos de *Figlia mal custodita*, firmadas por Ronzi en 1795 y la otra por Titus en 1798, pero no hay seguridad que ambas

sean inspiradas en toda Europa. Didelt contribuyó a difundir la obra, pues se ufanaba de haber sido discípulo de Dauberval. El había hecho el Colas (o Colin) con Théodore, y se conocía el resto de los papeles de la obra, ya que que los había interpretado.

La tradición rusa

El 14 de diciembre de 1800 se registra como la primera aparición de *La fille* en Rusia bajo el nombre de *La Vieille Trompée* (La Vieja Equivocada), montada por Salomoni en el Teatro Pierre de Moscú. Su hija hizo de Lise. En 1808 Lamiral montaría el ballet en San Petersburgo bajo el título de *La fille mal gardée o la précaution inutile*. Este subtítulo se convertiría en el nombre del ballet en Rusia hasta la tradición actual del ballet soviético. El 20 de septiembre de 1818 lo baila la Bernadelli en San Petersburgo. Colin es interpretado por Urbani.

El 29 de abril de 1828 Didelot volvió a montar el ballet en San Petersburgo con la bailarina francesa Bertrand-Atrux.

Hasta estas versiones de imprescindible reseña, no aparecen relevantes nombres en las protagonistas, si exceptuamos la primera, y así se llega a Fanny Elssler que la estrena en París en 1837. El 1 de julio de 1842 la Elssler se despidió en su última función en Norteamérica con una gala benéfica donde baila *La fille*. Ella regresa a Europa el día 16 del mismo mes y trae consigo *la fille*, papel que sigue bailando hasta 1854, y que lleva gloriosamente hasta San Petersburgo el 18 de enero de 1848.

Las crónicas de la época, la relacionan con el pasado y hablan de su riqueza en las pantominas. Así *la fille* pasa a ser del dominio del ballet ruso, uniendo aquella antigua puesta de Didelot a la renovación que aportó la Elssler. La obra de Dauberval se conservó en Rusia mejor que en ninguna otra parte, y allí guardó los rasgos originales. Rusia es el único país

donde el relevo generacional, apunta Slominski, se realizó de manera ininterumpida, con una transmisión directa de unos artistas a otros. El 15 de diciembre de 1885 bailaron *la fille* el célebre Paul Guert y Virginia Zucchi. Petipa e Ivanov renovaron la coreografía sobre la partitura de Hertel. Petipa sólo supervisó la puesta en escena y coordinó los bailes llamados puros. La reconstrucción corrió a cargo de Ivanov, que en su juventud había hecho el Colin al lado de Perrot y tenía una memoria extraordinaria, y recordaba la puesta de los años 40 cuando estaba vivo el esquema Dauberval Didelot. Ivanov, con su genio, hizo el difícil trasplante de la puesta de Dauberval a la nueva música.

Todas las bailarinas rusas del siglo XIX conocieron *la fille*, o las italianas que hicieron gloria en escenarios rusos. La moderna línea que llega hasta nosotros comienza en Matilde Kshesinskaia (San Petersburgo, 19/8/1872 - París, 5/12/1971). El 22 de abril de 1890 hace su debut en el *pas de deux* de *la fille* con Nicolás Legat. Ella misma se reconocía imitadora de Virginia Zucchi. Un crítico de la época señaló que su Lise hacía pensar en una chica de pueblo, agresiva, plena de *charme* femenino y de inteligencia. En sus memorias Kshesinskaia escribió:

«Los alumnos con mejores calificaciones podíamos bailar. Así fue que bailé el *pas de deux* de *la fille* con la música de

la canción italiana *Stella Confidentia*, en el que, Virginia Zucchi con Paul Guert como *partenaire* eran inolvidables».

En el estreno Matilde iba vestida de azul con la falda adornada con pequeños ramos de muguet, a la antigua usanza. Ella retomó este *pas de deux* el 4 de febrero de 19004 para su adiós a la escena. Nijinska, todavía alumna de la Escuela participó en este adiós.

Olga Preobrayenskaia (San Petersburgo, 2/2/1871 - París, 1962) introdujo los pollos vivos en escena (que Lazzini ha retomado en 1989). Smakov dice que si el mayor papel cómico del gran repertorio, *Lise de fille*, no hubiera estado monopolizado por la Kshesinskia, Preobrayenskaia hubiera podido probar a ser la soubrette ideal. Pero solamente en 1906 accede a este papel; Matilde Kshesinskia lo toma como una ofensa personal, y hace de todo por boicotear el éxito de su rival, pero su *Lise* fue un triunfo de su sinceridad artística, supo devolver la vida a la pieza, que se había convertido de caústica comedia en entretenimiento pastoral. La coreografía que bailaba no quedaba distanciada como un divertimento pegado a la trama, pues ella sabía mezclar danza y mimo a la perfección. Smakov señala agudamente que Preobrayenskaia entre 1898 y 1906 dio vida a una serie de ninfas, pastoras y muñecas con elegancia y humor, demostrando que no existen papeles de segunda mano sino bailarinas de segundo plano. Ella enseñó los rudimentos de *Lise* a Irina Barónova y Nadia Nerina. También trabajó el *Colas de Igor Youskevich*.

Anna Pavlova (Ligovo, 31/1/1881 - La Haya, 25/1/1931) apareció entre 1899 y 192 en el paso a dos y en pasos a tres de *fille*, confirmando su reputación de buena solista. Interpretó *filleen* varias ocasiones, con Nicolás Legat participaron en al menos 3 producciones (San Petersburgo, Belín y Londres). Pavlova bailó *La Flauta Mágica*, un ballet que robaba argumento y caracteres a *fille*, hasta incluso pantomimas y algunos bailes. Su *Lise* era algo ingenua, muy personal y ligera.

Tamara Karsávina (San Petersburgo, 25/2/1882 - Londres, 1978) contó para su estreno con los figurines diseñados por Mstislav Doboujinsky, que luego se imprimieron en un juego de tarjetas postales en San Petersburgo en 1916. Cuando Nijinska abandonó Rusia se lleva consigo una colección de esas postales.

Después de su ruptura artística con Fokin, Karsavina se de-

dica desde 1915 en adelante a un trabajo de profundización en los papeles puramente clásicos que convenían a sus características. Hasta 1918 representó este papel en el Marinskii. Smakov la cataloga como bailarina decorativa. Su importancia en el árbol genealógico de *fille* está dado por las especiales circunstancias de su vida, que la llevan de San Petersburgo a Londres, donde Ashton recupera su memoria de ciertas escenas y pantomimas para su puesta de los años 60.

Karsávina se estrenó para la escena con *fille* y así lo recuerda en sus memorias:

«Se había escogido para nuestra representación una versión abreviada de *La fille mal gardée*. Integraba el cuerpo de ballet junto a otras pequeñas alumnas (...) Cuatro de no-



Anna Pavlova en el primer acto de «La fille...» con un vestuario en vías de modernización



Alicia Alonso y John Kriza en «La fille...» ABT. Nueva York 194...)

sotras hacíamos una pequeña danza (...) El éxito de la noche fue para dos de las mayores: Anna Pavlova y Luvov Petipa (...) Allí estaban los maestros Petipa e Ivanov».

Natalia Dudinskaia (San Petersburgo, 21/8/1912) fue la más virtuosa de su tiempo y una de las cumbres técnicas del ballet soviético. En 1923 afrontó el examen para entrar en la que fuera antigua Escuela Imperial y sorprendió a Agripina Vagánova por la bravura con que desempeñó la danza de las cintas de *fille*. En su época de esplendor *fille* no fue muy cultivada, pero la bailó al principio de su carrera con la agresiva seguridad que la caracterizaba.

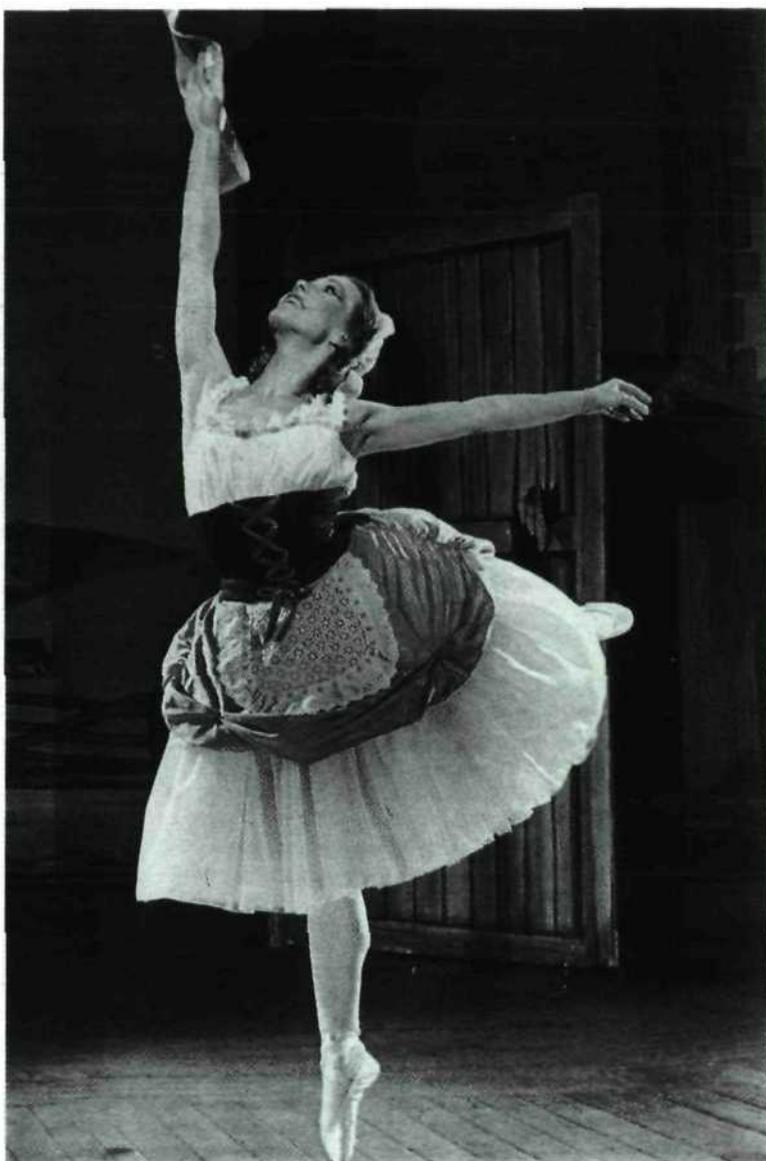
Lidia Ivanova (San Petersburgo, 4/10/1903 - junio 1924). «Es difícil debutar e inmediatamente entrar a formar parte de la historia del ballet. Lidia Ivanova hizo exactamente esto». Así lo escribió Akim Volynski en 1924 a raíz de su trágica, prematura y misteriosa muerte. Fue discípula de Preobrayenskaia, que le enseñó *fille*. Su primer papel de estudiante avanzada fue Lise en *La Flauta Mágica*, que fue resucitado por Alexander Shiriayev (el maestro de Pavlova) para Lidia y su *partenaire* habitual, George Balanchine, que entonces todavía se apellidaba Balanchivadze. Smakov especula con el tono de «exageración gestual y concentración» que más tarde significarán los ingredientes activos del arte de Plisetskaia y de otras grandes moscovitas, y que en su tiempo fueron la contribución de Ivanova a un nuevo modo de bailar que estaba naciendo en los años 20. Su *fille* fue así voluntariosa, expresiva y a veces sin medida, como su Lise de *La Flauta*. En esta línea, y dando un salto en el tiempo, está Marina Semionova (San Petersburgo, 17/5/198) también bailó *Flauta y fille* a los comienzos de su carrera, confirmaba como la mejor discípula de Vagánova, y famosa ya por la manera nueva de enfrentar viejos ballets, como ha escrito una de sus discípulas: Maya Plisetskaia.

Sofía Fiodórova (Moscú, 16/9/1879 - Neuill, 3/1/19634) bailó pocos grandes papeles como *Giselle* o *Lise*. Para disimular su debilidad en las puntas, Gorski le readaptó la versión de Petipa de *La fille mal gardée* en un estilo realista que retornaba al original de Dauberval y enfatizaba la parte de la pantomima.

Fiodorova hizo de Lisa el retrato de una simple pero obstinada muchacha de campo, impetuosa y espontánea. Los críticos compararon su interpretación con la de Fanny Elssler. Este hecho singular marcó el papel de Lisa para siempre en el repertorio ruso-soviético, especialmente dentro de las concepciones de dramaturgia balletística moscovita, donde las influencias de las teorías de Stanislavski se hacían sentir con toda su fuerza desde principios de siglo.

Hay otros casos oscuros de filles no estudiadas como el de Alla Shelest o Vera Trefélova, considerada esta última como una *soubrette* perfecta. Ya más cerca en nuestro tiempo Ekaterina Maximova hizo una *fille* con inofensiva astucia, graciosa y poco densa.

En 1938 *La fille mal gardée* es estrenada en New York por la Mordkin Ballet Company con los extraordinarios diseños de Soudeikine, siguiendo el guión de Dauberval. Mordkin puso allí todos sus recuerdos, pues había sido alumno de Vasili Tijomirov, otro famoso Colas, y debutó antes de graduarse en una famosa *fille* en su Rusia natal. Un año más tarde, cuan-



Nadie Nerina en «La fille...» Royal Ballet, Londres (196...)

do Bronislava Nijinska llega a New York, es invitada por Lucía Chase para que haga una nueva versión para el recién fundado Ballet Theatre. En el *New York Time* del 100 de diciembre de 1939 el crítico John Martin saluda la recuperación del viejo clásico de Dauberval para la sesión inaugural de la compañía. Nijinska la había visto por última vez el 12 de abril de 1915 en el Marinskii por Karsávina.

Un año más tarde, Nijinska se la enseña a Alicia Alonso (La Habana, 21/12/19200) que la estrena con John Kriza en el papel de Colas. Alonso, a su vez, la monta para su compañía y sostiene pulcramente hasta hoy las esencias de la versión tradicional.

Durante los años 30 de este siglo en Moscú y Leningrado surgen versiones renovadoras, como las de Igor Moiseiev y Asaff Messerer y la de Leonov Lavrosky. Los primeros intentaron una pieza satírica sin éxito. Lavroski, por su parte, trató de reconvertir las escenas daubervalianas en simples bailes de divertimento, pero fracasó.

La versión de Ashton en Londres fue estrenada por nadie Nerina. La historia de *fille* continúa y está viva.

Roger Salas

Un hombre, una obra

El coreógrafo francés Joseph Lazzini (Marsella, 1927) ha dedicado gran parte de su vida y energías creadoras a *La fille mal gardée* que montó por primera vez en el Teatro Real de Liège en 1954., donde era maestro y director de la danza. En 1959, la monta para la Opera de Marsella, donde estuvo al frente del baile hasta los años 60, manteniendo siempre en cartel su versión. En 1989, con las celebraciones surgidas por todas partes de cara al bicentenario de la pieza. Lazzini fue llamado a Toulouse, donde montó una discreta *Fille*. Ahora, a fines del mes de julio, ha terminado su obra con el montaje que realizó para el Balletto di Napoli, donde ha puesto toda su experiencia al servicio de una nueva producción que pretende (y en gran medida lo logra) ser enciclopédica con respecto a la *fille* histórica. Esta entrevista fue realizada por SCHERZO con ocasión del estreno del Balletto di Napoli.

SCHERZO.—¿En lo coreográfico, hay mucha diferencia de su montaje de Toulouse al de Nápoles?

JOSEPH LAZZINI.—La interpretación está adaptada a las condiciones de los intérpretes de Nápoles, pero no existen grandes diferencias. Puede decirse que la coreografía está muy respetada.

S.—Al comienzo de sus investigaciones sobre Dauberval, ¿Qué encontró y dónde?

J.L.—Lo he contado muchas veces. Encontré un viejo repetidor de ballet ruso, que conservaba consigo un paquete de documentos que yo he comprado. De esto hace más de 18 años. Hay que decir que nadie conocía bien los antecedentes de *La fille mal gardée*. Después encontré cosas que habían salido de la Academia Real de Música, y trabajé sobre estos materiales, ordenándolos en posibles variaciones, pasos a dos, pasos a cuatro, etc. Me basé entonces para la reconstrucción en todas las noticias posibles de la época, en las cartas de Dauberval, las memorias de sus discípulos, y muy importante, los recuerdos que tenían viejos bailarines. Con todo ello emprendí la reconstrucción y con la premisa de que Dauberval se interesó en esta obra en el folclore, y yo hice lo mismo, dirigí mi investigación hacia esa zona del folclore original. Así encontré los verdaderos orígenes de este ballet, que se remonta bastante atrás en el tiempo, a una *entrata* de un ballet que se llamaba *La Fête de Talie*. La *entrata* en cuestión se llamaba *La Provenza*, en la que Dauberval había bailado y que se desarrollaba en el puerto de Marsella.

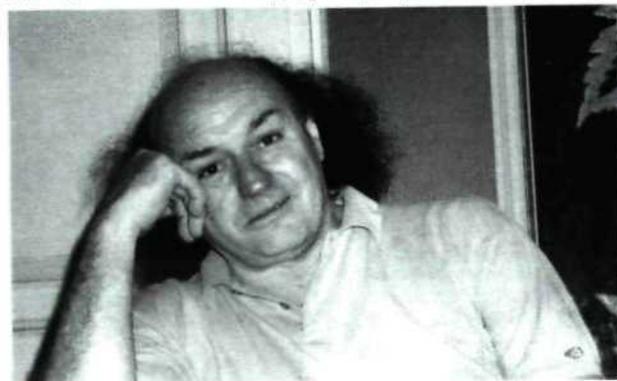
Cuando vino Rudolf Nureyev por primera vez a hacer *La fille mal gardée* conmigo en Marsella, yo le dije ¿Conoces este ballet? y él me respondió. «No, no lo conozco. Este ballet ya no se pone nunca en Rusia». Yo le contesté: «No importa. Lo aprenderás en seguida. *La fille* fue a Rusia por un coreógrafo francés. Ahora es un bailarín ruso que viene a Marsella, a los orígenes de la pieza, para bailarlo». Fue en los años 1960 y 1961, cuando lo hizo con Rosella Hightower. Porque los parientes de Dauberval eran de Marsella. Yo he encontrado las partidas de nacimiento del padre y de la madre de Dauberval. La primera vez que vi la partida de nacimiento de Dauberval decía: «Nacido de padre desconocido». Después, cuando se convirtió en el Señor Dauberval (ya saben que no se llamaba así en realidad) él mismo hizo poner en su partida de nacimiento el nombre de Jean Berger como su padre.

S.—En esta versión que estrena en Nápoles, ¿Qué cosa puede decirse que esté en contacto o relación con el original?

J.L.—La relación que yo he visto y preservado es la caricaturesca. Dauberval era un gran caricaturista. Cuando bailaba, él se deformaba, se transformaba haciendo las delicias del público, que aceptaba todo esto. Dauberval hizo muchas caricaturas de personajes, no siguiendo a Noverre, que decía que había que hacerlo de acuerdo a la realidad. Dauberval

iba más lejos en esto. Por esto es por lo que es el primero que escoge actores y no bailarines para que hicieran el padre, la madre, pues tenía un alto sentido de lo grotesco dentro de la caricatura escénica. Yo he tratado de preservar este tono caricaturesco, y también lo relativo a las danzas folclóricas hasta encontrar el *pas de roubin*, originario de Montpellier, donde Dauberval había nacido. Es una danza relacionada con el ballet ecuestre. También están las danzas campesinas de contestación, como la muchacha que le contesta a la madre. Todo esto está en el ballet cuando Marceline, la quiere casar por dinero. Después en el ballet se pide ser pagado antes de irse a trabajar, esta es una contestación que prepara para la idea de la Revolución. Todas estas son cosas transmitidas de unos a otros por el recuerdo y que yo las he encontrado en mi investigación.

S.—¿Usted ha dejado fuera de la obra los añadidos musicales de Minkus o de Drigo, por ejemplo?



Joseph Lazzini

J.L.—No. Yo he sabido que en sus orígenes *La Fille* tenía música de labradores y pastores que Franz Bekts, que era el maestro de música en el teatro de Bordeaux en 1789, arregló y Dauberval había agregado una pequeña música sacada de *La Fête de Talie*. Eran arias populares que habían juntado. Pero yo no he quitado nada de lo que ha significado un aporte en el paso del tiempo sobre la obra. Aquella música original se transformó hasta lo que se oye hoy día. Así hoy *La fille* está mucho más nutrida.

S.—De modo que hay en su *fille* elementos de la antigua escuela rusa.

J.L.—Debo decir que yo he respetado los aportes de la danza clásica que han enriquecido el ballet. El baile no se hacía en tiempos de *fille* con las zapatillas de punta, era mucho más cercano a lo campesino, como estética, y se había ido



El cuerpo de baile del Ballet de Nápoles en «La fille...». Nápoles, 1989

Rosella Hightower y Rudolf Nureyev. 1960. Marsella



mucho más lejos en la caricatura real de la danza de folclore. Luego el ballet ha tomado el testimonio de su tiempo, yo he tomado todos los aportes de la técnica. Es verdad que el *pas de deux* está tomado absolutamente de la escuela clásica rusa.

S.—Puede decirse que su fille es un compendio.

J.L.—Toda la experiencia en lo artístico. Todos los aportes de unos y otros, sean bailarines o coreógrafos. Que si Pavlova, que si Karsavina, que si Alonso... Más nunca copiados, sino que todos se ha hecho en el espíritu y en la lógica de la obra.

S.—De ahí la organicidad realista de su montaje, como en la escena del sueño de Lisette por casarse y tener muchos niños. Esta puede ser una vía para encontrarse con el verdadero espíritu estético de Dauberval.

J.L.—Sí, me han dejado hacerlo. He intentado transmitir la intención un poco naïf que tiene la obra, donde todo queda un poco esbozado, como en los decorados.

S.—En el caso de los trajes. Los *paniers*, que han sido usados siempre como un elemento distintivo de los trajes de Fille.

J.L.—Hay muchas versiones que han confundido a los campesinos con la María Antonietta que jugaba a la pastora en el Petit Trianon. Los campesinos no llevaban pelucas. Una cosa era el juego *royal* de María Antonietta, y lo de los campesinos eramucho más real. Lo más significativo de este ballet es que no mete en escena princesas y diosas mitológicas sino gente de todos los días. Pero con la marca de esta época en que unos y otros pretendían estar por encima de su rol social, aburguesándose. Y los vestidos deben ser muy caricaturescos. Los ricos poniéndose muchas cosas encima.

S.—La música con que se ha hecho esta versión...

J.L.—No existe registrada. Yo, a través de los años, he prestado las partituras de esta versión, que como saben la he hecho en Bélgica, en Italia, en Londres antes de que Ashton hiciera su montaje, etc. Yo perdí toda esta música por todo un año. Para reencontrarla fue una odisea. La firma de discos DECCA/RCA querían hacer un disco con esta *fille*. Sólo en Londres se podía grabar. Cuando la vieron me pidieron la música, pero finalmente no se hizo. Por fin hoy se ha hecho una edición francesa de la música de mi versión y saldrá un disco.

S.—Después de toda la investigación ¿Puede decirse que éste es un ballet francés?

J.L.—Sí, lo es. Si fueron primero los franceses los que lo hicieron. De ahí mi interés en que sea preservado. Es francés en la idea, en su tiempo escénico. En la versión rusa agregan el *crepak*, los ingleses agregan lo suyo, es que se ha adaptado

al color local de donde se representaba, pero esos bailes no eran folclóricamente franceses. En el teatro de Bordeaux se ha puesto este año una *fille* mitad inglesa y mitad rusa. Como memoria es falso. Dauberval debe haberse removido en su tumba. En Montpellier han hecho venir una nueva concepción de Vinogradov, de Leningrado, en Nantes Ivo Cramer ha hecho la suya, pero estas también se alejan de Dauberval y del espíritu original del ballet.

S.—Su *Nicaise/Alain* se aleja bastante de la concepción más usual de este personaje.

J.L.—Es muy característico. En la trama, su padre le ha puesto una preceptora que trata de mejorarlo en cuanto a modales, y en cuanto a personalidad es oponente de Colas.

S.—Para *La fille* ¿opina usted que hay un discurso internacional equivocado?

J.L.—Sí, sin duda. Yo propuse al Ministerio de Cultura francés declarar el año de la *fille* mas *gardée*, pues como partiendo de Francia, de una pequeña ciudad y una pequeña cosa, se ha convertido en un clásico que históricamente siguió interesando a tantos colegas coreógrafos. No se trataba de poner mi versión, sino de hacer que se vieran todas las versiones, hacer una fiesta alrededor de la pervivencia de esta obra. Pero no lo han hecho. ¿Por qué? Porque hay muchos imbéciles al frente de estas cosas.

Jesús Castañar

El destino habanero de «La fille...»

Este artículo escrito hace casi 20 años revela algunos datos importantes, y sobre todo, el de que La fille mal gardée» viajó por primera vez a América para ser vista en La Habana, uno de los centros gravitacionales de esta pieza en el siglo XX, así como la noticia de que Fanny Elssler, la bailó en esa ciudad en 1842.

Jean Bercher (1742-1806), profesionalmente conocido como Jean Dauberval, fue discípulo de un gran bailarín e innovador, Jean Georges Noverre (1727-1809), que a su vez lo fue del gran Louis Dupré, llamado «el dios de la danza». Noverre dijo que su discípulo «estaba formado por las Gracias y dotado de ingenio, buen gusto e inteligencia».

Dauberval efectuó su debut en la Academia Royale de Musique (Teatro de la Opera), de París, el 12 de junio de 1761, cuando aún no contaba veinte años. En 1763 alcanzó el rango de «primer bailarín de semi-carácter», llegando en 1770 a ser «premier danseur noble». Asimismo estudió coreografía, siendo asistente, primero de su maestro, y después de Pierre Gardel, más al tener algunas diferencias con éste, solicitó su retiro en 1783 que le fue concedido con una pensión de 3,500 francos anuales.

Dauberval fue un excelente bailarín de medio carácter y mimo de primer rango. Su producción coreográfica no es muy extensa, pero todos sus ballets se distinguen por su artística concepción y desarrollo de la idea. Fue un gran admirador del «ballet d'action», iniciado por Noverre, e hizo mucho por desarrollar las teorías de su maestro en cuanto a que el ballet «no sólo despertarse admiración por su brillantez técnica, sino que conmoviese emocionalmente por su expresión, que fuera un drama de la altura y significación de la tragedia hablada».

Dauberval puede llamarse, en resumen, el creador de la comedia-ballet, de la que es un ejemplo *La fille mal gardée*, motivo de este artículo, y a la que deseamos analizar desde la época de su nacimiento, es decir, en el momento en que se operaba una gran transformación en el ballet que dejaba de ser un *divertissement* de ópera para convertirse en una danza dramática, donde se conjugaban la música, el traje y la escenografía, el dibujo y el color, para con ello producir un estado de exaltación emocional en el espectador.

La fille mal gardée se originó de un modo muy curioso. Charles Maurice, en su *Historia anecdótica del teatro*, asegura que Dauberval acertó a detenerse en una ocasión ante una vidriería. Al mirar casualmente por una de las ventanas, vio «una tosca estampa en colores que representaba a un muchacho campesino que huía de una cabaña persegui-

do por una encolerizada vieja que le arrojaba su sombrero, mientras que en otro plano una joven aldeana derramaba lágrimas copiosamente». Poco más tarde Dauberval creaba su encantador ballet, fresco y alegre, después de casi dos siglos.

La fecha de estreno de *La fille* presenta varias versiones. Según el *Complete Book of Ballets* de Cyril W. Beaumont, edición de 1941, ocurrió en Burdeos en 1786*; no obstante, la edición de 1957 la sitúa en Londres en ese mismo año. *The Victor Book of Ballets and Ballet's Music*, de Roberto Lawrence, igualmente cita a Burdeos. La reciente *Enciclopedia dello Spettacolo*, obra de gran seriedad investigadora y de extensa información, en su artículo sobre Dauberval incluye una lista cronológica de sus coreografías que nos informa que de 1785 a 1791 residió en Burdeos, donde compuso algunos de sus ballets más importantes e incluye una lista cronológica de sus obras. Por ella sabemos que en 1785 compuso tres ballets para el Gran Teatro de Burdeos: *La felicidad de amar*, música de Barthelemon, estrenado el 22 de febrero; *El feliz encuentro* o *La Reina de Golconda*; y finalmente, *La fille mal gardée*, con música de Johann Wilhelm Hertel. Aceptado la información de la EDS que nos parece correcta, el estreno de *La fille* ocurrió en el Gran Teatro de Burdeos, en el segundo semestre de 1785, y que el autor de su música es el compositor alemán Hertel. Debe señalarse que Beaumont en su extensa cita sobre *La fille*, omite el nombre del compositor.

Pocos datos existen sobre Johann Wilhelm Hertel, nacido en Eisenach, Sajonia, el 9 de octubre de 1727 y fallecido en Schwerin el 14 de junio de 1789, es decir, tres años después del estreno de *La fille*. Fue discípulo de su propio padre y también del compositor checo Benda. Estudió violín, piano y composición. Desde 1757 fue director de conciertos y más tarde maestro de capilla de la corte del Gran Duque de



Alicia Alonso y John Kriza. ABT. Nueva York. 1940



Marta García y Jorge Vega en «La fille...». Sevilla, 1988

Mecklenburg-Schwerin. A partir de 1770 fue secretario del príncipe Ulrico y Consejero Privado. Compuso doce sinfonías, un concierto, seis sonatas para piano, ocho oratorios y canciones. Ni la *Biographie Universelle des Musiciens* de Fetis, ni la *International Cyclopedia of Music and Musicians*, ni el *Groves Dictionary*, ni otros textos consultados, mencionan entre sus obras el nombre de *La fille mal gardée*. ¿Cómo pudo solicitar Dauberval, desde la ciudad francesa de Burdeos, una partitura a Hertel, que residía en la lejana corte de Schwerin, junto al Mar del Norte? ¿Cómo pudo interesarse Hertel en ese trabajo? ¿Es realmente el autor de la música de *La fille mal gardée*? Preguntas son éstas para las que aún no tenemos respuesta.

En realidad, la música que hoy escuchamos de *La fille mal gardée* no corresponde al arquetipo del siglo XVIII. Pertenece, sin género de dudas, al estilo romántico de la tercera década del siglo XIX. Ahora bien, el compositor Louis-Soseph-Ferdinand Hérold (1791-1833), compuso una nueva música para *La fille mal gardée* con coreografía de Jean Pierre Aumer sobre la original de Dauberval. Esta versión se estrenó en la Ópera de París el 17 de noviembre de 1828. Nos atreveríamos a afirmar que es del Hérold y no de Hertel la partitura que actualmente se ejecuta en *La fille mal gardée*.

Sin embargo, la Cuba colonia de principios del siglo pasado pudo bien haber escuchado la música de Hertel sobre la

que Dauberval creó su ballet. La compañía de ópera y drama que actuaba en el Teatro Principal de La Habana, tenía un pequeño cuerpo de baile que en algunas ocasiones afrontaba obras de cierta importancia. Estando ya para finalizar la temporada de 1815-16, comenzaron las funciones de beneficios que se concedían a las principales figuras, y siendo una de ellas Joaquín González, primer bailarín y «maître de ballet», se le fijó la suya para el 12 de febrero de 1816. El programa comprendía la ópera *La fuerza de la simpatía* o *Las intrigas del amor*, atribuida a Pavesi, y la primera representación de *La fille mal gardée*, bajo el título de *La hija mal guardada*.

El anuncio publicado en el Diario del Gobierno de La Habana del domingo 11, reza así:

«... Joaquín González, actor de baile de este teatro, reconocido al aprecio, que no obstante su escasa habilidad, se digna dispensarle este benigno pueblo, y deseoso de acreditar cuánto se interesa en complacerle, ha dispuesto para su beneficio en el día 12 del que rige la función siguiente. Dará principio con la famosa ópera en un acto, compuesta en el año 1813 por el célebre profesor Pavesi, y traducida libremente a nuestro idioma, por un sujeto inteligente recién llegado a esta ciudad, cuyo título es: *La fuerza de la simpatía* o *Las intrigas del amor* —La que consta de ocho piezas de excelente música [siguen detalles de la ópera]. Baile cómico *La hija mal guardada*, por las señoras Manuela García Gamborino y Luisa Ayra, y los sres. Joaquín González, Juan López Extremera (que hará el papel de una vieja), Juan García y comparse de aldeanos». NOTA: En caso de lluvia para el miércoles 14...».

Sin embargo, el tiempo conspiró contra Joaquín González. En aquellos remotos años de principios del siglo XIX, las funciones teatrales estaban sujetas a los caprichos climáticos. El 12 de febrero llovió copiosamente en La Habana. Parece (por lo que decía el anuncio) que llevaba varios días lloviendo. Por lo tanto, el estreno se efectuó el día 14.

Luisa Ayra desempeñó el papel de Lisette (o Lisa, como se le llamaba entonces), y Manuelita García Gamborino (especializada en roles masculinos) el de Colin. El barítono de ópera Juan López Extremera, que a más de cantante y compositor, hacía incursiones en el campo danzario, personificó a Mamá Simone, y el beneficiado al tonto Alain. Con toda seguridad, Juan García, actor y cantante de edad madura, ejecutó el papel de Tomás.

Casi nada se sabe de esta función. En aquel entonces no existía la crítica teatral en nuestro país. Los periódicos se limitaban solamente a publicar los anuncios, más o menos extensos, que algunas veces aportaban detalles curiosos para el investigador. Tampoco tenemos muchas noticias de los bailarines. La García Gamborino y Joaquín González habían llegado a Cuba en 1811 con la compañía de ópera, drama y baile. Manuela García Gamborino, muy joven y hermosa, era hija de la actriz y cantante Isabel Gamborino.

Además de bailar, tocaba el piano y cantaba y actuaba en las comedias. Debutó en La Habana el 16 de abril de 1811 bailando el Bolero con Joaquín González, que también hacía su presentación ese día. En 1814 hizo el papel de Venus en el ballet *Pigmalion*; en 1815 apareció en *El chasco de la fuente*; en 1816 en *La estatua por amor*; en 1818 protagonizó *La joven salvaje en la Isla Desierta*, ballet-pantomima estrenado para su beneficio. En 1821 se casó con Manuel Arriaga, empresario del Teatro Principal y se retiró de la escena. Joaquín González, de primer bailarín y coreógrafo, fue descendiendo gradualmente de categoría y ya en 1827 era casi parte del cuerpo de baile. Luisa Ayra era portuguesa, procedía del Teatro San Carlos de Lisboa y debutó en La Habana el 30 de noviembre de 1815 en el *pas de deux* *La aldeana y el soldado*. Como la García Gamborino, ésta tomaba parte

en las funciones de ópera y desapareció posteriormente de nuestras carteleras a partir de 1820.

La fille mal gardée se repuso el 18 de diciembre de 1820 a beneficio de Joaquín González. Ya se encontraban en Cuba los famosos bailarines catalanes María Rubio Pautret y su esposo Andrés Pautret, él, un destacado coreógrafo, los cuales dieron un gran impulso al movimiento balletístico en nuestro país. El programa comprendía la comedia en un acto *El español y la francesa*, después el ballet, y finalizaba con un sainete. Transcribimos un fragmento del anuncio en el *Diario de La Habana*:

«...el nuevo pastoral en dos actos titulado *A una muchacha nadie la guarda* o *El novio despedido*, que en nada demerita a su autor el Sr. Pautret, así por la gracia de su acción, como por lo bien escogido de su música, reuniendo además la circunstancia de presentar en él a la Sra. Pautret en un nuevo carácter de delicada ejecución. El Sr. Pautret ha querido complacerme ejecutando el papel de una vieja, y la Sra. Manuella García el de prima burlona y ambos deleitarán al público con sus respectivos pasajes...»

En esta ocasión Joaquín González interpretó la parte de Colín, la Rubio Pautret de Lisette, Pautret hizo la Mamá Simone y la García Gamborino el de prima burlona, seguramente corresponde a una de las actuales chismosas. *La fille* se presentó dos veces esa temporada, una en la de 1822-23, y otra en la de 1823-24, alejándose después de esto de nuestra escena por un período de quince años.

A principios de 1839 visitó La Habana por primera vez la famosa compañía de los Ravel, funámbulos de reconocidos méritos que a sus actos de circo y gimnasia también adicionaban la pantomina y el ballet. La compañía estaba formada, en su parte danzaria, por Mmes. Leconte, Chikeni y Turnbull, y los Sres. Martin, Jerónimo y Gabriel Ravel. El 28 de febrero del año citado, presentaron su primer ballet *La hija mal guardada*, descrito en el anuncio como:

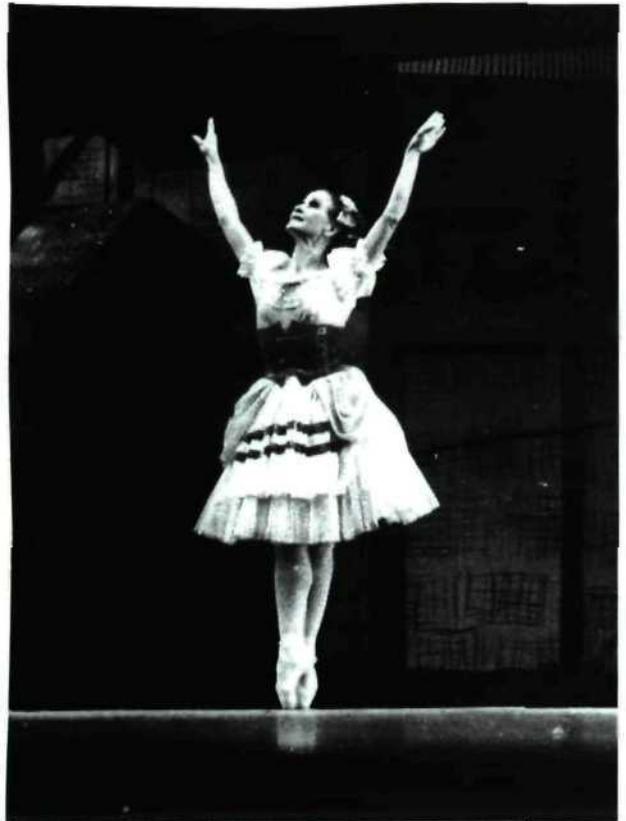
«... baile pantomímico en dos actos en el que se presentarán la acreditada y aplaudida Sra. Leconte, primera bailarina de la Academia Real de París y de los Teatros de Londres y Bruselas, el Sr. Martin, bailarín serio de gran reputación, el Sr. Gabriel Ravel, el Sr. Jerónimo Ravel, la Sra. Chikeni, la Srta. Turnbull...»

La Leconte y Martin desempeñaron los papeles de Lisa y Colín, Jerónimo Ravel el de Mamá Simone, y su hermano Gabriel el de Alain. La Turnbull y Chikeni debieron haber interpretado las chismosas.

Según el anuncio, los números bailables del primer acto eran: 1. *Paso escénico* por la Sra. Leconte y el Sr. Martin. 2. *Solo característico* por el Sr. Jerónimo Ravel. 3. *Paso cómico* por el Sr. Gabriel Ravel. 4. *Contradanza* por la compañía. Los del segundo acto eran: 1. *Paso solo* por la Sra. Leconte. 2. *Paso doble* por el Sr. y la Sra. Chikeni. 3. *Gran patedú* por la Sra. Leconte y el Sr. Martin. 4. *Final general* por toda la compañía. Proveniendo de Francia la compañía de los Ravel y haciendo apenas once años del estreno de *La fille mal gardée* de Hérold, es muy posible que fuera la música de éste la que se ejecutó en esta reposición y en las subsiguientes funciones que citaremos.

Mme. Leconte visitó de nuevo Cuba en 1841 con una modesta compañía, actuando en el Teatro Diorama, donde presentó el Acto I de *La fille* teniendo como *partenaire* a la bailarina Pauline Desjardins en el papel de Colín. Un año más tarde, la gran Fanny Elssler, en su primera visita a Cuba, bailó *La fille* en el Teatro Tacón el 6 de abril de 1842. Su *partenaire*, el Sr. Martin, se encargó del papel de Mamá Simone y Pauline Desjardins bailó nuevamente en el rol de Colín, desempeñando el Sr. Douval el de Alain. Después de concluir el ballet, la Elssler interpretó el solo de *La Polaca*.

Después de la Elssler, *La fille mal gardée* desapareció de nuestras carteleras. El ballet mismo decayó ostensiblemente



María Elena Llorente como Lisette. La Habana (197...)

en la segunda mitad del siglo XIX. La Pávlova, que tenía *La fille* en su repertorio, en ninguna de sus tres visitas a Cuba, entre 1915 y 1919 la presentó aunque la bailó en Londres con Volinin y el gran Enrico Cecchetti en la Mamá Simone.

No fue hasta ciento diez años después que *La fille mal gardée* reapareció en nuestra escena, presentada por el Ballet Alicia Alonso, el 21 de mayo de 1952 en el Teatro Auditorium. Su reparto fue el siguiente: Alicia Alonso (*Lisette*), José Parés (*Mamá Simone*), Royes Fernández (*Colín*), Víctor Álvarez (*Alain*), Ada Zanetti y Mirta García (*vecinas*), Fred Favorite (*Tomás*), Francisco Varcacia (*Notario*), y como amigas de Lisette: Mercedes Barrios, Betty Lismore, Menia Martínez y Elena Prieto. Como campesinos fungieron: Sonia Díaz, Hilda Canosa, Fina Amaro, Marianela González, Laura Alonso, Lupe Véliz, Carucha Rumbaut, Ceferino Barrios, Vicente Nebreda, Tulio de la Rosa, Manuel Peralta, Rafael Díaz, Norberto Más y Carlos Alván.

Desde ese año a la fecha, *La fille mal gardée* ha constituido uno de los éxitos del Ballet Alicia Alonso, hoy Ballet Nacional de Cuba, figurando permanentemente en su repertorio. El papel de Lisette ha sido interpretado sucesivamente por Alicia Alonso, Mirta Plá, Josefina Méndez, Lo pa Araújo, Silvia Marichal, Menia Martínez, Aurora Bosch, Marta García y María Elena Llorente y el de Colín ha estado en manos de Royes Fernández Igor Youskevitch, Rodolfo Rodríguez, Azari Plisetski, Roberto Rodríguez, Alberto Méndez, Pablo Moré, Jorge Esquivel y Raúl Bustabad.

* NOTA: Cuando González escribió su artículo (1971) tomó el dato erróneo del libro de Beaumont, que a su vez tiene una fácil errata: el 6 final de 1786 debió ser un 9. A partir de Beaumont fue frecuente encontrar la fecha de 1786 dada como buena. Guest en 1960 subansa el error. De esto parte el fallo cronológico Dostonoy de su análisis con respecto a los músicos. (Nota de la redacción de SCHERZO).

Jorge Antonio González

OPERA

Comunidad Valenciana

T

TEATRO PRINCIPAL

«Il matrimonio segreto»

D. Cimarosa

BRUNO PRATICO.....	D. GERONIMO
GLORIA FABUEL.....	ELISETTA
ENEDINA LLORIS.....	CAROLINA
EDUARDO GIMENEZ.....	PAOLINO
NELSON PORTELLA.....	CONDE ROBINSON
VIORICA CORTEZ.....	FIDALMA

Orquesta Municipal de Valencia
Director, MANUEL GALDUF
Escenografía, Alfredo Grande
Dirección Escénica, Mario Gas
Adaptación Escénica Valencia, Jaime Martorell

TEATRO PRINCIPAL DE VALENCIA

Días 27 y 29 de octubre de 1989.

COPRODUCCION AREA DE MUSICA I.V.A.E.C.M.
GRAN TEATRO DEL LICEO DE BARCELONA.

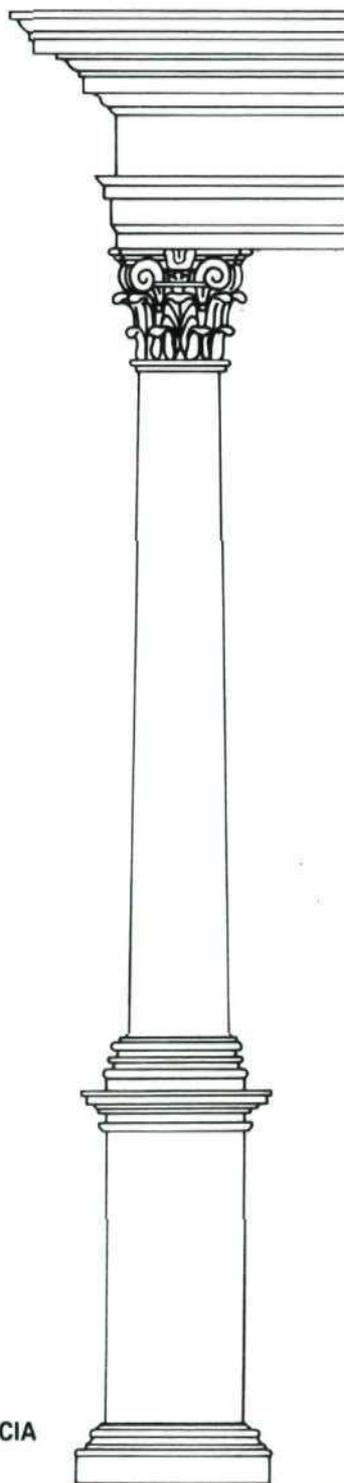
GENERALITAT VALENCIANA
CONSELLERIA DE CULTURA EDUCACIO I LLENGUA
I V A E C M
AREA DE MUSICA



GRAN TEATRE
DEL LICEU



DIPUTACION DE VALENCIA



CRONOLOGIA

FECHA	LUGAR	COREOGRAFIA	INTERPRETES
1789-I-VII	Bordaux • Gran Teatro	Dauberval	Théodore
1791-30-IV	Londres • Teatro Panteón	Simon Frederic • Moench	
1800-14-IV	Moscú • Teatro Pierre	G. Solomi	
1808	Madrid • Teatro Príncipe (hoy Español)	François Lefebre	
18009-31-VIII	Viena • Hoftheater	Ausmer	
1821-7-VIII	Moscú • Teatro Maly	Didelot	Istomina
1828-29-IV	San Petersburgo	Didelot	Bertrand • Atrux
1828-17-XI	París • Opera	Ferdinand Albert • Filippo Taglioni	
1848-18-I	San Petersburgo	Didelot	Elsler • Johanson • Perrot
1864-7-XI	Berlín	Paul Taglioni según Dauberval (versión Aumer)	
1885-15-XII	San Petersburgo	Dauberval	Zucchi
1894-25-IX	San Petersburgo • Alexandra	Ivanov • Petipa	Guerdt • Hantenberg • Cecchetti
1903-7-XII	Moscú • Bolshoi	Gorski	Fiodorova? • Mordkine?
1915-12-IV	San Petersburgo	Karsavina	Karsavina
1916-24-IV	Moscú • Bolshoi	Gorski	Guelter • Joukov • Riabsev
1922	Riga Opera Nacional	Nikolai Sergeiev según Lev Ivanov	Fedorova
1930	Moscú	Messerer	
1932	Bolshoi	Moisseiev	
1933	Riga • Lat Via	Anatole Vilzak	
1937-10-I	Leningrado • Malegot	Lavroski	Rosenberg • Doubidine
1938	Nueva York	Mijail Mordkin	
1940-19-I	Nueva York • City Center	Bronislava • Nijinska	Alonso • Kriza
1944-1-V	O Renbaring • Teatro Evacué	Lopoukhov	Issaeva • Sokolov
1947	París • Gran Ballet de Montecarlo	Alexandra • Balachova	Pagava • Algaroff
1947	Montecarlo • Nouveau ballet	Alexandra • Balachova	Jeanmarie • Skouratoff
1949	Nueva York	Bronislava • Nijinska Dimitri Romanoff	
1952-21-V	La Habana • Teatro Auditorium	Alonso	Alicia Alonso • Royes Fernández José Parés
1953	Londres • Covent Garden	Bronislava • Nijinska	
1954	Lieja • Teatro Real	Lazzini	
1955	Vichy • Opera	Alexandra • Balachova	N. Christian • R. April
1959	Marsella	Lazzini	A. Clauzier
1960-200-I	Londres • Royal Opera House	Ashton	Nadia Nerina • David Blair
1962-9-XI	Bristol	Ashton	Nadia Nerina • David Blair
1962	Marsella	Lazzini	Rosella • Hightower • Rudolf Noureyev
1963-9-VIII	Atenas • Teatro Herode Atticus	Asthan	Anette Page • Royes Fdez.
1964-16-I	Copenhague • Teatro Kongelige	Asthan	S. Sterguard • Niels Kehlet
1964-15-IX	Portsmouth • Manor Court Modern School	Asthan	
1967-12-X	Sidney • Teatro Tivoli	Asthan	Marilyn Jhones • Bryan Lawrence
1969-4-IX	Johanesburgo • Teatro Cívico	Asthan	Merle Park • Anthony Dowell
1971-18-V	Munich • Bayerische Staatsoper	Asthan	Gisling Skroblin
1971-28-III	Budapest • Opera	Asthan	Zsuzsa Kun • Heinz Bosl
1971-3-V	Leningrado • Malegot	Vinogradov	Pokrychkina • Dolgouchine • Boistrchiro.
1972-13-I	Nueva York • City Center	D. Romanoff según Nijinska	
1972-24-VI	Londres • Royal Opera House	Asthan	Jennifer Jackson • Royes Fernández
1972-1-IV	Estocolmo • Opera	Asthan	Kerstin Lidstrom • Irme Doza
1973-17-XI	Weisbaden • Teatro Hessisches	Imre Keres	Gesine Poussin • Roger Lucas
1973-24-XI	Ankara • Teatro Nacional	Asthan	Meric Simen
*1974..VI	París • Teatro de los Campos Eliseos	Alicia Alonso	Josefina Méndez • Jorge Esquivel
1974-12-X	Zurich • Opera	Asthan	A. Bornhausen • M. Stefanescu
1976-4-XI	San Denis • T.G. Philippe Ballet de Wallonie	Alexandra • Balachova	Claude Bessy • Michael Denard
1980-12-XII	Praga • Teatro Nacional	Alonso	Pesiková • Harapés • Zdichynec
1986	Toulouse • Teatro Capitol	Lazzini	Maurin • Derivianko • Fabre
1989	Burdeos		
1989-23-II	Nantes	Cramer	Herman • Gravier • Diaz
1989...VII	Nápoles • T. Mediterráneo	Lazzini	Maurin • Legris
1989-14-X	Madrid • Teatro de la Zarzuela	Sojnoskaia sobre Petipa	Arantxa Arguelles • Raúl Tino

Próximo estreno

NOTA:
En algunas fuentes aparece la fecha de 1855 como la primera intervención de Marius Petipa en un montaje de *La fille mal gardée* en San Petersburgo.

Agradecimientos

La revista SCHERZO agradece, para la confección de este dosier, sobre el ballet «*La fille mal gardée*» en su 200 aniversario, la colaboración de las revistas «*Balletto Oggi*» de Milán y «*Cuba en el Ballet*» de La Habana; el archivo de *La Opera de París*, al Museo del Teatro alla Scala de Milán; al archivo del Ballet Nacional de Cuba; a Mara Fusco, directora del Balletto de Napoli; a Alicia Alonso; Joseph Lazzini; Salvador Fernández; Irene Lidova; Alfio Agostini; Dance Collection de New York; Archivo del Teatro Bolshoi de Moscú; Archivo documental del Teatro Kirov de Leningrado; Ivo Guest; Roland Desné; Departamento Musical del INAEM (Ministerio de Cultura); Colección Mariam van Saal (Bruselas).

Gesang wettbewerb • Singing competition • Concours de chant



I CONCURSO INTERNACIONAL
DE CANTO

Alfredo
Kraus

12 y 13 MAYO.- MADRID.
16 al 20 MAYO.- LAS PALMAS

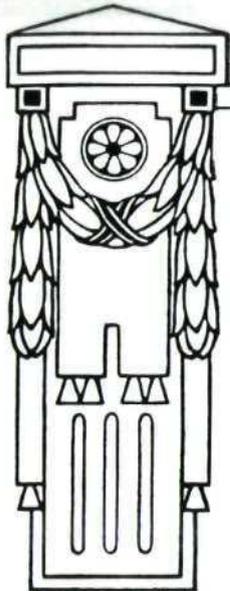
LAS PALMAS DE GRAN CANARIA-ESPAÑA



**FUNDACION ORQUESTA FILARMONICA
DE GRAN CANARIA**

Bravo Murillo, 21 - 23 Tlfns. (928) 320513 - 321717 - 35002 Las Palmas de Gran Canaria

EXCMO. CABILDO INSULAR DE GRAN CANARIA



Conciertos Otoño 89

AJUNTAMENT DE VALÈNCIA



1
ABONO

20 DE OCTUBRE, VIERNES 20'15 H.
ORQUESTA MUNICIPAL DE VALÈNCIA
COR DE VALÈNCIA
MANUEL GALDUF, director
PETER KELEN, tenor
KOLOS KOVATS, barítono
FRANCISCO J. PERALES, director del Coro
El Mandarin maravilloso, B. Bartok
Cantata Profana, B. Bartok
Sinfonia n.º 7 en la mayor opus 92, L. Beethoven

22 DE OCTUBRE, DOMINGO 11'30 H.
BANDA MUNICIPAL DE VALÈNCIA
JULIO RIBELLES, director
Obras de M. Ferrero, R. Tallens, J. F. Haendel, F. Grote
Entrada Libre

23 DE OCTUBRE, LUNES 19'15 H.
SOCIEDAD FILARMÓNICA DE VALÈNCIA
Solo Socios

2
ABONO

25 DE OCTUBRE, MIÉRCOLES 20'15 H.
ORQUESTA FILARMÓNICA DE RENANIA - PALATINADO
CORO FILARMÓNICO DE STUTTGART
MULTIADES CARIDIS, director
ELIZABETH RICHARDS, soprano
WALDEMAR WILD, barítono-bajo
ERNST LEUZE, director del Coro
Requiem Alemán, J. Brahms

3
ABONO

28 DE OCTUBRE, SÁBADO 19'30 H.
ORQUESTA FILARMÓNICA DE ESTRASBURGO
THEODOR GUSCHLBAUER, director
CYPRIEN KATSARIS, piano
Concierto para piano n.º 2 en re menor Op. 40, F. Mendelssohn
Sinfonia n.º 7 en mi mayor, A. Bruckner

29 DE OCTUBRE, DOMINGO 11'30 H.
BANDA DEL CENTRO ARTÍSTICO MUSICAL DE BETERA
JOSE AJAMA GIL, director
Obras de L. Bernstein, G. Gershwin, H. Martens, J. Penders, M. Vilar, M. Asins Arbo, J. Magent
Entrada Libre

30 DE OCTUBRE y 31 DE NOVIEMBRE 11'30 H.
31 DE OCTUBRE y 2 DE NOVIEMBRE 11'30 y 20'15 H.
ANANDA DANSA
Homenaje a K.
Espectáculo de danza para escolares, sólo por las mañanas

30 DE OCTUBRE, LUNES 19'15 H.
SOCIEDAD FILARMÓNICA DE VALÈNCIA
Solo Socios

5 DE NOVIEMBRE, DOMINGO 11'30 H.
BANDA MUNICIPAL DE VALÈNCIA
JULIO RIBELLES, director
HONORIO A. MUÑOZ GEA, trompa
Obras de J.M. Celvera, W.A. Mozart, C.M. von Weber, J.S. Bach
Entrada Libre

4
ABONO

5 DE NOVIEMBRE, DOMINGO 19'30 H.
CAPELLA BYDGOSTIENSIS
WŁODZIMIERZ SZYMANSKI, director
ANNA WESOŁOWSKA, piano
Concierto grosso Op. 6 n.º 8, A. Corelli
Concierto grosso Op. 6 n.º 1, G.F. Haendel
Concierto para piano en fa menor BWV 1056, J.S. Bach
Concierto grosso "La Folia", F. Geminiani
Sinfonia en sol mayor KV 124, W.A. Mozart

6 DE NOVIEMBRE, LUNES 19'15 H.
SOCIEDAD FILARMÓNICA DE VALÈNCIA
Solo Socios

5
ABONO

10 DE NOVIEMBRE, VIERNES 20'15 H.
ORQUESTA MUNICIPAL DE VALÈNCIA
COR DE VALÈNCIA
ESCOLANIA DE NUESTRA SEÑORA DE LOS DESAMPARADOS
ODON ALONSO, director
JARD VAN NES, contralto
Sinfonia n.º 3 en re menor, G. Mahler

12 DE NOVIEMBRE, DOMINGO 11'30 H.
C Chopin en Mallorca
JOAN MOLL, piano
Polonesa en do menor Op. 40, num. 2
Balada en fa mayor Op. 39
Mazurca en mi menor Op. 41, num. 2
Scherzo en do sostenido menor Op. 39
24 estudios Op. 29
Entrada Libre

12 DE NOVIEMBRE, DOMINGO 19'15 H.
SOCIEDAD FILARMÓNICA DE VALÈNCIA
Solo Socios

6
ABONO

13 DE NOVIEMBRE, LUNES 20'15 H.
PHILHARMONIA ORCHESTRA
GIUSEPPE SINOPOLI, director
Los Maestros Cantores (Obertura), R. Wagner
Idilio de Sigfrido, R. Wagner
Sinfonia n.º 3 en re menor Wagner
A. Bruckner

13, 14, 15, 16 y 17 DE NOVIEMBRE 10 y 12 H.
Audiciones para escolares.
Aproximación al Piano.
JOAN MOLL, piano

7
ABONO

15 DE NOVIEMBRE, MIÉRCOLES 20'15 H.
ORQUESTA SINFÓNICA BBC/GALES
W. OTAKA, director
BORIS BELKIN, violín
Concierto para violín n.º 2 en sol menor Op. 63, S. Prokofiev
Sinfonia n.º 4 en mi bemol mayor, "Romántica" A. Bruckner

8
ABONO

17 DE NOVIEMBRE, VIERNES 20'15 H.
ORQUESTA MUNICIPAL DE VALÈNCIA
MANUEL GALDUF, director
LEON ARA, violín
Finlandia (Poema musical para orquesta), J. Sibelius
Concierto para violín en re menor Op. 47, J. Sibelius
Sinfonia n.º 3 en mi bemol mayor Op. 55 "Heroica", L. Beethoven

19 DE NOVIEMBRE, DOMINGO 11'30 H.
BANDA MUNICIPAL DE VALÈNCIA
JULIO RIBELLES, director
Obras de L. Magent, C. Cano, I. Albeniz, J. Turina
Entrada Libre

20, 21 y 22 DE NOVIEMBRE 10, 12 y 20'15 H.
23 y 24 DE NOVIEMBRE 10 y 12 H.
La Música, la Voz, la Palabra
ANTONIO MACHADO

20 DE NOVIEMBRE, LUNES 19'15 H.
SOCIEDAD FILARMÓNICA DE VALÈNCIA
Solo Socios

9
ABONO

23 DE NOVIEMBRE, JUEVES 20'15 H.
ORQUESTA FILARMÓNICA DE VARSOVIA
KREZMIR KORD, director
K. KULKA, violín
Concierto para violín y orquesta, H. Wieniawski
Sinfonia Fantástica Op. 14, L.H. Berlioz

10
ABONO

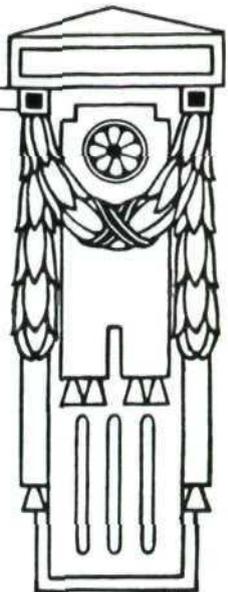
24 DE NOVIEMBRE, VIERNES 20'15 H.
Ensems 89
ORQUESTA MUNICIPAL DE VALÈNCIA
MANUEL GALDUF, director
JEAN MARIE COTETT, piano
"Vicmar", J. Darias
Concierto para piano n.º 1 en la, B. Bartok
Sinfonia n.º 4 "Espacio Quebrado", T. Marco

28 DE NOVIEMBRE, DOMINGO 11'30 H.
CORAL POLIFÓNICA FAMILIAR CALASANZ
SALVADOR DOMENECH BARRACHINA, director
Obras de J.S. Bach, G.F. Haendel, T. Albinoni, D. Albi, G. Fauré, W.A. Mozart, H. Beethoven, G. Verdi, S. Gounod
Entrada Libre



PALAU DE LA MÚSICA

I CONGRESSOS DE VALÈNCIA



27 DE NOVIEMBRE, LUNES 19'15 H.

SOCIEDAD FILARMONICA DE VALENCIA

Solo Socios

10 DE DICIEMBRE, DOMINGO 11'30 H.

BANDA MUNICIPAL DE VALENCIA

JULIO IBELLES, director
PERFECTO GARCIA CHORNET, piano
Obras de M. Villal, G. Gerswin, G. Rossini, F. Liszt
Enrada Lloré

21
ABONO

22 DE DICIEMBRE, VIERNES 20'15 H.

ORQUESTA MUNICIPAL DE VALENCIA COR DE VALENCIA

MANUEL GALDUF, director
JOHN MARK AINLEY, tenor
WILLIARD WHITE, bajo
GLORIA FABUEL, soprano
Contralto a determinar
FRANCISCO J. PERALES, director del Coro
El Mesias, G. F. Haendel

11
ABONO

28 DE NOVIEMBRE, MARTES 20'15 H.

ORQUESTA FILARMONICA DE DRESDE

JÖRG WEIGLE, director
Sinfonia n.º 6 en fa mayor Op. 68
"Pastoral", L. Beethoven
Sinfonia n.º 5 en do menor Op. 67,
L. Beethoven

11 DE DICIEMBRE, LUNES 19'15 H.

SOCIEDAD FILARMONICA DE VALENCIA

Solo Socios

16
ABONO

13 DE DICIEMBRE,
MIÉRCOLES 20'15 H.

DANIEL BARENBOIM, piano

Variaciones Goldberg, J. S. Bach

24 DE DICIEMBRE, DOMINGO 11'30 H.

ORFON UNIVERSITARIO DE VALENCIA

EDUARDO CIRRE, director
Programa de clancis

12
ABONO

30 DE NOVIEMBRE, JUEVES 20'15 H.

ORQUESTA FILARMONICA DE ISRAEL

ZUBIN MEHTA, director
GILA BESHARI, contralto
Memorias, M. Kopytman
Suite n.º 2 de "Daphnis et Chloé",
M. Ravel
Sinfonia n.º 7 en re menor Op. 70
A. Dvorak

17
ABONO

16 DE DICIEMBRE, SABADO 19'30 H.

ORQUESTA SINFONICA Y CORO DE RADIO TELEVISION DE BELGRADO

VLAĐIMIR KRANJČEVIĆ, director
Solistas a determinar
Oratorio de Navidad, J. S. Bach

28 DE DICIEMBRE, JUEVES 20'15 H.

PEQUEÑOS CANTORES DE VALENCIA

JESÚS RIBERA, director

13
ABONO

1 DE DICIEMBRE, VIERNES 20'15 H.

ORQUESTA MUNICIPAL DE VALENCIA

ARPAD JÓÓ, director y solista
Háry Janos, Z. Kodaly
Concierto para piano n.º 2 en
la mayor, F. Liszt
Sinfonia n.º 5 en mi menor Op. 64,
P. I. Chaikovski

18
ABONO

17 DE DICIEMBRE, DOMINGO 11'30 H.

SOLISTAS DE VIENA

L'Apotheose de Corelli, F. Couperin
Cinco danzas alemanas, F. Schubert
Cuarteto n.º 14 en do sostenido menor
Op. 131, L. Beethoven
(Transcripción para orquesta
de cuerda de D. Mitropoulos)

31 DE DICIEMBRE, DOMINGO 11'30 H.

COR SANT YAGO, COLLEGI MAJOR ORQUESTA DEL CONSERVATORI DE VALENCIA

JAN SZYROCKI, director
Obras de «Vivaldi» - Schubert
Enrada Lloré

14
ABONO

3 DE DICIEMBRE, DOMINGO 19'30 H.

ORQUESTA DE CAMARA DE SALZBURGO

HARALD NERAT, director
Obras de G. Rossini, A. Vivaldi,
W. A. Mozart

19
ABONO

19 DE DICIEMBRE,
MARTES 20'15 H.

ORQUESTA JOHANN STRAUSS DE VIENA

ALFRED ESCHWE, director
Polkas y Valses de Johann y
Joseph Strauss

4 DE DICIEMBRE, LUNES 19'15 H.

SOCIEDAD FILARMONICA DE VALENCIA

Solo Socios

15
ABONO

8 DE DICIEMBRE, VIERNES 20'15 H.

ORQUESTA MUNICIPAL DE VALENCIA

MANUEL GALDUF, director
JOAQUIN ACHUCARRO, piano
Obertura Guillermo Tell, G. Rossini
Concierto para piano en mi bemol
mayor KV 482, W. A. Mozart
Sombrero de Tres Picos, M. Falla

20
ABONO

20 DE DICIEMBRE,
MIÉRCOLES 20'15 H.

ALICIA DE LARROCHA, piano

Impromptu en do menor Op. 90 n.º 1,
F. Schubert
Impromptu en la bemol mayor Op. 90
n.º 4, F. Schubert
Sonata en la mayor Op. 120, F. Schubert
Suite Característica, O. Esplá
La Vega, I. Albeniz
Fantasia Betica, M. Falla



Venta de abonos
días 18 y 19 de octubre
de 14'00 a 22'00 horas

Reserva telefónica de entradas
Tel 361 52 12 (de lunes a viernes)

Reserva para conciertos escolares
Tel 360 32 12 (Ext 218)

Horario de taquillas: 10.30 a 13.30
y 17.30 a 20.00 horas

Precio del abono 19.400 ptas

Patrocinados por

CAJA DE VALENCIA  CAJA DE VALENCIA

Examen de un gran amplificador

Counterpoint es una firma americana dedicada exclusivamente a la fabricación de electrónicas de audio de alta gama y se caracteriza por su adhesión absoluta a la tecnología de válvulas. En este campo ha alcanzado un renombre mundial; de hecho, Counterpoint se codea con Krell, Mark Levinson, Rowland, Audio Research y Conrad Johnson, por poner algunos ejemplos de firmas ilustres en el difícil campo de las electrónicas.

Los diseños Counterpoint se deben a Michel Elliott, verdadero purista en la materia. Se dice con insistente frecuencia que la etapa de potencia SA-4 puede aspirar a un número uno a nivel mundial. Se trata de una unidad de potencia a válvulas OTL, es decir, sin transformador de salida. Ya en el momento de su lanzamiento tuvo un éxito enorme, actualmente puede considerarse como un componente legendario. No creo que se produzca discontinuidad alguna en su fabricación.

El nivel de control de calidad de Counterpoint es algo impresionante. En la pequeña factoría de San Diego los aparatos son atentamente escuchados, aparte de la normal evaluación mediante aparatos de medida. Algunas audiciones las hace Elliott personalmente; no tiene especial predilección por los compactos. Utiliza básicamente para sus pruebas un equipo de lectura de discos de vinilo Oracle-Saac-Ven dan Hul Model One y unas columnas Infinity Reference en una sala de formidables condiciones acústicas. Me llamó la atención el hecho de que Elliott nunca escucha a niveles de presión sonora demasiado altos; mantiene la teoría de que el nivel de precisión de una cadena de sonido puede apreciarse mejor cuando la carga de decibelios no es muy alta. Estoy plenamente de acuerdo con esta tesis y desde luego he podido comprobar que en muchas ocasiones se confunde la espectacularidad con la verdadera calidad musical, que es lo que debe importar.

La dedicación de Elliott a la búsqueda de la perfección es total. De ese perfeccionismo maniático salió la etapa SA-4 y últimamente el preamplificador de línea SA-II, que es un objeto absolutamente extraordinario. La gama de los preamplificadores Counterpoint acaba de ser renovada merced a la aparición en el mercado de los modelos SA-1000, SA-3000 y SA-5000, respectivamente.

Un campo en el que Counterpoint ha desarrollado una intensa actividad ha sido en el de los diseños híbridos válvula-transistor. Sin lugar a dudas,

Elliott es hoy en día uno de los grandes diseñadores de la amplificación combinadora de la válvula y el transistor *Mosfet*. El primer científico que efectuó trabajos de este tipo fue el legendario Julius Futterman, también patriarca de los diseños OTL. Futterman diseñó algunos amplificadores híbridos y su trabajo encontró continuidad en los diseños de Harvey Roseberg. Michel Elliott ha seguido por esos derroteros y puede ser considerado hoy día como una verdadera autoridad en la materia.

Ha quedado ampliamente demostrado que el transistor *Mosfet* suena netamente mejor que el transistor bipolar tradicional. Realmente el sonido del *Mosfet* (Metal Oxide Semiconductor Field Effect Transistor) se aproxima al sonido de la válvula; se le puede consi-

ha limitado a los OTL SA-4 y a etapas de potencia híbridas, cuyo modelo más popular es la SA-12.

La etapa de potencia SA-12 viene especificada por el fabricante a 85 vatios por canal sobre una carga de 8 ohms y 140 v. sobre 4 ohmios. En todo caso, y desde el primer momento, su empuje y dinámica hacen pensar en una potencia real mayor que la especificada. Lo que primero llama la atención al escuchar la SA-17 es su enorme precisión; pero no se trata de la fría precisión de algunas etapas transistorizadas. Existe un toque de refinamiento y musicalidad que acredita la presencia de válvulas en el circuito.

Estas primeras impresiones pueden cambiar con el tiempo, pero para mejorar, dado que el aparato necesita *quemarse* durante algún tiempo para



Etapa de potencia Counterpoint SA-12

derar en cierto modo como un término medio entre el bipolar y la válvula, pero más próximo a ésta. La válvula suena más dulce, pero el *Mosfet* tiene una mayor precisión y una definición sonora de un realismo notable. Se dice que los híbridos válvula-mosfet reúnen lo mejor de ambas técnicas. No hay que olvidar que dentro de las fórmulas híbridas también se ha practicado el sistema de utilizar transistores como *drivers* y válvulas en la sección final con el empleo obligado de transformadores de salida. Una ventaja indiscutible de usar *Mosfet* en la sección final de un amplificador es que los transformadores de salida no son necesarios, con lo que se evita el problema más importante con que se enfrenta cualquier diseño de válvulas.

Que yo sepa Counterpoint no ha producido por ahora ninguna etapa de potencia pura de válvulas con transformador de salida. La firma californiana se

alcanzar sus niveles óptimos de rendimiento acústico. En todo caso, esta circunstancia es común a otros muchos amplificadores, como lo es para otros tipos de máquinas o ingenios.

La SA-12, como todos los grandes amplificadores, acredita de inmediato el previo que se le conecte. Bajo este punto de vista he oído muy pocos amplificadores tan neutros como el SA-12. Mis audiciones han sido realizadas básicamente con tres previos: Counterpoint SA.5.1., Radford SC-25 y Luxman CL/35/II. Para la audición de emisores FM, cintas y compactos ha sido empleado con éxito el Mod-Squad Line Drive. Los mayores niveles de precisión han sido obtenidos con el previo SA.5.1. de su misma marca; en definitiva, con una filosofía similar y va equipado con las mismas válvulas 6DJ8 que la etapa. El balance total del conjunto es realmente extraordinario naturalmente cuando el *programa* que se reproduce.

La SA-12 ha ofrecido igualmente resultados soberbios con el Luxman CL-35. Las formidables prestaciones de este previo en cuanto a ambiente y escena sonora han sido respetadas plenamente por la etapa.

La asociación con el preamplificador Radford ha resultado también magnífica. Como puede verse, todos los previos empleados son de válvulas con la lógica excepción del Mod Squad, que es pasivo.

Desde el ángulo de su asociación con cajas acústicas no he advertido problema alguno. Ignoro si puede asociarse con unas Apoges Diva o con unas Klipchhorn, pero con Spendor SP-1, AR LST y 3A y Gale 401-A el comportamiento de la etapa Counterpoint ha sido espléndido sin la menor muestra de stress con ninguno de los sistemas de altavoces empleados. La difícil LST ha demostrado sus capacidades, que no son pocas, en su asociación con la etapa SA-12.

Este amplificador es un componente de gran transparencia. Esta cualidad ha quedado bien patente con cualquiera de los previos empleados. En su asociación con el Luxman 35 los resultados bajo este punto de vista han sido concluyentes. La mejor de las virtudes del legionario previo japonés no se han visto mermadas ni un ápice por la etapa de potencia. La audición, por supuesto repetida una y otra vez, de la *Sinfonía Alpina*, de Richard Strauss (Dresden Staatkapelle-Rudolf Kempe), ha constituido una experiencia muy gratificante. El disco es una joya desde el punto de vista de la enorme información que contiene; hay muchos muy sutiles detalles y unas microinformaciones increíbles que solamente pueden percibirse con electrónicas de gran clase; la etapa SA-12 pertenece indudablemente a este grupo.

La potencia del amplificador puede ser calificada de confortable y totalmente suficiente para la mayoría de las aplicaciones. La potencia de un amplificador no solamente se pone a prueba en los transistores, sino en los pianísimos. La calidad de la SA-12 en este sector ha quedado demostrada con las también repetidas audiciones de dos discos esenciales; la patética Tchaikovsky-Bernstein, con su tremendo movimiento final y la versión del propio Bernstein de la *Quinta Sinfonía* de Nielsen. Se ha portado también la SA-12 en la reproducción de los pianísimos finales de la *Novena Sinfonía* de Mahler (Abbado, Filarmonía de Viena).

La realización técnica corresponde a las prestaciones musicales. Se ha empleado en su diseño los mejores materiales al uso; los condensadores son de origen Sprague y las válvulas 6DJ8 son sometidas en fábrica a períodos de ca-

El disco superanalógico

La inevitable ascensión del CD ha traído la también inevitable consecuencia de que están empezando a aparecer colecciones de carácter más bien elitista de discos de vinilo. Se trata de una reacción lógica dentro del sector de audiófilos y puristas del sonido absolutamente convencidos de que el CD no ha aportado ventaja alguna en el orden estricto de la calidad. El panorama indudablemente ha mejorado con respecto a la situación con que nos enfrentamos hace cinco años. Esta mejora se contempla básicamente en el campo de los equipos lectores. Lo que se vendía hace cinco años era algo francamente odioso e impropio de un mercado serio. Lo que se vende ahora es bastante más digno, pero sigue sin igualar a los sistemas bien organizados de lectura de discos negros. Esta es, al menos, mi opinión.

No tengo inconveniente, sin embargo, en reconocer que dispongo dentro de mi equipo de sonido de un lector de compactos. Ello obedece básicamente a dos razones, a saber:

1º. Utilizo para escuchar compactos un preamplificador pasivo Nod Squad Line Drive, lo que conlleva que la señal que genera el lector pasa directamente a la etapa de potencia. La calidad del sonido que se obtiene es muy superior en todos los órdenes a cuando se emplea un previo de los normales o corrientes. El tratamiento de la señal sonora del compacto es delicado y difícil.

2º. Además de audiófilo, soy melómano, o mejor diría que soy melómano antes de audiófilo. Ahora las grandes editoras lo sacan todo en compacto de suerte que no hay más remedio que comprar ciertas cosas de Fricsay, Furtwängler, Casals, Klemperer, Monteux, Bruno Walter, Callas, Cantelli y para qué seguir. Es la única ventaja que por ahora le veo al compacto. Se están descubriendo o redescubriendo documentos musicales del pasado que tienen un valor excepcional. Yo no me resisto a comprar esos documentos y naturalmente necesito el ingenio técnico adecuado para re-

producirlos. No por ello he abandonado la adquisición de discos de vinilo, aunque resulta cada vez más difícil.

Una de las colecciones selectas a que aludía al principio ha nacido en Japón bajo el título general de *The super analogue disc*, y recoge grabaciones relativamente antiguas del fondo Decca. El producto ha sido cuidado al máximo, se emplea una pasta de vinilo de gran clase, lo que supone un ruido de superficie casi inexistente. Algo parecido está produciendo en Estados Unidos la firma Chesky, aprovechando una parte sustancial del catálogo antiguo *Reader's Digest*. Cito a continuación algunos títulos de la Colección japonesa.

Dvorak. *Octava Sinfonía*. Sinfonía de Londres. Kertesz.

Berlioz. *Sinfonía Fantástica*. Filarmonía de Viena. Monteux.

Haydn. *Sinfonías 94, 96 y 100*. Filarmonía Húngarica. Dorati.

Brahms. *Concierto para piano N.º 1*. Rubinstein. Mehta.

Tchaikovsky. Dvorak. *Serenatas para cuerda*. Marriner.

Mozart. *Sonatas para piano*. Backhaus.

Mahler. *Canción de la tierra*. Filarmonía de Viena. Bernstein.

Mahler. *Segunda Sinfonía*. Filarmonía de Viena. Mehta (el sonido de este documento es algo absolutamente excepcional).

Saint-Saens. *Tercera Sinfonía*. Suisse Romande. Ansermet.

Bach. *Conciertos de Brandenburgo*. English Chamber Orchestra. Britten (la toma de sonido es también de las que hacen época, amén de una interpretación excepcional).

El precio de estos discos en Japón es de 2.500 yens, al cambio unas 2.250 pesetas. Allí supone poco más o menos el doble del precio habitual de un compacto. La presentación de las carpetas es algo magnífico, lo que añade un atractivo adicional a un producto verdaderamente logrado y que francamente me gustaría ver en nuestras tiendas.

lentamiento tremendos antes de ser atribuidas a las unidades en concreto. He examinado con una lupa de gran potencia las soldaduras y puedo decir que se trata de un trabajo de artesanía de alto porte.

La estética es austera, pero elegante. El P.V.P. en España es de 235.000 pesetas, y está, a mi juicio, en perfecta con-

sonancia con lo que el aparato devuelve en música.

Counterpoint tiene en su catálogo otra etapa de potencia bajo la misma tecnología híbrida, pero mucho más potente; se trata del modelo SA-20 especificado a 220 vatios por canal.

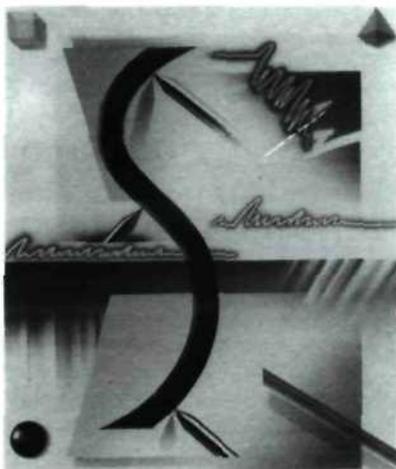
Alfredo Orozco Buezo

Sonimag'89

Con la participación de unos 320 expositores nacionales y extranjeros se ha celebrado en Barcelona, entre los días 11 y 17 de septiembre, el 27 Sal6n Internacional de la Imagen, el Sonido y la Electr6nica, Sonimag 89. El Sal6n se celebr6 en el recinto ferial de Montjuic, ocupando una superficie de 40.000 metros cuadrados y los sectores representados fueron los siguientes: TV, Video, Hi-Fi dom6stico, Ordenadores dom6sticos, Antenas, Radiodifusi6n, TV y Video profesional y Fotografia.

La muestra de sonido se realiz6 en el Palacio Ferial y en el de Congresos. En ella estuvieron representadas las marcas m6s conocidas y prestigiosas del mercado. El Sal6n fue de car6cter mixto —es decir, con representaci6n de profesionales, pero tambi6n de p6blico en general— lo que le ha dado un mayor inter6s y haciendo que fuera muy concurrido. Es dif6cil resaltar las novedades m6s significativas de esta 27 edici6n de Sonimag. Pero se pueden se6alar, por marcas, algunas de las novedades m6s destacadas.

Philips Ib6rica present6 magnetoscopios dom6sticos para cualquier tipo de disco 6ptico, tanto de audio como de audio y video. En Panasonic Espa6a cabe destacar un magnetoscopio S-VHS con sonido est6reo de alta fidelidad, dotado de l6piz digital para programaci6n por c6digo de barras; y un amplificador digital con doble entrada 6ptica y coaxial para SE-M 100. Por su parte, Musicom, present6 una nueva gama de pantallas ac6sticas *Visi6n*, dise6adas por B W, con cuatro modelos: DS-1, DS-2, DS-3, DS-4, con capacidad de



potencia entre 600 y 100 W-DIN. Las novedades de Pioneer Electronics Espa6a fueron un nuevo reproductor CD con sobremuestreo 6ctuple, PD-300, con salida coaxial y 6ptica, filtro digital de 18 bits, reproducci6n aleatoria de 24 pistas, etc; el modelo PD-M 710, reproductor multicomact con capacidad para seis CD, etc; y un receptor audio-video sintetizado a cuarzo, con ecualizador de 5 bandas surround, etc. En cuanto a Vietronic, los principales productos con los que acudi6 al Sal6n fueron una Unidad de reverberaci6n digital Roland R-880; una gama de pianos Roland de 76 u 88 teclas; un Compositor de ritmo humano Roland R-8; el sintetizador para guitarra y driver Roland GK-2 y G-50 y el M6dulo de grabaci6n digital PCM U-110, tambi6n de Roland.

Yamaha DSP-100, sonido vivo y dinámico

La prestigiosa firma japonesa, Yamaha, ha presentado sus novedades en la gama de audio para la presente temporada, entre 6stas, es interesante destacar el *procesador digital de Campos sonoros DSP-100*. Dicho procesador reproduce digitalmente los patrones de eco y reverberaci6n medidos en una amplia variedad de ambientes ac6sticos, recreando el realismo y la imagen espacial de una representaci6n musical en directo. Las reflexiones de sonido se procesan en tiempo real gracias a un nuevo *chip* de Yamaha de un alto grado de integraci6n, que incorpora un multiplicador de alta velocidad de 24×13 bits; asimismo, el proceso de la se6al digital se lleva a cabo por una cuantificaci6n lineal de 16 bits con conversores A/D D/A, a una frecuencia de muestreo de 44,1 KHz. (id6ntica a la de los compact-disc). De esta forma, se mantiene la calidad de sonido superior del audio digital.

El DSP-100 puede reproducir 12 ambientes de sonido distintos y se pueden realizar hasta 21 variaciones de programas diferentes. Tambi6n est6 dotado, al igual que el DSP-1, de *dolby surround*, e igualmente posee un control de volumen principal de 6 canales motorizado, adem6s de un control de efectos con funci6n *muting*. Cualquiera de estos dos procesadores de Yamaha representa un nuevo paso adelante en busca de una superior calidad de sonido, puesto que *recuerda* y recrea las caracteristicas ac6sticas normales de los ambientes de escucha reales.

Video-disco Philips

Luego de la revoluci6n —ahora algo debatida— que supuso hace no muchos a6os la aparici6n del disco compacto en lo que respecta a la reproducci6n del sonido grabado, la comercializaci6n del sistema CD Video ha sido casi su consecuencia l6gica. Con la incorporaci6n de la imagen, se ha conseguido asi un procedimiento id6neo para la mayor fidelidad en las 6peras o conciertos recogidos. El video disco compacto puede alcanzar una duraci6n de dos horas.

La casa Philips presenta su lector CDV 495 capaz de leer tanto los CD tradicionales, s6lo de sonido, como los CD Video. Posee numerosas funciones, por lo que el aparato puede ser un complemento muy eficaz de cualquier sistema audiovisual. Con el CDV 786 ofrece Philips su modelo



CD Video Philips CDV 786

m6s avanzado de reproductores de Video discos. Sus circuitos digitales de alta integraci6n permiten una gran definici6n de imagen y una muy cuidada calidad del sonido. Reproduce tambi6n compactos de audio.

Yamaha
DSP-100

Novedades Pionner

Entre las novedades de Pioneer el Amplificador A-858 presenta un aislamiento electr6nico de los transformadores de alimentaci6n y de los disipadores de calor con respecto al chasis. El receptor VSX-3300S a6ade a su capacidad de tratamiento de las emisoras de AM y FM, la de admitir se6ales de audio procedentes del VCR. En cuanto al Compact Disc Twin PD-T303, que est6 dotado con dos bandejas, permite la carga de dos CD que pueden alternarse en la reproducci6n, tanto de forma secuencial como aleatoria y permite la reproducci6n programada de 24 pistas.



EPISODIOS

El camino

En 1970 inició sus actividades el Club de Música y Jazz del Colegio Mayor San Juan Evangelista. Son, pues, dos décadas de trabajo intenso que han puesto a miles de universitarios en contacto con la música. El *Johnny*, como le conocen sus habituales, ha sido el centro jazzístico madrileño por antonomasia durante todos estos años. SCHERZO se suma a la celebración de esta productiva etapa con la publicación de este artículo que aparecerá simultáneamente en la nueva revista que a partir de este mes edita el propio Club.

Largo, sinuoso, últimamente hasta peligroso es el camino que lleva al templo. Hay que conocerlo bien para llegar a la hora de la periódica cita. Lamentables casos ha habido de correligionarios forasteros que recién llegados a Barajas o a Chamartín han tomado un taxi para luego perderse desesperadamente y tener que regresar a su punto de origen con la mayor frustración de su vida, sin haber podido asistir al concierto que era el único y exclusivo objeto de su visita.

El lugar es, desde luego, de difícil alcance, pero nosotros ya no tenemos problemas. Nuestra preocupación se limita a la travesía de cada noche más deprimente ghettto de Argüelles, a hacer el recorrido salvos y sanos, sin quedar atrapados en el tráfico más caótico del continente, encontrar un sitio no demasiado alejado para el coche, que más de una vez ha sufrido daños en la ausencia forzada de su propietario, abrirnos paso entre las masas de aficionados que esperan pacientemente delante de la taquilla, y presentarnos a tiempo de saludar a los íntimos de siempre, cada vez más guapos y simpáticos, antes de caer exhaustos e ilusionados en la butaca.

Las noches del San Juan, que nunca son veraniegas, se han convertido en encuentros obligados. Casi todo lo que sucede allí es importante. No existe en toda esta ciudad de tantísimos seres, que no son todos cadáveres como en otros tiempos ya muy lejanos nos quiso hacer ver Dámaso Alonso, un lugar tan idóneo para escuchar el jazz que es —¿quién lo pone en duda?— un artículo de primerísima necesidad. Y, sin embargo, a mí también se me han escapado algún que otro acontecimiento de magnitud por encontrarme de viaje fuera de la capital y lejos del foco. Me duele en el alma recordar mi ausencia en ciertas fechas que cuentan entre las que de verdad han marcado a hermanos de cuyo testimonio me fio. Hubo, por ejemplo, actuaciones históricas del Art Ensemble of Chicago, de Dexter Gordon, de Cecil Taylor, de Paul Bley a las cuales no pude asistir, y la pena

que siento es tan grande que a veces me saltan todavía lágrimas de las de antes, es decir, de rabia.

Pero noches hemos vivido que aparecen especialmente doradas en la memoria, sobre todo dos que colmaron el entonces creciente grupo de aficionados de felicidad. Era en plena época postfranquista-presocialista, exactamente el 5 y el 6 de febrero de 1982 que caían en viernes y sábado. Estábamos ya recuperados del 23-F del año anterior, pero en el aire contaminado había aún fúnebres ecos de marchas militares que el juicio que siguió a los sucesos tan surrealistas de aquella despreciable fecha nos hizo recordar. El conocido promotor sureño, Alex Kings, que todavía hoy desarrolla una labor pro-jazzística de incalculable valor en este país, donde otros en vano intentan hacerle la competencia, tuvo la feliz idea de traer directamente de Manhattan al quinteto del trompetista Woody Shaw. Los más avisados sabían que este grupo, que aparte del líder contaba con el trombonista Steve Turre, el pianista Mulgrew Miller, el contrabajista Stafford James y el baterista Tony Reedus, había grabado el mes anterior en Nueva York un impresionante LP que más tarde fue editado bajo el título *Lotus Flower* (Enja 4018)...

Fueron tres conciertos seguidos que todos recordamos como las más bellas páginas de nuestro evangelio. Aquel quinteto, que volvió a Nueva York para grabar a finales del mismo mes, tal vez inspirado por los aires madrileños, otro fabuloso LP (*Master of the Art*,

Elektra 601311-1), con el vibrafonista Bobby Hutcherson añadido, ofreció la música más impactante que jamás sonó en nuestro modesto lugar de congregaciones. Para no extenderme en demasía envío a los posibles lectores de esta hoja parroquial a la hemeroteca donde encontrarán las críticas más o menos acertadas de aquellos momentos históricos, firmadas por los mismos expertos que aún hoy siguen guiándonos en el tan difícil arte de comprender y explicar lo que nos entra por el oído. Me limito a recordar una experiencia que por una vez sembró entre nosotros la euforia colectiva y la sensación de vivir en la mismísima encrucijada de la actualidad.

Aquellas aventuras evangelistas fueron seguidas por muchas más, y otras vendrán, ¡qué duda cabe! Pero siempre que vuelvo por estos santos lugares, que tienen entre otras grandes virtudes la de mantener el bar y sus molestos ruidos a prudente y respetuosa distancia del altar, me viene a la memoria el genial trompetista que no volverá a reunir parecido grupo en lo que le queda de vida (1), y la nostalgia puede conmigo a pesar de los apasionantes conciertos que nos sigue ofreciendo Don Alex, que los dioses guarden muchos años...

(1) El artículo está escrito antes del fallecimiento de Shaw, acontecido en el mes de mayo de este año.

Ebbe Traberg

GIGANTES DEL JAZZ
en vivo

MARZO 1984

II Sesión: VIERNES 30 (tarde y II noche)
LOU DONALDSON QUARTET
"La esencia viva de Charlie Parker"

ORGANIZA: CLUB DE JAZZ SAN JUAN EVANGELISTA

III Sesión: SABADO 31 (tarde y II noche)
SUN RA COSMIC ARKESTRA
"La gran orquesta del jazz especial. Música rítmica, intergaláctica, de los galaxias exteriores y de los mundos heliointrínsecos"

COLABORA: Gigantes del Jazz

COLEGIO MAYOR SAN JUAN EVANGELISTA
TRAFALCADOR DE MADRID

Comunidad de Cultura, Ayuntamiento de Madrid

Lo que el verano nos dejó

La oferta de danza en España sigue en aumento, el verano brindó la oportunidad de descubrir nuevos conjuntos o volver a ver a otros con diferentes trabajos. El otoño comienza con igual pujanza, desde el Festival de Otoño de Madrid, con el excepcional Ballet Triadique de Berlín, al estreno de «Don Juan» por el Ballet Nacional de España.

Perelada: Con Willis y a lo loco

En lo que respecta a la danza y el ballet en Perelada ofertaron esta temporada la ópera *Le Villi*, en la que el Ballet del Teatro Lírico de La Zarzuela interpretaba una coreografía firmada por Maia Plisetskaia y llevada a escena por Ray Barra, donde la propia diva moscovita bailó el papel estelar en el ballet; en la parte del canto, la soprano Monserrat Caballé en el papel principal de la primera ópera que compuso Puccini.

Como primera parte de la noche de danza y canto, la pieza de la ópera *Fausto*, de Gounod, titulada *La noche de Walpurgis*, en la bolshoniana coreografía de Lavorski.

Lo que podía ser una noche exquisita se quedó en una actuación improvisada, no se pudo ensayar la noche anterior, debido a la meteorología; tanto Caballé como el tenor, el bajo y el ba-

ritono estuvieron siempre con la partitura en la mano, dando la constante impresión de tener que ir leyendo lo que no habían sido capaces de memorizar.

Cuando no actuaban los artistas del ballet el escenario quedaba vacío, y los cantantes suspendidos en una pasarela allá en las almenas del castillo, donde ni siquiera interpretaban su canto; enfriando aún más una noche ya fresca.

La coreografía de *Le Villi* resulta muy semejante a *La noche de Walpurgis*, también tiene mucho parecido con *La Gaviota*, donde la bailarina es cargada y llevada de un lado a otro por los aires, levantada y cogida por dos o tres bailarines. Hemos de decir que a pesar de eso estuvo correctamente interpretada y el cuerpo de baile cumplió dignamente su papel.



FOTO: CASJANAR

Maia Plisetskaia y miembros del ballet del Teatro Lírico en «Le Villi».



Maxine Sherman en «Diversion of Angels».

Santander: Aires del norte

Cabe destacar este año en la edición del Festival de la Plaza Porticada la Gala en la que tomó parte por vez primera en nuestro país la bailarina francesa Sylvie Guillem, que danzó al lado de Laurent Hilaire una pieza creada especialmente para ella por el coreógrafo norteamericano William Forsythe. En la velada también participaron Jean Charles Gil junto a Arantxa Argüelles; la cubana Sonia Calero; la venezolana Cristina Catoya, muy joven y pujante, aunque inexperta, y Merche Esmeralda y un bailarín que un diario de tirada nacional se encargó de alabar y magnificar sin ningún sentido: Santiago de la Quintana, que mostró un aburrido y lineal solo de Nebrada.

En la Plaza Porticada actuó una de las compañías más prestigiosas y con más solera, creadora de un lenguaje propio que se ha extendido por todo el planeta, la Martha Graham Dance Company, mostrando una de las coreografías más esperadas, *Deep Song* (Cante Jondo), trabajo que la Graham realizó inspirada en la guerra civil española. Entre otras piezas montaron *Diversion of Angels*, pieza que ya fue vista con igual entusiasmo en la anterior visita de la agrupación.

PARA QUE TUS PROYECTOS BRILLEN CON LUZ PROPIA

BECAS DE INVESTIGACION EN CIENCIAS Y LETRAS Y AYUDAS PARA TESIS DOCTORALES

Si lo tuyo es la investigación y quieres hacer realidad tus ideas, la Caja de Madrid te echa una mano para que tus proyectos brillen con luz propia.

Si eres licenciado o doctor y tienes menos de 36 años, ya puedes informarte o recoger las bases en cualquiera de nuestras oficinas.

SOLICITUDES HASTA EL 31 DE OCTUBRE DE 1989

INFORMACION Y PETICION DE BASES EN TODAS LAS OFICINAS DE LA CAJA DE MADRID



OBRA SOCIAL
CAJA DE MADRID

EFEMERIDES

1/X/1904: Estreno en el Teatro de la Zarzuela de Madrid de *El Húsar de la Guardia*, zarzuela en un acto con libreto de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios, música de Amadeo Vives en colaboración con Gerónimo Giménez.

2/X/1939: Manuel de Falla embarca en Barcelona con destino Buenos Aires.

3/X/1959: Hans Schmidt-Isserstedt dirige en Berlín el estreno de la *Segunda Sinfonía* de André Jolivet.

4/X/1829: En la Iglesia de la Santísima Trinidad de Viena tiene lugar el estreno póstumo de la *Misa n.º 6 en Mi bemol*, de Franz Schubert.

5/X/1948: Por primera vez en la historia de la radiodifusión mundial se emite un programa de música experimental para cinta magnetofónica. Bajo el título de *Concierto de ruidos*, Radio Francia ofreció a sus oyentes varias obras del compositor galo Pierre Schaeffer: *Estudio de torniquetes*, *Estudio para piano*, *Estudio patético* y *Estudio de los ferrocarriles*.

6/X/1802: Ludwig van Beethoven redacta su *Testamento de Heiligenstadt*.

7/X/1909: Un año después de la muerte de Nikolai Rimski-Korsakov se estrena su ópera *El Gallo de Oro*. Esta obra, que por problemas con la censura no pudo representarse antes, está basada en el cuento del mismo título de A. Pushkin, con libreto de V.I. Bielski.

8/X/1834: Fallece en París el compositor François-Adrien Boieldieu.

9/X/1835: Nace en París el compositor Charles-Camille Saint-Saëns.

10/X/1849: Se representa en Madrid la ópera *Ildegonda* del compositor navarro Pascual Emilio Arrieta y Corera, obteniendo un éxito tan clamoroso como el logrado en el estreno en Milán tres años antes.

11/X/1947: Eugene Mravinsky dirige en Leningrado el estreno de la *Sexta Sinfonía* de Sergei Prokofiev.

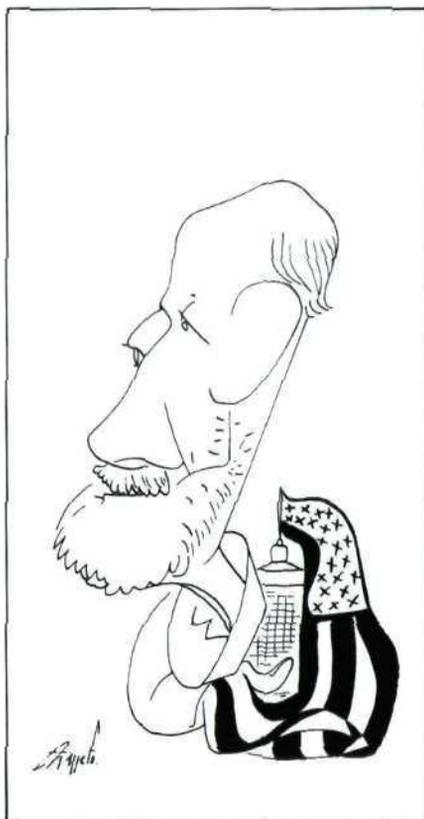
12/X/1924: Franz Moissi dirige la primera audición de la *sinfonía Cero*, de Anton Bruckner en Klosterneuburg (localidad próxima a Viena), después de sesenta años de haber sido escrita y a los veintiocho de la desaparición del compositor.

13/X/1870: Gustav Mahler ofrece su primer recital de piano en Jihlava (Moravia).

14/X/1931: Nace en Bogotá el clavecinista Rafael Puyana.

15/X/1905: Bajo la dirección de Camille Chevillard se estrenan, dentro de un ciclo de los Conciertos Lamoureux, *La Mer* tres bocetos sinfónicos de Claude Debussy.

16/X/1679: Nace en Lounovice (Bohemia) el compositor Jan Dismas Zelenka.



Ives visto por Carmelo

17/X/1849: Fallece en París el pianista y compositor polaco Ferenk (Frédéric) Chopin.

18/X/1909: Nace en Bucarest el director de orquesta Otto Ackermann.

19/X/1928: La Orquesta Sinfónica de París, bajo la dirección de Ernest Ansermet, estrena el «movimiento sinfónico» *Rugby*, de Arthur Honegger.

20/X/1874: Nace en Danbury, Connecticut, el compositor norteamericano Charles Edward Ives.

21/X/1807: Nace en Burlada (Pamplona) el compositor y musicólogo Miguel Hilarión de Eslava y Elizondo.

22/X/1859: Muere en Kassel (Hessen) el compositor, violinista y director de orquesta alemán Ludwig (Louis) Spohr.

23/X/1854: En el Teatro del Circo de Madrid se estrena la zarzuela *Catalina* considerada como la obra cumbre del compositor navarro Joaquín Romualdo Gaztambide.

24/X/1789: Nace en Tárrega (Lérida) el compositor y director de orquesta Ramón Carnicer. Autor de varias óperas (entre las que destaca *Cristóforo Colombo*), misas, motetes, canciones, marchas e himnos (himno oficial de Chile). Aunque en su tiempo todas sus obras gozaron de gran popularidad, hoy son prácticamente desconocidas.

25/X/1848: En el Teatro Grande de Trieste se estrena *Il Corsaro*, ópera de G. Verdi.

26/X/1685: Nace en Nápoles el compositor Domenico Scarlatti; hijo de Alessandro Scarlatti y continuador de una gran tradición familiar en torno a la música. Falleció en Madrid en 1757.

27/X/1886: Estreno en San Petersburgo del poema sinfónico *Una noche en el monte Pelado*, de Modest Petrovich Mousorgski. Esta página, en origen un intermedio entre los actos primero y segundo de su ópera *Boris Godunov*, fue interpretada a los cinco años del fallecimiento del compositor.

28/X/1879: Nace en Madrid Conrado del Campo y Zabaleta, compositor, director de orquesta, violinista y crítico musical, que a los 18 años obtuvo el primer premio de composición del Conservatorio de Música de Madrid. Como solista ocupó plaza de violinista en los teatros del Príncipe, Apolo y Real de la Villa y Corte. En 1915 gana en oposición la plaza de catedrático de armonía del Real Conservatorio, donde impartió clases a Salvador Bacarisse, Ataúlfo Argenta, Cristóbal Halffter y Gerardo Gombau, entre otros nombres ilustres de la música española. Su extenso catálogo abarca todos los géneros: música de cámara, conciertos, oberturas, poemas sinfónicos, misas, ballets, óperas, zarzuelas, canciones..., una ingente obra de la que la mayor parte está aún por estrenar.

29/X/1787: Estreno en el Teatro Nacional de Praga, de *Don Giovanni*, ópera de W.A. Mozart con libreto de Da Ponte. La Obertura fue escrita por el compositor la noche anterior al estreno.

30/X/1919: El director de orquesta y compositor alemán Hermann Scherchen funda en Berlín la *Neue Musikgesellschaft* (Nueva Sociedad de Música). Esta Sociedad fue clausurada, como tantas otras, al llegar al poder el régimen nazi.

31/X/1933: Arnold Schoenberg llega a estados Unidos de Norteamérica para hacerse cargo del Conservatorio de Música de Boston. Después, destinado al Conservatorio de New York y en 1936 fue nombrado director del Departamento Musical de la Universidad de California. En 1949 fue invitado a realizar una gira por Europa, pero su precario estado de salud le obligó a permanecer en EE.UU. hasta su fallecimiento (Los Angeles, 1951).

L.F.C.B.

125 ANIVERSARIO

125 ANIVERSARIO

PETROF
Sonido europeo

Sonido europeo
PETROF

125 ANIVERSARIO

125 ANIVERSARIO

AL SERVICIO



DE LA MUSICA



REAL MUSICAL

CARLOS III, 1

(Frente al Teatro Real)

Tels.: 241 30 09 - 241 31 06
28013 MADRID